



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti
e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

**Gallerie, Fondazioni e Case d'Asta:
un'analisi del mercato dell'arte
contemporanea a Venezia**

Relatrici

Prof.ssa Stefania Funari
Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Giulia Cacciola
Matricola 871947

Anno Accademico
2018/2019

*Dedico questo lavoro
Alle persone che non mi hanno mai abbandonato,
Ma soprattutto lo dedico
A me stessa*

INDICE

| | |
|--|-----|
| Introduzione | 6 |
| Capitolo 1. Il Mercato e il Sistema dell'arte contemporanea | |
| 1.1 Introduzione al sistema e al mercato dell'arte contemporanea | 8 |
| 1.2 Le Gallerie d'Arte | 18 |
| 1.3 Le Fondazioni d'arte e gli investimenti | 37 |
| 1.4 Le Case d'Asta | 52 |
| Capitolo 2. Le Gallerie d'Arte a Venezia e il <i>Venice Galleries View</i> | |
| 2.1 Le Gallerie di arte contemporanea a Venezia tra anni Sessanta e anni Duemila | 64 |
| 2.2 Il <i>Venice Galleries View</i> : Caso di studio | 76 |
| 2.3 Le Gallerie del <i>Venice Galleries View</i> | 85 |
| Galleria Alberta Pane | 85 |
| Galleria Beatrice Burati Anderson | 92 |
| Galleria Caterina Tognon | 98 |
| Galleria Dorothea Van der Koelen | 105 |
| Ikona Gallery | 111 |
| Marignana Arte | 119 |
| Galleria Massimodeluca | 128 |
| Galleria Michela Rizzo | 135 |
| Victoria Miro | 141 |
| Zuecca Project Space | 148 |
| 2.4 Riflessioni e prospettive per il <i>Venice Galleries View</i> | 154 |

| | |
|---|-----|
| Capitolo 3. Le Fondazioni d'arte contemporanea a Venezia | |
| 3.1 Le Fondazioni di arte contemporanea a Venezia | |
| tra anni Sessanta e anni Duemila | 158 |
| 3.2 Il decennio di crescita per le fondazioni a Venezia | 170 |
| 3.3 Le Fondazioni a Venezia: tre casi di studio | 182 |
| Fondazione di Venezia | 182 |
| Fondazione Victoria - The Art of being Contemporary V- A- C | 200 |
| Fondation Valmont | 206 |
| 3.4 Riflessioni e prospettive per le fondazioni | 210 |
| | |
| Capitolo 4. Le Case d'Asta a Venezia | |
| 4.1 Le Case d'Asta a Venezia tra anni Sessanta e anni Duemila | 214 |
| 4.2 Casa d'Aste Fidesarte: caso di studio | 223 |
| 4.3 Risultati d'asta nelle aste Fidesarte tra il 2017 e il 2019 | 229 |
| Analisi risultati d'asta – anno 2017 | 230 |
| Analisi risultati d'asta – anno 2018 | 235 |
| Analisi risultati d'asta – anno 2019 | 240 |
| 4.4 Riflessioni e prospettive per Fidesarte Casa d'Aste | 246 |
| | |
| Conclusione | 252 |
| | |
| Bibliografia | 260 |
| Sitografia | 271 |

INTRODUZIONE

L'idea di questa tesi nasce dalla volontà di osservare quello che è il mercato dell'arte contemporanea attuale in una delle città d'arte più conosciute del mondo: Venezia.

Il progetto inizia nel primo capitolo con una breve panoramica degli agenti operanti nel mercato dell'arte, in cui vengono presentate le definizioni teoriche dei singoli attori e in cui si riportano quelli che sono i dati registrati da essi nel corso degli ultimi anni a livello internazionale. Questo primo capitolo rappresenta, dunque, il contesto generale di riferimento funzionale per lo studio specifico svolto, poi, sulla città metropolitana di Venezia. A ciascuno degli agenti del mercato presentati in via teorica nel Capitolo 1, infatti, è stato dedicato un capitolo che raccoglie la storia e la contemporaneità veneziana, componendo in questo modo una ricerca concentrata su tre casi di studio: le gallerie, le fondazioni e le case d'asta. Ogni capitolo è stato costituito seguendo uno schema che possa garantire linearità e confronto tra i tre elementi oggetti di studio, iniziando l'indagine da una ricostruzione storica, a partire dagli anni Sessanta del XX secolo, fino a giungere ad una fotografia dello stato attuale del mercato dell'arte contemporanea veneziana. Lo studio del contesto storico e passato della città permette una maggiore comprensione del momento odierno, perché spiega il contesto e l'evoluzione di un sistema che non è immutabile, ma che anzi è in continuo cambiamento. Il periodo preso in considerazione, per dare una lettura del momento attuale di Venezia è quello compreso tra il 2017 e il 2019, essendo stato un biennio di crescita e di innovazione nell'offerta culturale.

Il Capitolo 2 presenta, inizialmente, una panoramica dell'esperienza espositiva e di vendita passata nelle gallerie d'arte contemporanea di Venezia, per poi osservare come oggi la città stia vivendo una nuova esperienza di promozione del circuito artistico, tramite una forma cooperativa e di collaborazione tra gallerie.

Le dieci gallerie facenti parte della nuova collaborazione instaurata, sono state analizzate singolarmente, presentando la loro storia, la linea espositiva perseguita, le finalità, per poi essere confrontate tra di loro.

Il sistema dell'arte veneziano comprende, però, anche numerose fondazioni d'arte che rappresentano un tassello importante nella diffusione di arte contemporanea e che sono state analizzate nel Capitolo 3. L'indagine segue sempre una linea temporale che si muove tra gli anni Sessanta e l'attualità, per osservare come il numero di fondazioni, e di conseguenza di investimenti in arte, sia cresciuto in questi decenni, arricchendo la città di Venezia di eventi ed esposizioni. Saranno, inoltre, analizzate più nel dettaglio, come caso di studio, tre fondazioni che, seppur diverse tra di loro, rappresentano la contemporaneità veneziana: infatti, una di queste è proprio l'ultima istituzione che ha trovato sede e che si è stabilita in laguna; mentre le altre due sono presenti nel contesto veneziano da più tempo, ma hanno incrementato il proprio bacino di investimento dal 2107, con attività incentrate sul territorio.

Lo scenario del mercato dell'arte contemporanea veneziana si completa con l'analisi svolta sui risultati di vendita di Fidesarte Casa d'aste, che rimane come unico esempio di vendita all'asta di opere di arte contemporanea nel contesto veneziano.

Il Capitolo 4 si apre, dunque, con una ricostruzione storica delle esperienze di vendita all'asta nella città di Venezia, i cui effetti sono ancora oggi evidenti, e prosegue con lo studio delle vendite effettuate tra il 2017 e il 2019 da Fidesarte Casa d'Aste.

I tre capitoli dedicati ai diversi agenti del mercato dell'arte contemporanea di Venezia possono apparire in parte slegati e sconnessi tra di loro, ma rappresentano in realtà una fitta rete di interconnessioni economiche e sociali, che emergono proprio dalla loro analisi individuale. Questo lavoro di tesi si propone di offrire uno spaccato della situazione odierna a Venezia, osservando, inoltre, se gli agenti del mercato dell'arte veneziano stiano seguendo o meno quelli che sono gli andamenti di vendita e di sviluppo generali degli ultimi anni o in che cosa si discostino e perché.

IL SISTEMA E IL MERCATO DELL'ARTE CONTEMPORANEA

1.1 INTRODUZIONE AL MERCATO DELL'ARTE CONTEMPORANEA

In questo primo capitolo si vogliono presentare quelli che sono i principali attori del mercato dell'arte, dandone una definizione teorica, cercando, inoltre, di analizzare quella che è la situazione internazionale del mercato e del sistema dell'arte odierna. La struttura del mercato dell'arte è di fatto talmente complessa e caratterizzata da numerosi segmenti diversi, che potrebbero tranquillamente rappresentare mercati differenti tra di loro e a sé stanti.¹ Si potrebbe anche affermare che il mercato dell'arte sia stratificato e particolarmente articolato, infatti, già solo considerando i prodotti che esso offre, si può comprendere come diversi attori e beni si rivolgano a dei *target* di pubblico completamente differenti. La definizione di "mercato dell'arte" è infatti composta dall'aggregazione di diversi sub-mercati che sono definiti da generi ed artisti differenti che spesso si sviluppano in modo indipendente tra loro.

Ogni segmento di mercato accoglie i propri artisti, collezionisti, esperti e alle volte anche specifici rivenditori e case d'asta, che contribuiscono alla formazione del prezzo dell'opera e dei rischi inerenti.² È da considerare, inoltre, la presenza di un mercato clandestino di cui non si riesce a definire l'entità e l'estensione, proprio perché il commercio operato al suo interno sfugge a qualsiasi forma di normativa e controllo. Proprio per questo il mercato dell'arte e dei beni da collezione necessita oggi sempre più di strumenti analitici e gestionali che siano precisi e in grado di sopperire alla mancanza di regolamentazioni uniformi. Per tale motivo, molti sono i report che vengono redatti di anno in anno per studiare quale sia l'andamento del mercato dell'arte, osservando quali siano le evoluzioni dei processi di vendita e di acquisto dei beni artistici, divisi per settore, partendo dai beni d'antichità, fino alle opere di arte contemporanea.

¹ F. Poli, *Il Sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercati e musei*, Laterza, Bari 2011, p.57.

² C. McAndrew. *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York 2010, p.8.

È possibile evidenziare nella struttura del mercato dell'arte una divisione tra due sistemi di vendita: il mercato primario e il mercato secondario.³ Si definisce mercato primario, il tipo di vendita in cui sono gli artisti che mettono in commercio per la prima volta nuove opere direttamente ai collezionisti, oppure svolgono le transazioni tramite intermediari, come gallerie o case d'asta. Di solito nel mercato primario, gli artisti sono ancora in vita, sono promotori di sé stessi e per lo più sono artisti emergenti che cercano di far conoscere la propria produzione nel mercato.

I luoghi di vendita del mercato primario sono solitamente gli studi degli artisti, le fiere o i festival d'arte e le gallerie, infatti, tra gli artisti emergenti, è inusuale la vendita all'asta di opere inedite e mai commerciate. Gli acquirenti del mercato primario devono solitamente confrontarsi con una mancanza d'informazioni al momento della transazione, fenomeno che prende il nome di asimmetria informativa e che si esplica come una condizione in cui le informazioni riguardanti il prodotto e lo scambio non sono distribuite in modo equo tra i contraenti.⁴ Si verifica spesso che il fornitore del bene oggetto di scambio, gallerista, artista o intermediario, sia in possesso di maggiori informazioni rispetto al potenziale acquirente e ciò provoca una condizione di incertezza durante la vendita. Da tale fenomeno si delinea la figura dell'intermediario nel mondo dell'arte, un attore che possiede tutte le informazioni riguardanti le opere e gli artisti e che aiuta il collezionista nel processo di selezione ed acquisto; si tratta di figure professionali che possono informare il potenziale acquirente del valore e della qualità del bene che vorrebbe acquistare.⁵

L'asimmetria informativa che caratterizza il mercato primario è di conseguenza anche causa di un rischio significativo per gli acquirenti, che hanno a disposizione, per la maggior parte dei casi, poche e incomplete informazioni sul bene.⁶

³ Ibidem, p.8.

⁴ F.S. Mishkin, S.G. Eakins, G. Forestieri, *Istituzioni e mercati finanziari*, Pearson Italia S.p.a., 2007, p.531.

⁵ M. Campese, *Il mercato dell'Arte contemporanea: la Galleria Michela Rizzo, un caso di studio*, tesi di laurea magistrale in Economia e gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Ca' Foscari, relatore S. Portinari, correlatore C. Di Novi, a.a.2014-2015, pp.52-53.

⁶ C. McAndrew. *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York 2010, p.9.

Si definisce, invece, mercato secondario il settore ben più ampio di opere già precedentemente vendute, che vengono rimesse in commercio, in modo particolare, da rivenditori o case d'asta. Nel settore del mercato secondario i prezzi sono sicuramente più alti rispetto al mercato primario e questo perché le opere e i beni artistici acquisiscono valore storico e notorietà nel tempo. Quando un'opera viene rivenduta, le vendite successive alla prima, tendono ad avere dei prezzi più alti che dipendono dalla natura dell'opera stessa, dai precedenti possessori o dalla sua storia fino al momento della rivendita.⁷ Gli acquirenti nel mercato secondario hanno a disposizione molte più informazioni rispetto a quelle che si possono avere nel mercato primario e possono infatti conoscere: l'artista, la sua ricerca tecnica, la sua storia e altre sue opere. Già tramite questa prima distinzione tra mercato primario e secondario, si comprende come all'interno del mercato dell'arte intervengano diversi agenti che interagiscono tra di loro, dando luogo al commercio. Primi tra tutti sono da indicare gli artisti, che sono alla base della catena di produzione, ma la cui figura si intreccia a doppio filo con gli intermediari, cioè coloro che si occupano di vendere le opere e che giocano un ruolo determinante per lo sviluppo della carriera degli artisti e per la loro promozione. Gli intermediari, come gallerie d'arte o case d'asta, hanno una buona influenza su quelli che sono i prezzi delle opere che vendono, infatti possono detenere una percentuale sulla vendita o possono applicare delle commissioni d'acquisto che alzino il prezzo finale e che poi trattengono.

Anche i collezionisti hanno un ruolo centrale perché sono coloro che richiedono e acquistano beni ed ogni collezionista ha diversi obiettivi, *background* ed influenze che lo spingono ad acquistare un bene piuttosto che un altro. In alcuni casi non è facile distinguere coloro che possono essere chiamati collezionisti, da coloro che sono invece gli speculatori, infatti sono entrambe figure che acquistano beni d'arte per il proprio piacere, ma i primi acquistano per tenere per sé stessi l'opera, i secondi invece, acquistano valutando l'opera in termini di future capacità di rivendita.⁸ Ciò che permette di definire i collezionisti come tali, è che sono individui in cui agisce un fenomeno studiato dall'economista comportamentale Taylor che viene chiamato

⁷ Ibidem, p.9.

⁸ Ibidem, pp. 10-11.

endowment effect o anche effetto dotazione: ossia il fenomeno secondo cui le persone valutano maggiormente un bene quando lo possiedono.⁹ L'effetto si verifica quando si crea un divario tra la disponibilità a pagare (o *willingness to pay*) e la disponibilità ad accettare un prezzo per disfarsi del bene (o *willingness to accept*): ciò sta a significare che il possessore valuta maggiormente il bene in suo possesso rispetto a quanto valga in realtà e non è disposto a disfarsi di esso neppure se la somma offertagli risulta nettamente superiore rispetto a quella che lui stesso ha pagato per averlo. Gli speculatori, d'altro canto, acquistano beni d'arte con il preciso intento di rivenderli e per questo anche nelle scelte d'acquisto compiute, utilizzano logiche ben precise che dovrebbero garantire loro il minor rischio possibile e di conseguenza il maggior guadagno. Per esempio, uno speculatore tenderà ad acquistare molte opere che coprano un ampio raggio di artisti, tecniche e generi per fronteggiare il possibile declino del mercato di un artista o di un genere, in modo tale che questo rappresenti il minor rischio per i propri investimenti.

Anche le istituzioni pubbliche quando acquistano e/o cedono opere d'arte si comportano come collezionisti: i musei, ad esempio, al pari di collezionisti individuali, operano secondo diverse logiche e metodi e per il raggiungimento di diversi obiettivi. Un altro agente nel mercato dell'arte è lo Stato, infatti tramite alcuni benefici concessi ha il potere di incentivare gli investimenti nel mercato di opere d'arte. Lo Stato è il primo promotore della cultura ed è anche un regolatore determinante del mercato, avendo la possibilità per esempio, di creare normative che tutelino le opere d'arte nazionali regolando le esportazioni. La capacità di intervento dello Stato è molto importante, infatti una regolamentazione troppo restrittiva, che limiti eccessivamente le esportazioni, potrebbe portare non ad una promozione, ma al contrario, ad un disincentivo negli investimenti in arte.¹⁰ Allo stesso tempo anche banche o società private spesso decidono di investire in arte e costituire delle collezioni, sia nella speranza di un possibile guadagno nel medio-lungo periodo, che per motivazioni filantropiche. Le collezioni create dalle diverse società o dalle

⁹ Appunti lezione corso Aste ed Investimenti nel mercato dell'Arte, Prof. Stefania Funari, giorno 4 Aprile 2019, a.a. 2018/2019.

¹⁰ C. McAndrew. *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York 2010, pp. 15-16.

banche, possono essere un mezzo per la promozione e il marketing dell'azienda, o un'eredità tangibile del successo della compagnia nel futuro, oppure anche un modo per far associare al pubblico l'immagine dell'azienda all'insieme di valori che le opere d'arte e la cultura veicolano. All'interno del sistema dell'arte, specialmente nel settore contemporaneo, sta, inoltre, diventando sempre più rilevante la figura del curatore, che svolge un lavoro diverso dall'artista, ma altrettanto importante e fondamentale per le opere d'arte. Il lavoro del curatore consiste nell'organizzare la presenza delle opere d'arte all'interno dello spazio espositivo e l'esperienza della curatela è il processo che permette all'oggetto d'arte di presentare sé stesso nel miglior modo possibile.¹¹ Alle volte gli artisti sono anche curatori delle loro opere ed agiscono secondo logiche personali, in favore dei propri elaborati e delle proprie volontà espressive, creando quella che poi risulta essere, nel complesso, l'offerta espositiva. Inoltre, non meno importanti nella diffusione e nella promozione all'interno del sistema dell'arte, sono i vari periodici e *magazine*, che sono principale forma di diffusione delle informazioni che riguardano l'offerta del mercato d'arte.

Si può dunque osservare che all'interno del sistema i prodotti di natura artistica, in modo particolare le opere di arte contemporanea, mantengono da un lato la loro peculiare funzione estetica, che li differenzia dagli altri prodotti, ma allo stesso tempo sono strettamente collegate alla dimensione socioeconomica delle società odierne che le considera come beni di scambio e di commercio. Infatti, da un lato l'opera mantiene quello che è il suo valore simbolico di bene che veicola ed è contenitore di significati, ma dall'altro lato bisogna tenere in considerazione anche la sua funzione economica, che permette l'identificazione dell'opera come prodotto, dunque dal punto di vista del suo valore di scambio. Secondo David Ricardo e Marx, il valore delle opere d'arte è determinato dalla limitazione dell'offerta che in realtà sfiora quasi l'unicità, dunque secondo questo principio l'intero mercato dell'arte sarebbe fondato sulla rarità di oggetti che sono di fatto portatori di valori irriproducibili.¹²

¹¹ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Pearson Italia, Milano – Torino 2012, op. cit. pp.113.

¹² F. Poli, *Il Sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercati e musei*, Laterza, Bari 2011, p.45.

Nonostante la natura particolare dei beni artistici, come in tutti gli altri mercati, anche nel mercato dell'arte i prezzi sono il risultato dell'interazione tra l'offerta (=supply) e la domanda (=demand). Si può affermare, però, che il mercato dell'arte sia di fatto un mercato essenzialmente guidato dall'offerta (=supply driven), infatti, anche se ci fosse una forte domanda da parte di collezionisti o investitori, il numero delle opere disponibili sarebbe comunque finito, limitato e non potrebbe soddisfare l'intera richiesta della domanda.¹³ Questa particolarità del mercato dell'arte condiziona la domanda e fa alzare i prezzi delle opere, perché i collezionisti sono disposti a pagare anche somme ingenti pur di riuscire ad ottenere un pezzo unico da aggiungere alla propria collezione. In questo caso si dice che il mercato non è libero di muoversi verso l'equilibrio, dunque non si raggiungerà quello che è il punto di equilibrio tra offerta e domanda. L'unicità e la non replicabilità dei beni artistici, va dunque a innescare un fenomeno di non elasticità del mercato, che non è libero di muoversi verso la ricerca dell'equilibrio, ma è invece vincolato alla scarsa disponibilità dell'offerta. La domanda, d'altro canto, è guidata da quelle che sono le preferenze dei diversi partecipanti al mercato, che normalmente sono collezionisti o istituzioni che hanno la possibilità di investire in beni che non sono considerati di prima necessità, come per l'appunto, i beni di natura artistica.¹⁴

I prezzi che sono presenti nel mercato, non sono imposti dagli intermediari come gallerie e case d'asta, ma sono prezzi che emergono in modo quasi spontaneo dalla disponibilità di alcuni individui a pagare somme molto alte per opere d'arte, con lo scopo di avere come ricompensa una buona notorietà e il prestigio culturale.¹⁵

Anche il sociologo Pierre Bourdieu considera nei suoi studi il campo dei beni artistici uno dei campi più rilevanti, in grado di stabilire una distinzione evidente all'interno della società, dunque tra coloro che consumano arte o beni artistici e chi non sa o non può consumarla. Secondo l'indagine di Bourdieu, un individuo che consuma un certo tipo di beni deve essere riconosciuto e, per natura, legittimato ad occupare uno spazio

¹³ C. McAndrew, *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York 2010, p.19.

¹⁴ Ibidem, pp. 19-20

¹⁵ D. Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Edizioni Mondadori Milano 2019, trad. Giovanna Amadasi, I sezione, p. 345

sociale specifico e tutti coloro che appartengono a questa classe sociale sapranno e vorranno consumare i medesimi beni, tra i quali anche beni di tipo artistico e culturale. La posizione sociale di ogni individuo nello spazio, dipende dalla struttura del suo patrimonio e dalle risorse che dispone, sia a livello culturale che, soprattutto, a livello economico.¹⁶ L'arte contemporanea può essere considerata come un bene di lusso, simbolo all'interno della società, e questo giustifica la presenza di *brand* anche nel mercato dell'arte. Il marchio di un artista, di una galleria, di una fiera o di una casa d'aste è una garanzia per l'acquirente e questo perché il *branding* aggiunge personalità, distinzione e valore a un prodotto o ad un servizio e consente, inoltre, di evitare il rischio e ottenere affidabilità. Anche dall'analisi di Bourdieu risulta evidente come il rapporto tra reddito ed arte sia sempre più stretto e come le due variabili siano sempre più interdipendenti, con effetti che sono osservabili sia nella micro che nella macro visione di mercato. Infatti, più i redditi dei singoli individui crescono e più tali individui potranno acquistare beni considerati di lusso, di conseguenza, in maniera più ampia, un aumento della ricchezza per il Paese potrebbe portare come conseguenza una maggiore richiesta di beni non di prima necessità da parte dei cittadini. Non è un caso, che durante la crisi economica globale del 2008, anche il mercato dell'arte abbia sofferto un abbassamento dei numeri di vendita e delle richieste di beni artistici, registrando un calo quasi del 10% rispetto all'anno precedente. Di fatto oggi è possibile definire il mercato dell'arte davvero come un mercato globale in cui ogni Paese ha sviluppato una propria forma di commercio, ma che presenta ancora una particolare concentrazione nei due centri di Londra e New York, che insieme registrano due terzi del fatturato globale.¹⁷

La significativa crescita economica di alcune nazioni negli ultimi anni ha portato come conseguenza nuovi concorrenti nel mercato, come nel caso della Cina che, negli anni seguenti al biennio 2007-2009, è diventata la terza potenza nel mercato dell'arte, sorpassando anche mercati *leader* del settore come Germania e Francia. Proprio la presenza nel mercato internazionale di acquirenti delle nuove forze economiche emergenti ha modificato la domanda di beni artistici, che è aumentata in

¹⁶ P. Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Edizioni Il Mulino, Bologna 2001, pp. 235-241

¹⁷ C. McAndrew, *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York 2010, pp. 5-6

maniera sostanziale, soprattutto per quanto riguarda il settore dell'arte contemporanea.¹⁸ La forte ripresa dopo la crisi globale è stata guidata da Stati Uniti e dalla Cina, che hanno portato il mercato verso una nuova espansione fino al 2011, anno in cui è stato registrato un nuovo calo e che ha portato poi nel 2012 ad un significativo declino del mercato cinese. Gli Stati Uniti hanno invece mantenuto una crescita costante e positiva, arrivando nel 2014 ad un nuovo picco di espansione; mentre Europa e Cina hanno mantenuto risultati significativamente più deboli della potenza americana. Alcuni dati forniti dal report *The Art Market 2018 – An Art Basel and UBS Report* evidenziano che dal 2009 al 2017 la crescita del valore del mercato dell'arte (espresso in dollari) è stata del 61,3% e che il volume¹⁹ di vendita negli stessi anni ha registrato un aumento del 25,8%. Tra il 2014 e il 2016 un nuovo rallentamento nell'economia globale ha fatto registrare una perdita del 16% del valore del mercato dell'arte, ma nonostante questo leggero calo, i dati tra il 2016 e il 2017 sono positivi e indicano una crescita del valore del 11,9% e una crescita del volume di vendita dell'8,0%. Nel 2017 una forte crescita della ricchezza a livello internazionale ha fatto sì che anche le performance del mercato dell'arte migliorassero con una ritrovata fiducia degli acquirenti. Sempre il 2017 è stato un anno positivo per la Cina, che si è consacrata come *leader* nel mercato nel Sud Est Asiatico, piazzandosi saldamente in testa rispetto a Giappone, Corea, India e Indonesia, e per un breve periodo dell'anno ha sorpassato nei dati di vendita anche il Regno Unito, a causa della debolezza della sterlina subito dopo la Brexit.²⁰

Le vendite aggregate degli stati asiatici nel 2017 rappresentavano il 23% delle vendite globali e concorrevano a pieno ritmo con i numeri europei, che si attestavano al 33%; per quanto riguarda invece le vendite di Sud America e Africa, non risultavano ancora dati così importanti da poter definire queste regioni competitive. Nel 2018 le vendite d'arte nel mercato mondiale hanno raggiunto i 67,4 miliardi di dollari, con una crescita del 6% su base annua. I numeri evidenziano una situazione

¹⁸ Cfr. *ibidem*, pp.6-7.

¹⁹ Con volume di vendita si intende il numero di transazioni che sono andate a buon fine all'interno del mercato, dunque che si sono concluse con la vendita di un bene.

²⁰ C. McAndrews, *The Art Market 2018 – An Art Basel and UBS Report*, 2018, pp. 28-35.

che si mantiene positiva di anno in anno, ma l'aumento delle vendite tra 2017 e 2018 è stato inferiore rispetto alla crescita registrata tra 2016 e il 2017; nonostante la leggera flessione negativa del valore della crescita annua, il mercato è giunto al livello più alto mai registrato negli ultimi dieci anni.

Nel 2018 le vendite aggregate di Stati Uniti, Regno Unito e Cina hanno rappresentato l'84% delle vendite globali, con in prima posizione sempre la potenza economica americana, seguita dal Regno Unito – di nuovo in seconda posizione – e al terzo posto la Cina che ha nuovamente registrato una decrescita, perdendo due punti percentuali sul secondo posto.²¹ I dati che si stanno presentando sono una fotografia della situazione globale odierna, che risulta essere in continuo cambiamento, anche a seconda delle diverse situazioni economiche e politiche dei diversi Paesi.

L'ostilità commerciale tra Stati Uniti e Cina fa prevedere dei ribassi nei numeri di vendita che saranno raccolti a fine 2019, infatti nel 2018 il governo americano ha imposto delle tariffe sulle esportazioni di beni artistici di antiquariato cinese. Quest'ultimo è un esempio di come le scelte politiche possano influenzare il *business* dell'arte, infatti una politica protezionistica può influire sui risultati di mercato e danneggiare il Paese esportante tanto quanto il Paese ricevente la merce, perché quest'ultimo è luogo in cui tali opere sono poi messe in vendita. Le continue incertezze a livello commerciale e nella politica interna degli Stati Uniti, combinati con un rallentamento globale della crescita economica, fanno prevedere un cambiamento rispetto agli anni precedenti anche nel mercato dell'arte, con una possibile contrazione dell'offerta durante l'anno 2019.

Osservando, invece, nel dettaglio il valore del mercato dell'arte in Europa nel 2018, si può affermare che la regione europea ha rappresentato il 49% del valore del mercato globale. Il Regno Unito ha ovviamente mantenuto la prima posizione a livello europeo, dominando di fatto il mercato, con il 66% (in aumento di quattro punti percentuali rispetto al 2017). A seguire nel mercato europeo nell'anno 2018 si trova la Francia con il 19%, la Germania con il 4% ed in coda Spagna ed Italia che ottengono solo il 2%.²² I dati riportati si riferiscono all'intero mercato dell'arte, in modo da

²¹ C. McAndrews, *The Art Market 2019 – An Art Basel and UBS Report*, 2019. pp. 30-36.

²² *Ibidem*, pp. 39-42.

evidenziare quello che è stato l'andamento generale e globale negli ultimi anni, ma osservando nello specifico l'andamento del mercato dell'arte contemporanea, si può affermare che sia un settore nettamente in espansione, anche se non ancora del tutto affermato al pari del commercio di arte moderna.

Negli ultimi vent'anni l'arte contemporanea ha vissuto una straordinaria evoluzione, sia in termini di prezzi che di volumi, anche grazie al contributo fondamentale dell'Asia (e in modo particolare della Cina), primo mercato mondiale di arte contemporanea. Il consolidamento di questo settore è risultato evidente ancor di più nel maggio del 2017, anno in cui i dati hanno confermato che la domanda di opere d'arte contemporanea fosse in crescita per il terzo anno consecutivo, con una conseguente proliferazione anche dell'offerta disponibile.

I dati pubblicati da Artprice nel rapporto sull'arte contemporanea del 2018 sono incoraggianti e soprattutto positivi, infatti il fatturato mondiale nel 2018 è risultato essere in crescita del 19% rispetto all'anno precedente e l'indice dei prezzi dell'arte contemporanea è aumentato del 18,5%.²³ La crescita e l'espansione del mercato dell'arte contemporanea dipendono, come emerge dai risultati di vendita, principalmente dalle vendite all'asta, ma i dati dei singoli agenti operanti nel settore dell'arte contemporanea verranno espressi nel dettaglio nei paragrafi seguenti.

Ogni agente operante nel mercato dell'arte contemporanea, viene dunque presentato dal punto di vista teorico, con un focus su quelli che sono gli andamenti globali del mercato.

²³ M. Moine per il Dipartimento Editoriale di Artprice, *Il mercato dell'arte contemporanea 2018 – Il rapporto annuale Artprice*, periodo considerato da giugno 2017 a luglio 2018.

1.2 LE GALLERIE D'ARTE

Nei palazzi signorili, durante il Rinascimento, le gallerie erano grandi sale di forma allungata abbellite da collezioni e oggetti d'arte, che servivano a collegare ambienti diversi, mentre in seguito sono diventate delle vere e proprie sale di rappresentanza adibite ad accogliere le raccolte di opere d'arte. Oggi invece, nell'accezione più recente, per galleria d'arte s'intende una sala di esposizione e vendita di opere d'arte, in cui si svolge anche la funzione di promozione di artisti emergenti, o di esposizione di artisti già affermati nello scenario artistico. La finalità ultima delle gallerie, che si è sviluppata negli anni, è duplice in quanto esse hanno come obiettivo sia quella che è la promozione culturale, tramite l'organizzazione di eventi ed esposizioni - con la stesura di cataloghi e testi critici che ottengano visibilità nelle riviste specializzate - sia la promozione commerciale. Infatti, le opere esposte sono trattate a tutti gli effetti come prodotti da vendere e dunque la loro promozione deve seguire anche quelle che sono le logiche del marketing utilizzate per qualsiasi altro bene messo in vendita.²⁴

In via teorica, all'inizio l'artista ha il completo monopolio della propria produzione artistica, ma gli elaborati acquistano vero valore e *status* di opere d'arte solo quando vengono legittimati come tali all'interno dei circuiti di valorizzazione e promozione culturale, oltre che di circolazione commerciale. In questo punto della catena di produzione artistica si innestano le gallerie, che entrano in contatto con gli artisti, li selezionano secondo la propria *mission*, supportano e valorizzano il loro operato facendoli conoscere al pubblico più indicato a seconda della loro produzione.²⁵

La scelta degli artisti, delle esposizioni e della promozione spetta di norma alla figura del gallerista, che è colui che crea e mantiene i contatti tra artisti e collezionisti e si presenta come un intermediario tra il produttore, nonché l'artista, e il pubblico a cui si propone.

²⁴ M. Guenzi, *La struttura del sistema dell'arte*, in *Economia dell'arte*, n° 6, giugno 2014, pp. 4-5.

²⁵ M. Guenzi, *Anomalie del mercato dell'arte contemporanea: il meccanismo di formazione dei prezzi*, in "Economia e Diritto", n.12 - 04/2014, 1° aprile 2014.

Attualmente secondo quanto detto, le gallerie formano un sistema internazionale, costituito da una rete di relazioni interpersonali e si possono essere divise in diverse tipologie, che compongono una struttura gerarchica²⁶:

- *Gallerie di brand*, sono le gallerie che si trovano al vertice della struttura, che godono di fama a livello internazionale, che hanno diverse sedi in più parti del mondo e intrattengono collaborazioni e rapporti con molti artisti e ad altre gallerie. Questa tipologia di galleria si occupa di artisti già affermati nello scenario artistico, e allo stesso tempo i loro clienti sono grandi collezionisti, oltre che musei, banche e fondazioni. Le gallerie di *brand* sono organizzate sostanzialmente come delle aziende, hanno molti dipendenti e alle volte per diversificare la propria offerta, possono anche farsi promotrici di artisti non ancora del tutto consacrati oppure occuparsi di mercato secondario.

Come dice la definizione stessa, il nome del brand è ciò che garantisce per queste gallerie, infatti basta il loro nome a fare da garanzia e richiamare nel pubblico una serie di valori che sono propri dell'azienda.

- *Gallerie tradizionali*, gallerie sicuramente di una dimensione ridotta rispetto alla categoria precedente, in cui il gallerista è la figura centrale ed è colui che si occupa delle relazioni con gli artisti e si occupa della loro valorizzazione e promozione. Il gallerista ha tutto l'interesse a mantenere il rapporto con l'artista emergente come esclusivo, non è inusuale dunque, che possa proporre uno stipendio irrisorio per la sua produzione per un determinato periodo di tempo, oppure richiedere una percentuale sulle vendite che l'artista porta a termine. Il pubblico a cui le gallerie tradizionali si rivolgono, è quello di collezionisti di medio-alto livello, anche se non è sempre facile emergere nel mondo dell'arte contemporanea e il mercato può risultare difficile da comprendere e da gestire. Molto spesso, infatti, le gallerie sono costrette a occuparsi anche di mercato secondario per far fronte alle spese.

²⁶ M. Guenzi, *La struttura del sistema dell'arte*, in "Economia dell'Arte", n° 6, giugno 2014, pp. 2-4.

- *Gallerie commerciali*, sono gallerie che si occupano di artisti emergenti, che necessitano di spazi in cui esporre e queste gallerie offrono la possibilità di organizzare esposizioni e mostre che siano un richiamo principalmente per il territorio in cui sono collocate. Alle volte possono esserci anche gallerie, o spazi, che offrono agli artisti la possibilità di esporre in cambio di un corrispettivo monetario. Gli spazi a pagamento si sono sviluppati negli ultimi anni, probabilmente come soluzione alla variabilità del mercato dell'arte, che non sempre garantisce ad una galleria di arrivare in positivo in bilancio.

Oggi è possibile dire che ogni galleria si inserisce all'interno di un segmento di mercato, proponendo di conseguenza prodotti di alta, media o bassa qualità, ma è necessario anche osservare che le gallerie di punta come le gallerie di *brand*, costituiscono il vertice del sistema dell'arte e sono coloro che ne determinano le tendenze artistiche dominanti. Il sistema dell'arte negli ultimi decenni ha registrato una crescita considerevole, che ha portato come conseguenza un aumento della concorrenza tra gli elementi che operano nel sistema, infatti se le gallerie di *brand* determinano quelle che sono le tendenze artistiche, operano necessariamente quella che è una rigida difesa dei prezzi, che sono decisamente troppo alti per altre gallerie di prestigio minore. Alcune gallerie hanno così iniziato nel tempo a puntare su opere che risultano essere proposte alla moda e che vengono vendute come portatrici di valori, ma che in realtà sono espressione di un "sistema drogato" e di un "vortice speculativo".²⁷ Molti artisti hanno in questo modo raggiunto il successo in pochissimo tempo, in maniera quasi fulminea, raggiungendo valori di successo immediato che indeboliscono e quasi annullano la logica del valore storico delle opere d'arte.

Gli artisti invece che, tramite una promozione e una valorizzazione adeguata riescono ad affermarsi con tempistiche più dilungate, vedono il loro valore crescere in modo progressivo ottenendo così un successo che non è solo momentaneo come una meteora, ma consolidato e tramandato alle generazioni future.

²⁷ F. Poli, *Il Sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercati e musei*, Laterza, Bari 2011, p.66.

È anche vero che ormai oggi, si sono instaurate delle sinergie tali che le quotazioni di alcuni artisti salgano più rapidamente di altri, alle volte anche raddoppiando le dimensioni dei rispettivi mercati, come nel caso di artisti che sono soliti essere esposti sia a Londra e a New York. Nel paragrafo precedente, infatti, si è evidenziato come Stati Uniti e Regno Unito abbiano un ruolo fondamentale nel mercato dell'arte e questo emerge anche nell'ambito dell'arte contemporanea e delle gallerie, infatti, la presenza di varie gallerie tra le più eminenti a livello internazionale, proprio in queste due città (come *Sadie Coles, Simon Lee, Pace, Marian Goodman*, ecc.) favorisce il dialogo tra le due grandi potenze anglosassoni e consente agli artisti in voga di trasferirsi rapidamente sull'altra sponda dell'Atlantico, aumentando di fatto la loro fama e le loro quotazioni.²⁸ Dopo le due potenze di Londra e New York, anche Parigi vorrebbe affermarsi come forza competitiva nell'ambito delle gallerie d'arte, ma secondo i dati di vendita è di sicuro Hong Kong ad avere migliori possibilità di affermazione ed espansione, anche per la sua posizione geografica, in quanto la città risulta essere un ponte tra le tendenze occidentali e orientali.²⁹

Generalmente, si può affermare che anche il mondo delle gallerie d'arte stia crescendo di pari passo con il mercato d'arte contemporanea, infatti sempre più rivenditori d'arte e nello specifico sempre più gallerie, si occupano esclusivamente di artisti ed opere del settore contemporaneo. In via teorica, la crescita e l'espansione dell'operato di una galleria d'arte è osservabile sia a livello qualitativo che quantitativo: quindi sia attraverso l'individuazione degli artisti che orbitano intorno ad essa e del loro valore sul mercato, sia tramite il numero di vendite che si compiono al suo interno. Essendo però di fatto la galleria un'organizzazione a scopo commerciale, che opera come un'azienda o un negozio privato, è difficile rintracciare dati di vendita che siano completi e disponibili, anche perché in molti Paesi non è ancora richiesta dalla normativa tale documentazione. Non essendo presente una regolamentazione obbligatoria per la divulgazione dei dati di vendita delle gallerie, si verifica un'opacità e una mancata chiarezza delle informazioni che riguardano le

²⁸ Cfr. C. Moine, per il Dipartimento Editoriale di Artprice, *Il mercato dell'arte contemporanea 2018 – Il rapporto annuale Artprice*, periodo considerato dal luglio 2017 al 3 giugno 2018.

²⁹ Ibidem.

vendite di opere d'arte compiute all'interno dei vari esercizi commerciali. Alcune nazioni, invece, come indicato dal *TEFAF Art Market 2017* riescono a fornire un'analisi dettagliata dei dati di vendita, come nel caso del *Sistema di Classificazione Industriale del Nord America* (NAICS), che introdotto nel 2006 presenta la categoria specifica dei rivenditori e delle gallerie d'arte, presentando quelli che sono i dati di vendita su base annua.³⁰ Solitamente all'interno dei report che vengono redatti annualmente, però, la categoria *dealers* coinvolge gallerie d'arte tanto quanto fiere e mercanti e proprio per la natura privata di tali esercizi i dati risultano essere aggregati. Avendo, per i motivi appena presentati, a disposizione pochi e sporadici dati rispetto a quella che è la realtà, la lettura complessiva del mercato dell'arte che riguarda le gallerie risulta essere limitata e in qualche modo compromessa, ma riescono comunque a fornire delle informazioni interessanti sull'andamento dell'arte contemporanea nell'ambito delle vendite e delle transazioni di tipo privato.

Nel 2017 i prezzi medi più alti ricavati dai rivenditori d'arte³¹ derivano dalle opere d'arte moderna (50.000 dollari), seguite al secondo posto dalle opere d'arte contemporanea, che hanno registrato un prezzo medio annuale di 12.500 dollari.³² Anche nel 2018 i prezzi medi più alti registrati - aumentati del 39% rispetto al 2017 - sono stati quelli delle opere d'arte moderna, mentre il prezzo medio per opere d'arte contemporanea è scivolato al terzo posto, con un valore di 9.335 dollari.³³

La spiegazione di questi dati può essere ricavata dalla continua evoluzione del mercato dell'arte e dal fatto che i rivenditori stiano in parte subendo quella che è l'espansione delle case d'asta. Le maggiori case d'asta si sono, infatti, espanse negli ultimi anni, sia dal punto di vista economico che dal punto di vista geografico e hanno iniziato a svolgere anche mansioni che prima erano di natura esclusiva delle gallerie. Per esempio, è comune che oggi le case d'asta organizzino loro mostre ed eventi con

³⁰ The European Fine Art Foundation (TEFAF), *TEFAF Art Market Report 2017*, Broekwal, p.64.

³¹ Gli intervistati per la redazione dei report non hanno fornito il prezzo delle singole transazioni ma si sono ricavati i prezzi medi ottenuti tramite il valore e il volume del loro fatturato aggregato.

³² C. McAndrews, *The Art Market 2018 – An Art Basel and UBS Report*, 2018, pp. 56-57.

³³ C. McAndrews, *The Art Market 2019 – An Art Basel and UBS Report*, 2019, p. 60.

opere appartenenti al mercato primario, svolgendo una funzione di promozione di opere ed artisti, attività che in passato era prerogativa principalmente delle gallerie. In questa situazione di nuova competitività, molte gallerie medio-piccole, per cercare di mantenere viva la propria attività, partecipano a fiere d'arte, non tanto per aumentare i propri introiti tramite la vendita in fiera, quanto per cercare di ampliare la propria rete di contatti. La partecipazione a fiere internazionali d'arte è una prerogativa anche delle cosiddette gallerie di *brand*, che con il loro nome sono un richiamo per il pubblico e che tramite le fiere accrescono la propria fama.

Secondo quanto espresso nel *Report di Art Basel* del 2018, solo nel 2017, con 33,7 miliardi di dollari, le vendite dei rivenditori d'arte hanno registrato un aumento su base annua, raggiungendo il 4% in più; un'ulteriore flessione positiva è stata invece osservata per quanto riguarda le gallerie di livello che hanno registrato un aumento pari al 10% su base annua.³⁴ Se il numero di transazioni e il valore dei prezzi medi giungono da dati aggregati tra i diversi *dealers* partecipanti al mercato e non ci forniscono una visione dettagliata e singola delle gallerie d'arte, è comunque possibile osservare, con una maggiore chiarezza di dati, quella che è la longevità delle gallerie e di come le loro attività si siano evolute nel tempo.

Nel primo decennio degli anni 2000 si sono registrate un gran numero di chiusure per quanto riguarda le gallerie, individuando in modo particolare un picco di chiusure registratosi nel 2009. Negli anni a seguire, a partire dal 2010, il numero di chiusure delle gallerie d'arte è lentamente diminuito, ma d'altro canto, non si può affermare che ci sia stata una crescita nei numeri delle aperture di nuovi esercizi, infatti, è stato registrato un calo dell'87% nel numero delle aperture nel 2017 rispetto al 2007.

L'Europa, tra il 2011 e il 2012, probabilmente a seguito della crisi economica, ha ottenuto il valore più alto a livello internazionale di chiusure di gallerie d'arte, con un 78% di gallerie in cessata attività tra Germania, Francia e Italia.³⁵ Come è possibile osservare dal seguente grafico la regione geografica con il maggior numero di gallerie chiuse nel decennio preso in considerazione è l'Europa, seguita poi dal Nord America, dall'Asia ed infine dall'America Centrale e del Sud.

³⁴ C, McAndrews, *The Art Market 2018 – An Art Basel e UBS Report*, 2018, p.46.

³⁵ *Ibidem*, pp. 80-85.

Figure 2.23 | Gallery Closures by Region

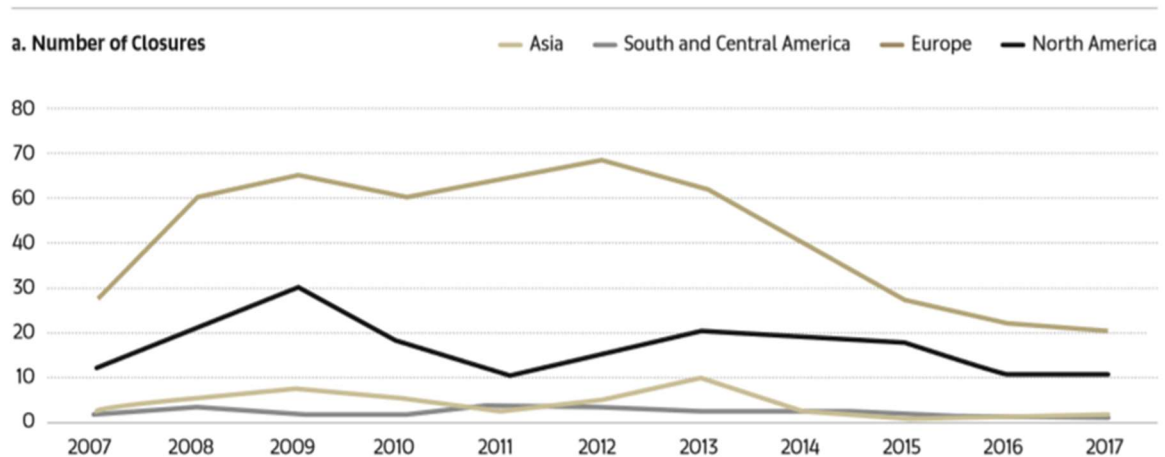


Fig. 1 - Numero di chiusure delle gallerie nel decennio 2007-2017 per regione territoriale

Fonte: *The Art Market 2018*

Generalmente si può dire che i picchi di chiusure per tutte e quattro le regioni sono tra il 2008 e il 2009, ma si può evidenziare anche come in controtendenza rispetto all'Europa e all'America Centrale e del Sud, Asia e America del Nord abbiano registrato una diminuzione delle chiusure proprio nel 2011.

Come osservato precedentemente, l'Europa è stata interessata da un secondo momento in cui il numero di chiusure è cresciuto in maniera sostanziale, proprio tra il 2011 e il 2012 così come sopra indicato. Nell'*Art Basel Report 2018* si evidenziano alcuni dei motivi che possono aver portato a un così consistente numero di chiusure delle gallerie a livello globale:³⁶

- I costi di base per mantenere un'attività all'interno di città importanti e di rilievo sono diventati proibitivi, visto il basso volume di vendite e di ricavo e la variabilità con cui tale ricavo giunga durante i diversi mesi;
- Molto spesso non si riesce ad affiliare dei visitatori assidui e che siano realmente interessati al prodotto artistico che si propone, dovendo anche

³⁶ Ibidem, pp. 89-90.

considerare una diminuzione del pubblico pedonale, ossia la diminuzione di persone che si fermano nell'esercizio commerciale per curiosità;

- Nuove tecnologie come internet e più recentemente i social network, hanno catalizzato l'attenzione della maggior parte del pubblico che conosce e ricerca solo le gallerie più famose e attive nello scenario internazionale. Inoltre, a causa dell'annullamento delle distanze spazio - temporali che le nuove tecnologie favoriscono, lo spazio fisico della galleria diventa quasi irrilevante nel momento in cui si ha a disposizione la possibilità di conoscere e vedere le opere a chilometri di distanza tramite computer o smartphone;
- Si è evidenziato che i nuovi servizi di consulenza privata, abbiano iniziato ad orientare l'interesse del pubblico che si rivolge oggi principalmente all'acquisto di azioni piuttosto che di beni;
- È nota anche la difficoltà nel trattenere gli artisti, fidelizzarli dopo averli scoperti e lanciati nel mercato. Questo risulta facile per le gallerie di *brand*, ma non per le gallerie di medio livello, che molto spesso non riescono a trattenere in maniera esclusiva gli artisti che si spostano in gallerie più grandi man mano che ottengono successo commerciale. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare spesso le piccole gallerie non crescono di pari passo con gli artisti che lanciano, perché non riuscendo a mantenere un rapporto esclusivo non possono condividere i successi durante la loro crescita e non ne ottengono i benefici finanziari conseguenti.³⁷

³⁷ Ibidem, p.90

Figure 2.22 | Gallery Openings by Region

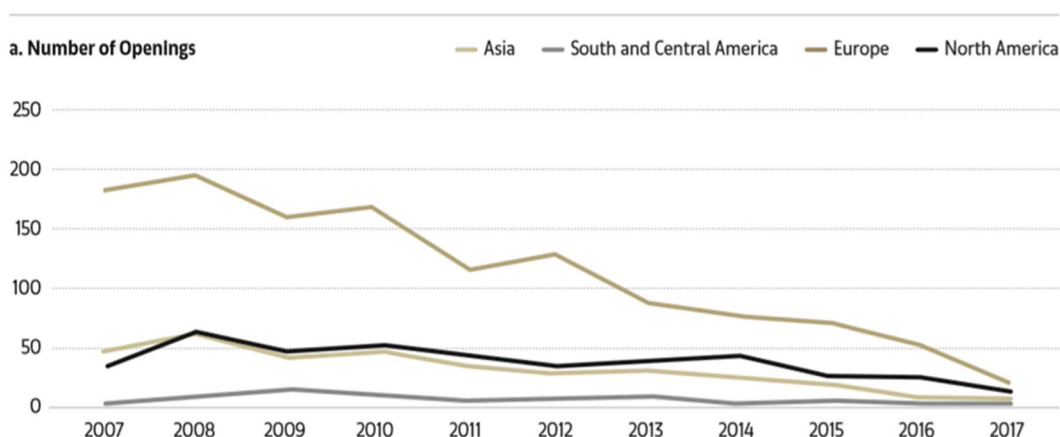


Fig. 2 – Numero di aperture delle gallerie nel decennio 2007-2017 per regione territoriale

Fonte: The Art Market 2018

Nel secondo grafico, è possibile invece osservare nel dettaglio come le aperture di nuove gallerie siano state in calo in tutte le regioni del mondo prese in considerazione sempre nel decennio 2007 - 2017, in modo particolare in Europa.³⁸

Come è indicato dal grafico, le aperture delle gallerie d'arte in Europa sono risultate altalenanti, almeno per i primi cinque anni presi in considerazione, con picchi di crescita intervallati da picchi di calo, ma sempre con numeri di aperture superiori rispetto alle altre regioni geografiche. Ciò che risulta allora assolutamente rilevante è il calo sostanziale delle nuove aperture in Europa, infatti, se nel 2008 le nuove aperture registrate sono quasi duecento, nel 2017 arrivano ad essere meno di cinquanta, al pari delle altre regioni prese in considerazione che non si sono mai troppo allontanate dalla soglia delle cinquanta aperture all'anno.

Il picco decrescente finale europeo inizia nel 2015, con quasi un dimezzamento delle nuove aperture e continua in modo evidente e continuo fino al 2017.

Le altre regioni non registrano variazioni forti come nel caso dell'Europa, ma chiudono anch'esse il decennio con un calo delle aperture rispetto ai primi anni 2000.

Il numero di nuove gallerie istituite nel 2018 è stato inferiore dell'86% rispetto a dieci anni prima, ma è possibile, stando ai database delle fiere dell'anno in corso, che nei

³⁸ Ibidem, p.86.

report del 2019 il numero di nuove gallerie sia nuovamente, anche se leggermente, in aumento.³⁹ La longevità di una galleria, intesa come anni di attività commerciale, dipende anche dal tipo di opere di cui essa si occupa e dalle statistiche emerge che le gallerie d'arte moderna risultano essere le più longeve (in grado anche di superare i 30 anni di attività), mentre le gallerie d'arte contemporanea mediamente non sopravvivano al quattordicesimo anno d'attività. Lo scenario messo in luce da tali dati sembrerebbe positivo in quanto il numero di chiusure delle gallerie sta lentamente diminuendo, ma risulta essere comunque preoccupante la netta riduzione delle aperture e la poca longevità delle gallerie del settore contemporaneo. È chiaro che le aperture risultano essere sempre meno perché complicate da affrontare, come in qualsiasi altro settore, ed è dunque vero che ciò che emerge nel mercato dell'arte, può essere letto come uno specchio dell'andamento economico globale. Si potrebbe anche ipotizzare che una concausa delle chiusure delle gallerie d'arte sia la mancata capacità competitiva in un settore che è continuamente in movimento e che richiede alte competenze per una buona resa anche a livello economico; ma è anche vero, però, che alle volte le figure competenti risultano essere addirittura in esubero rispetto a quelle che sono le possibilità di mantenimento all'interno dell'azienda e rispetto alla richiesta del pubblico. Negli ultimi anni si sono studiate delle possibili soluzioni per le problematiche che affliggono le gallerie, anche perché se si dovesse mantenere questo andamento, in un futuro prossimo ci potrebbero essere troppi artisti emergenti per il numero di gallerie che possano promuoverli. Non è inusuale che già oggi artisti giovani, che non trovano uno spazio in cui esporre o vendere, si autopromuovano al pubblico tramite canali *social* e questo potrebbe rappresentare una minaccia per la figura professionale dei galleristi: se gli artisti dovessero diventare intermediari di loro stessi le gallerie non manterrebbero più la funzione di promozione e di vendita, ma al massimo manterrebbero solo la propria funzione espositiva. Anche nell'*Art Basel Report 2018* sono riportate alcune delle strategie messe in atto per migliorare le problematiche che sorgono più frequentemente tra artisti e galleristi, che influiscono sui rendimenti e le attività delle gallerie.⁴⁰

³⁹ C. McAndrews, *The Art Market 2019 – An Art Basel e UBS Report*, 2019, p.88.

⁴⁰ C. McAndrews, *The Art Market 2018 – An Art Basel e UBS Report*, 2018, pp.94-97.

Una possibilità per cercare di mantenere sempre in equilibrio l'azienda potrebbe essere migliorare i contratti che le gallerie possono proporre agli artisti, in modo da tenerli in qualche modo legati a sé nel tentativo di crescere insieme non solo economicamente, ma anche a livello di successo.⁴¹ Si è recentemente compreso, infatti, che ciò di cui necessitano le gallerie non è solo ridurre la spesa e cercare di rimanere a galla all'interno del mercato, ma è una ricerca di maggiore flessibilità di visione. Purtroppo, infatti, nella ricerca di strategie efficaci molte gallerie hanno focalizzato la loro attenzione solo sulla riduzione dei costi, con conseguente diminuzione del numero di mostre organizzate durante l'anno e inferiori partecipazioni alle fiere, ma le gallerie d'arte non possono perdere di vista la loro natura di promotrici di arte, cultura e valori. I contratti nel mondo dell'arte risultano essere complicati da organizzare, perché non è possibile per esempio inserire limiti di tempo per la produzione delle opere oppure limitare le vendite in un artista in una sola regione geografica (termine questo che oggi è ancor meno possibile che in passato visto che gli acquirenti possono scandagliare e scegliere tramite internet anche opere dall'altra parte del mondo). D'altra parte i contratti potrebbero rappresentare anche proprio un'arma a doppio taglio per le gallerie, perché alle volte potrebbero rimanere vincolate ad artisti emergenti che non riescono ad ottenere successo o incassi, bloccando di conseguenza anche la crescita della galleria stessa. Per tutti questi motivi la strategia migliore è di solito quella più attuata dalle gallerie è quella di gestire il rapporto con gli artisti tramite la fiducia, in modo informale. Altra strategia adottata è quella della diversificazione, quindi per gallerie che storicamente si sono occupate di vendita nel mercato primario può voler dire una ricerca di profitto nel mercato secondario, nel tentativo di aumentare i ricavi e diversificare i rischi. Il mercato secondario però presenta già altri attori che sono ormai consolidati e hanno una propria rete di contatti ed è difficile inserirsi in un nuovo mercato mai preso in considerazione se non si hanno gli strumenti adatti.

⁴¹ A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, II edizione, FrancoAngeli s.r.l., Milano 2011, p. 57.

Una visione complessiva sulle difficoltà che le gallerie sentono di dover affrontare viene fornita sempre nell'*Art Basel Report 2018*, che per la sua indagine ha intervistato diversi galleristi chiedendo quali siano state le maggiori sfide da affrontare nell'anno 2017 (anno in corso al momento dell'indagine) per la loro attività e quali sarebbero state nei cinque anni successivi secondo le loro previsioni.⁴² Le difficoltà individuate come principali da questa analisi, con rispettivamente il 60%, 47% e 40% delle risposte sono: *Finding new clients*, *The economy/the demand for art and antiques*, e *Partecipazione at fairs*. Al primo posto tra le sfide che i galleristi individuano come fondamentali nella riuscita della loro attività, emerge la necessità di ampliare la propria rete di clienti e di collezionisti, cosa che garantisce una possibilità continua di vendita e dunque favorevole per il bilancio dell'azienda. A seguire, al secondo posto, viene indicata la categoria *The economy/the demand for art and antiques*, perché come attività commerciale, la galleria deve incontrare la domanda di un mercato particolare come quello dell'arte e delle antichità. Al terzo posto emerge, invece, la correlazione tra le gallerie e le fiere d'arte, le quali stanno diventando oggi sempre più numerose e sempre più influenti sul mercato e a cui le gallerie cercano di partecipare il più possibile. Le fiere sono ritenute utili, come già evidenziato, dalle gallerie perché permettono un'esposizione in un luogo che richiama un gran numero di persone e di esperti d'arte e rappresentano dunque una possibilità per incrementare connessioni e conoscenze. La partecipazione alle fiere d'arte per le gallerie è sia una possibilità che una sfida, perché richiede degli sforzi alle volte ingenti, sia a livello economico che espositivo. Dalle risposte dei galleristi emerge, inoltre, una particolarità: le tre categorie che hanno ricevuto più risposte e che sono state individuate come le maggiori sfide affrontate nel 2017, mantengono la loro posizione all'interno della classifica anche nella prospettiva futura. Infatti, *Finding new clients*, *The economy/the demand for art and antiques* e *Partecipazione at fairs* sono i tre obiettivi, secondo i galleristi, che la galleria si troverà ad affrontare anche a distanza di cinque anni rispetto all'anno di realizzazione dell'intervista (2017). Ciò significa, nella visione degli esperti, che queste prime tre categorie non sono solo importanti, ma sono soprattutto necessarie

⁴² Ibidem, pp.97-99.

per una buona crescita della propria attività e rappresentano, anzi, quasi una sfida continua nel tempo. Invece, nonostante le nuove tendenze, la vendita online si colloca solo al quarto posto, con il 37% tra le difficoltà che una galleria deve affrontare secondo i galleristi, un dato che dimostra quanto ancora sia importante la fisicità di ciò che si sta promuovendo e vendendo all'interno delle gallerie.

Le difficoltà riscontrate nell'apertura di nuove attività o la causa dell'aumento delle chiusure delle gallerie sono sostanzialmente derivanti da una mancata capacità di mantenere in equilibrio il *budget*. Se, però, alle gallerie di *brand* non mancano le risorse per mantenere degli standard molto alti, devono comunque fronteggiare un'evidente diminuzione delle vendite che dipende dalla situazione economica generale e dall'impovertimento del ceto medio. Per questo motivo, molto spesso, negli ultimi anni, molte gallerie d'arte hanno iniziato a modificare le proprie attività, facendo in parte venire meno la struttura gerarchica delle gallerie sopra descritta. Oltre all'apertura a nuove possibilità in termini di attività e di mercato delle gallerie, per combattere alcuni rischi e per alleviare alcune pressioni di tipo economico, le gallerie d'arte hanno iniziato a sperimentare nuovi modelli di collaborazione.⁴³

Le soluzioni aggregative, che si basano sulla collaborazione tra diversi enti, si sono sviluppate come dei progetti che offrono delle valide alternative alla gestione classica delle gallerie d'arte, come per esempio, la condivisione degli spazi e delle *location* per abbattere quelli che sono i costi dei locali necessari per l'esposizione.

L'aspetto economico e l'abbattimento dei costi è sicuramente un vantaggio funzionale per la vita di una galleria, ma non risolve tutte le problematiche relative al mercato e alle continue difficoltà riscontrate dalle gallerie di media e piccola entità, per questo l'integrazione tra gallerie deve essere anche di tipo verticale, quindi anche tra gallerie affermate e gallerie emergenti. Nell'ottica di creare un *network* tra le aziende intermediarie nel mondo dell'arte, già nel 2011 è stata fondata da Lluçia Homs a Barcellona un'associazione indipendente chiamata *Talking Galleries*, che è nata per favorire un incontro tra i leader del mondo dell'arte e per creare un dialogo costruttivo tra i diversi enti partecipanti.

⁴³ C. McAndrews, *The Art Market 2019 – An Art Basel e UBS Report*, 2019, p.88.

L'idea alla base del progetto è quella di fare sistema e di reagire in modo attivo ai cambiamenti del mercato, cercando di adeguarsi ad essi tramite degli incontri e dei ritrovi, in cui discutere di tali temi. Dalla sua nascita, il ritrovo di punta del *Talking Galleries* è il *Barcellona Symposium*: una conferenza della durata di due giorni, che in questi anni ha riunito più di duecento esperti d'arte e di economia, pronti a confrontarsi sulle tematiche di mercato e di collaborazione.

Tra i relatori della conferenza sono di solito presenti fondatori, direttori o codirettori di istituzioni artistiche o esperti del mondo dell'arte, come Georgina Adams⁴⁴ e Alain Servais⁴⁵, che esprimono le problematiche emergenti del mercato dell'arte e delle gallerie in particolare, cercando di instaurare un dibattito che sia attivo e che possa essere un nuovo punto di partenza per i partecipanti. Negli anni si è dunque iniziato a percepire la necessità di reinventarsi e di modificare il modello di galleria o di esposizione tradizionale in cui vendere o promuovere arte, considerando e mettendo in atto quelle che sono le nuove tipologie di distribuzione. Per esempio, durante uno degli incontri, Georgina Adams solleva il problema della polarizzazione del mercato dell'arte contemporanea, affermando: "*Top is Booming!*"⁴⁶ esprimendo come il mercato, dalla crisi del 2008, sia guidato solo da poche e conosciute gallerie che trattano artisti considerati il top del momento come Hirst, Murakami o Koons, sminuendo tutto il resto dell'offerta e della proposta. Alain Servais, invece, non propone solo di migliorare i rapporti tra galleristi ed artisti minori, ma anche tra le diverse gallerie che devono secondo il suo parere allearsi tra di loro, promuovendo quella che può essere una nuova strategia per far fronte alle spese fieristiche o alle spese di promozione di uno stesso artista.

⁴⁴ Redattore del mercato dell'arte per *The Art Newspaper* a partire dal 2008 e corrispondente del mercato dell'arte per il *Financial Times*. Autore del libro *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21° century*, che esplora la trasformazione del mercato dell'arte moderna e contemporanea nel 21° secolo.

⁴⁵ Collezionista d'arte, banchiere d'investimento e imprenditore. Iniziò a collezionare arte alla fine degli anni '90. Nel 2000, si trasferisce in una vecchia fabbrica di 900 metri quadrati, dove vive, lavora e mette in mostra la sua collezione d'arte contemporanea.

⁴⁶ G. Adams, *The Polarisation of the Art Market*, presentazione svolta ad ARCOmadrid, 14 febbraio 2013.

Alain Servais evidenzia, anche, come le gallerie non siano entità a sé stanti, ma che vivono e sono parte integrante di un territorio con cui dovrebbero relazionarsi e dialogare, dunque la proposta è anche quella di nuove cooperazioni tra istituzioni, autorità pubbliche e le stesse gallerie per una maggiore valorizzazione dei luoghi e delle attività che si sono sviluppate in esso.⁴⁷ Con il tempo anche il *Talking Galleries* si è evoluto, iniziando ad organizzare eventi collaterali al simposio di Barcellona, che si sono diffusi in città europee e non solo. L'associazione collabora annualmente con la fiera *ARCOmadrid* (dal 2013), con la fiera *The Armony Show* di New York (dal 2013) ed il format di dibattito di *Talking Galleries* è stato esportato anche alla fiera di Seul, durante la *Korea Art Fair* (dal 2017). Gli incontri, che sono propedeutici al simposio annuale di Barcellona, si tengono non solo in occasione delle fiere, ma anche durante i nuovi eventi collaborativi organizzati dalle gallerie di varie città europee, come Berlino e Parigi. Sicuramente, l'associazione *Talking Galleries* è stata una spinta, soprattutto in Europa, per un'innovazione nel modo di pensare e di vedere le gallerie d'arte contemporanea, ma già da diversi anni sono stati sperimentati alcuni progetti che si basano sulla teoria della collaborazione e dell'integrazione tra gallerie. Alcuni di questi progetti sono nati in maniera indipendente dall'associazione catalana e si sono però sviluppati sulla base delle stesse intuizioni teoriche, espresse durante gli incontri tenutisi in seno al *Talking Galleries*.

Di seguito sono presentati alcuni tra questi progetti collaborativi tra gallerie:

- Alla fine del 2015, viene presentato il progetto *ARTIST / CITY*⁴⁸ su iniziativa della galleria di New York *Bortolami Gallery*. È un progetto sperimentale che ha abbinato ognuno dei suoi artisti ad una specifica città americana, dandogli la possibilità di esprimersi al di fuori dello spazio canonico della galleria e di creare delle installazioni o delle esposizioni che non si trovano nel luogo fisico della galleria che le sta promuovendo. I programmi espositivi sono pensati per essere dilungati nel tempo, hanno una durata di diversi mesi e sono anche pensati come

⁴⁷ A. Servais, *Challenging the Big Brand galleries: Towards an ecosystem of resistance?*, presentazione svolta ad ARCOmadrid, 14 febbraio 2013.

⁴⁸ Bortolami Gallery, <https://bortolamigallery.com/artistcity/>, consultato in data 3 novembre 2019.

una possibile espansione geografica dello spazio espositivo, che coinvolge diverse città e realtà, ma che non richiede l'apertura di una nuova sede della galleria.

Nel dicembre del 2015 viene presentata la prima esposizione di Daniel Buren a Miami in uno spazio privato per eventi, la seconda a St. Louis (Eric Wesley, maggio 2016 – maggio 2017), poi a New Haven (Tom Burr, maggio 2017 – novembre 2017), Philadelphia (Jutta Koether, gennaio 2018 – novembre 2018), Chicago (Barbara Kasten, marzo – aprile 2019) e Washington D.C. (Paul Pfeiffer, ottobre – dicembre 2019).

- Nel 2016 nasce a Londra il progetto *CONDO*⁴⁹, un progetto il cui nome richiama già l'idea di collettività, infatti deriva dalla parola *condominio* e il progetto viene pensato come il mezzo tramite il quale creare connessioni e collaborazioni tra gallerie a livello internazionale. L'idea è quella di creare una mostra collaborativa, in cui si condividono spazi e idee, infatti le gallerie si ospitano tra di loro e gli esperti co-curano la mostra insieme. Da Londra il progetto è stato esportato e attuato anche a New York, Shanghai, Città del Messico e San Paolo di Brasile. In queste città, in diversi periodi dell'anno, si radunano gallerie provenienti da tutto il mondo che sono ospitate dagli spazi espositivi presenti in loco. Oltre alle cinque città partecipanti sopraelencate, nel 2018 e nel 2019 si sono tenute le *Condo Unit*, cioè mostre collettive della durata di circa un mese, che sono state ospitate per due edizioni ad Atene e una soltanto a San Paolo di Brasile. Nella *Condo Unit* di Atene 2019 ha partecipato anche una galleria italiana, la galleria Fanta di Milano.
- Progetto simile al precedente ma limitato territorialmente alla Germania per quanto riguarda gli spazi espositivi ospitanti, è il progetto *OKEY DOKEY*⁵⁰, lanciato nel 2017 e proseguito con la seconda edizione nel 2018. Anche in questo caso le gallerie ospitate provengono da città di tutto il mondo e le esposizioni sono di breve durata, in alcuni casi in stile *pop up*. Lo stile espositivo breve – o per

⁴⁹ Condo, <http://www.condocomplex.org/>, consultato in data 3 novembre 2019.

⁵⁰ Okey-Dokey, <http://okey-dokey.show/>, consultato in data 3 novembre 2019.

l'appunto *pop up* - di solo di durata solo di qualche giorno, è alle volte criticato perché se non ben sponsorizzato non ha valenza e il pubblico non ha possibilità di visitare l'esposizione. Per questo tipo di mostre, inoltre, le opere d'arte dovrebbero essere facilmente trasportabili e non troppo numerose, fattori questi, che potrebbero portare a progetti poco elaborati e poco consistenti a livello di contenuto, a meno che non si creino progetti *site specific* che si adattino e vengano realizzati nello spazio in cui sono esposti. Nelle due edizioni realizzate, non ha partecipato nessuna galleria italiana.

- Sempre nel 2016 altro progetto aggregativo è il *MINNESOTA STREET PROJECT*⁵¹ che si propone di offrire spazi economicamente sostenibili per gallerie d'arte, artisti e organizzazioni non profit. In questo caso con il termine economicamente sostenibili s'intende che le tariffe per gli spazi espositivi offerti sono inferiori rispetto a quelli canonici sul mercato, anche grazie alla condivisione degli spazi all'interno del magazzino messo a disposizione e alla collaborazione tra coloro che espongono contemporaneamente. Un progetto di questa portata mira ad incoraggiare il dialogo tra realtà di diverso successo e stile e insieme creano una sorta di percorso accessibile a tutti i tipi di clienti: dal più facoltoso, all'acquirente medio, presentando loro un'offerta variegata tra cui scegliere. Il *Minnesota Street Project* è un progetto fondato da imprenditori e collezionisti che si impegnano, attraverso i loro investimenti, per il supporto filantropico all'arte.
- A Londra, nel 2017, è nata una *membership* tra gallerie e l'idea di mettere a disposizione dei partecipanti degli spazi espositivi presso *CROMWELL PLACE*⁵² - luogo che dà anche il nome all'iniziativa stessa. La *membership* è aperta non solo alle gallerie, ma anche ad intermediari e professionisti del settore che siano intenzionati a condividere uno spazio espositivo al centro di Londra. È richiesta una quota associativa al momento dell'iscrizione e una quota annuale, che

⁵¹ Minesota Street Project <http://minnesotastreetproject.com/galleries>, consultato in data 3 novembre 2019.

⁵² Cromwell Place, <https://cromwellplace.com/>, consultato in data 3 novembre 2019.

dipende dai tempi di utilizzo degli spazi e dalle dimensioni dello spazio espositivo richiesto. Anche se il progetto ha preso forma nel 2017 come è stato precedentemente detto, l'apertura effettiva avverrà a Maggio 2020.

- Nel 2017 la città di Milano crea l'occasione per un fine settimana dedicato all'arte contemporanea con il progetto *ON THE WAY TO VENICE*⁵³, che è stato pensato cercando di sfruttare l'apertura della Biennale d'Arte di Venezia, intercettando l'interesse e l'entusiasmo degli appassionati d'arte. Il weekend è organizzato da Milano Art Bulletin, una rete di spazi espositivi pubblici e privati fondata nel 2015. Il richiamo della Biennale di Venezia come vetrina internazionale d'arte, è stata dunque un modo per richiamare l'attenzione del pubblico anche verso Milano che ha deciso di organizzare due giorni con un'ampia offerta di mostre e incontri con galleristi ed artisti. L'iniziativa è stata fine a sé stessa, anche se la rete Milano Art Bulletin si occupa di garantire tramite una piattaforma le informazioni riguardo alle gallerie, musei e mostre di spazi senza scopo di lucro a Milano.
- In seno, invece, al *Talking Galleries* è nato un gruppo "ombrello", come si autodefinisce, che prende il nome di *GalleryWeekend.org*⁵⁴ e si occupa di sostenere l'organizzazione di weekend indipendenti dedicati alle gallerie, con la partecipazione anche di alcune fiere ed associazioni d'arte contemporanea di tutto il mondo. Sono molte le città che hanno aderito a questa iniziativa e che organizzano durante l'anno eventi che coinvolgono le gallerie d'arte e che si occupano anche di un sano confronto su temi strategici ed economici. Tra le città partecipanti si possono ricordare: Berlino, Parigi, Amsterdam, Varsavia, Barcellona, Lisbona, Madrid, Melbourne e molte altre. Nello scenario internazionale è inserita recentemente anche l'Italia con Milano, ad Ottobre 2019 con l'inaugurazione del primo *Milan Gallery Weekend*, che basato sul modello internazionale del *Galleryweekend.org*, è un evento diffuso che

⁵³ AtpDiary, Milano Art Bulletin On the way to Venice, <http://atpdiary.com/mab-on-the-way-to-venice/>, consultato in data 19 novembre 2019.

⁵⁴ Gallery Weekend.org, <http://galleryweekend.org/>, consultato in data 3 novembre 2019.

coinvolge diverse gallerie, nuove esposizioni e mostre, ma non solo. Infatti, per i giorni dell'evento, dall'11 e il 13 Ottobre 2019, sono stati programmati diversi dibattiti sui temi attuali dell'arte contemporanea, come per esempio, l'analisi delle problematiche relative al diritto dell'arte sempre più complesso e difficoltoso. Il *Milan Gallery Weekend*, è animato da Pamela Campaner⁵⁵ che afferma che il compito di tale evento è:

*"(...) valorizzare il lavoro delle gallerie come motori di cultura e luoghi di competenza, risorse e investimenti e di comunicare l'esistenza di un programma continuo offerto dalle gallerie tutto l'anno".*⁵⁶

Come si può notare, quelli descritti sono tutti progetti nati negli ultimi anni, sintomo che si è giunti alla consapevolezza che a collaborazione dà la possibilità di ridurre i costi e allo stesso tempo di ampliare la visibilità di chi partecipa, risultando in questo modo conveniente sia a livello economico che a livello di promozione. Gli esempi di collaborazione presentati sono diversi tra loro, perché in alcuni casi si basano sulla condivisione degli spazi, in altri casi invece ogni galleria mantiene il proprio ambiente espositivo ma condivide momenti di aperture speciali o eventi particolari con le altre. Nel secondo capitolo si vedrà nel dettaglio come anche Venezia sia stata interessata negli ultimi due anni da un fenomeno collaborativo che ha coinvolto dieci tra le gallerie più in vista della città e che hanno deciso di fare rete.

⁵⁵ Vicepresidente di *Ascofoto* (Associazione dei negozianti e professionisti del settore fotografico) e gallerista della galleria di Milano *Expowall*.

⁵⁶ Cfr. P. Campaner, Comunicato Stampa *Milano Gallery Weekend*, agosto 2019.

1.3 INVESTIMENTI IN ARTE: LE FONDAZIONI

Come precedentemente indicato, la definizione di mercato dell'arte deriva dall'aggregazione di molti segmenti che si muovono indipendenti l'uno dall'altro e che sono definiti da opere di diversi artisti, epoche, generi e stili.

L'arte può dunque risultare per definizione un buon investimento, perché si sviluppa in più sub-mercati o segmenti, che hanno ritorni e rischi differenti a livello finanziario, ma allo stesso tempo, alle volte per i beni di tipo artistico è difficile osservare quello che è il ritorno a seguito di un investimento. Le opere d'arte hanno in comune con gli altri *assets* finanziari, il fatto che il loro valore tende a crescere con il passare del tempo e come qualsiasi altro investimento, un'opera d'arte può essere rivenduta per ottenere un prezzo differente e maggiore rispetto a quello iniziale.

Ma, come abbiamo osservato nei paragrafi precedenti le opere d'arte sono beni che godono dell'unicità della loro fattezze e presentano delle differenze rispetto agli altri *assets* del mercato finanziario. Proprio per la loro unicità e irriproducibilità, si può osservare che i beni artistici costituiscono un portafoglio sicuramente più ampio delle semplici azioni finanziarie e questo perché sono qualcosa di tangibile, fisico, osservabile e che ha un valore unico.⁵⁷ La natura delle opere d'arte implica delle anomalie nel comportamento degli investitori, perché nella scelta di un investimento entrano in campo anche elementi soggettivi come il gusto estetico e il valore che l'opera assume per chi la acquista. Sicuramente gli speculatori sono molto più attenti alle variazioni dei prezzi di ciò che hanno acquistato, che devono vendere o in cui vogliono investire; mentre i semplici collezionisti sono meno sensibili alle variazioni dei prezzi e la loro prima motivazione è acquistare e possedere una collezione, indipendentemente dal costo che ciò richiede. Sicuramente, un vantaggio nell'investire in arte è il plusvalore estetico delle opere, un valore che purtroppo è spesso difficile da definire, perché soggettivo e legato alle sensazioni del piacere estetico che ottiene chi investe e poi sarà proprietario del bene.

⁵⁷ A. Zorloni, *Introduzione* a cura di Michele Trimarchi, in *"L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system"* di A. Zorloni, II edizione, FrancoAngeli s.r.l., Milano 2011, pp. 9-10.

La formazione del prezzo delle opere d'arte dipende da diverse variabili, che sono strettamente connesse alla natura del bene artistico e sono da considerare anche per quanto riguarda le condizioni di vendita:⁵⁸

- Il prezzo dipende molto spesso dalla reputazione dell'artista, il che significa che tendenzialmente più famoso è l'artista e maggiore sarà il prezzo di vendita. In realtà per singolo artista bisogna considerare quelli che sono i suoi diversi periodi di produzione e le opere che sono state realizzate nel corso della sua vita, che sono sicuramente diverse le une dalle altre. Gli artisti che sono al vertice nei report di vendita, dunque che sono molto conosciuti e che hanno un ottimo mercato, vengono anche chiamati *Blue Chips* - un termine utilizzato in borsa e con cui si indicano le società con un'alta capitalizzazione azionaria.
- Le dimensioni dell'opera possono far variare il prezzo finale, infatti dimensioni e prezzo sono di solito legati da una diretta proporzionalità: più grande è l'opera e più alto sarà il prezzo finale. In alcuni casi si è però evidenziato che dopo una certa grandezza dell'opera, il prezzo non aumenta più ma anzi diminuisce e si verifica quindi nel prezzo una crescita marginale decrescente.
- Per la formazione del prezzo è necessario conoscere le condizioni dell'opera e la sua provenienza; è infatti, importante conoscere la storia e il percorso compiuto dall'opera anche tramite certificati di autenticità e di provenienza che hanno portato il bene al punto in cui si trova al momento dell'acquisto. Influiscono sul prezzo finale anche passate proprietà o esposizioni in cui l'opera è stata presentata.
- La sede di vendita è altrettanto importante per la formazione del prezzo, il nome di una casa d'aste o di una fiera può infatti influire, così come la città e i partecipanti alla sessione di vendita.

⁵⁸ Appunti lezione corso Aste ed Investimenti nel mercato dell'Arte, Prof. Stefania Funari, giorno 12 aprile 2019, a.a. 2018/2019.

- La condizione economica generale influisce non poco sui volumi di investimento in arte e sul prezzo stesso delle opere, infatti, si è registrato un maggior numero di investimenti in arte, in periodi di crescita finanziaria. È stato studiato, a tal proposito, il fenomeno delle *Bolle finanziarie*, ossia un

“aumento anomalo del prezzo di un bene o di un’attività, reale o finanziaria, non giustificato dall’andamento dei fondamentali di mercato e tipicamente accompagnato da alti volumi di scambio, a cui fa seguito un crollo dello stesso nella fase di scoppio della bolla. L’incremento e la successiva caduta del prezzo possono essere ingigantiti e accelerati da fenomeni di speculazione finanziaria, da cui deriva il termine bolla speculativa”.

Le bolle derivano da momenti di crescita finanziaria e gli acquisti vengono effettuati perché si ha la convinzione che il prezzo del bene acquistato salirà ulteriormente, consentendo così un altrettanto proficuo guadagno dalla rivendita. Il tutto porta ad una frenesia all’acquisto che si conclude solitamente con l’esplosione della bolla e la svalutazione quasi completa del bene, che diventa così un investimento sbagliato.

- Il premio emozionale è una delle caratteristiche più peculiari dei beni artistici, non è anomalo che un acquirente sia disposto a pagare qualsiasi somma per un’opera d’arte che sia in grado di suscitargli particolari emozioni.

Il rischio di un ritorno in un investimento nel mercato dell’arte deriva direttamente dalle fluttuazioni del prezzo, tra l’acquisto e la vendita.⁵⁹

Per coloro che investono è necessario ed importante la gestione del portafoglio, ossia scegliere le attività finanziarie da compiere, in quanto una gestione corretta e vantaggiosa del portafoglio, è quella che prevede la scelta di attività finanziarie che insieme, a parità di valor medio, hanno una rischiosità inferiore rispetto ad altre composizioni di attività possibili. L’obiettivo di ogni investitore è quello di mantenere bilanciato il proprio portafoglio, ed è dunque necessario che le parti che lo

⁵⁹ C. McAndrew e R. Campbell (2010). Cap. IV – *Art Risk*, in *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York 2010, p.87.

costituiscono si muovano in modo diverso nel mercato, che abbiano una bassa correlazione tra di loro e che per questo comportino rischi differenti le une dalle altre. La scelta di attività finanziarie con una bassa correlazione da inserire nel proprio portafoglio, implica una diversificazione e l'arte come *asset* può rappresentare questa possibilità. Infatti, molti dei rischi legati all'arte non sono presenti in altre tipologie di investimento, come il rischio legato all'autenticità dell'opera, che è invece fondamentale nell'investimento in arte. Anche la valutazione che viene compiuta dell'opera potrebbe rappresentare un rischio, perché potrebbe risultare errata, in quanto ogni valutazione deve essere compiuta a seconda di quello che è lo scopo che si vuole ottenere: una valutazione per scopi assicurativi, sarà diversa da una valutazione di tipo fiscale, dunque ogni valutazione deve essere compiuta in modo specifico, relativamente allo scopo a cui si ambisce. Altro rischio risulta essere la possibile illiquidità dovuta alla mancata capacità di far emergere il prezzo del bene, dunque la difficoltà di vendere un'opera per ricevere in cambio dei soldi e della liquidità. Il mercato dell'arte è inoltre caratterizzato da una poca trasparenza nella vendita e nello scambio dei beni, infatti se il mercato finanziario ha delle sedi regolamentare e uniche in cui compiere le transazioni, per quanto riguarda il mercato dell'arte le sedi di vendita sono molto più numerose e incontrollabili. Tutte le moderne forme di quantificazione del rischio derivano dagli studi dell'economista Harry Markowitz, che ha formalizzato il concetto di "*not putting all your eggs in one basket*" che ha poi applicato alla teoria di formazione di un portafoglio finanziario che ottenesse buoni rendimenti.

Alla base della teoria di Markowitz, ci sono tre concetti⁶⁰:

1. Il rendimento di un portafoglio è la media ponderata dei rendimenti delle singole attività, ma il rischio di un portafoglio sarà in genere inferiore alla media ponderata dei rischi della singola attività.
2. Più basse sono le correlazioni tra i rendimenti delle attività costituenti del portafoglio e più basso è il rischio – dal principio di diversificazione.

⁶⁰ Ibidem, p.92.

3. Si può quindi pensare che il rischio di ogni attività abbia due componenti e che sia diviso in “*rischio specifico o diversificabile*” e “*rischio non specifico o di mercato*”.
4. Il primo è il rischio che avvenga una variazione di prezzo a causa di circostanze che sono associate all’attività, dunque sono proprie di una delle parti che compongono il portafoglio. Il secondo è un rischio che è invece comune a più attività e correlato a situazioni generali del mercato.

Per calcolare quali siano gli investimenti più convenienti in condizioni di incertezza e di rischio si possono usare due metodi differenti⁶¹:

1. *Criterio del Valor Medio*, ossia si calcola il rendimento medio tenendo conto delle probabilità e tra le varie possibilità di investimento si sceglierà quella con il valor medio maggiore.
2. *Criterio di Media Varianza*, ossia un criterio che non tiene conto solo del rendimento medio pesato per le probabilità come il criterio precedente, ma tiene conto anche della rischiosità dell’investimento, calcolata tramite la varianza. Anche prendendo in considerazione due progetti di investimento che hanno stesso valor medio, è necessario considerare la varianza che esprimerà quale dei due progetti è il meno rischioso. Il criterio si dice soddisfatto se il valore medio del progetto X è superiore al valore medio del progetto Y e se allo stesso tempo il valore della Varianza del progetto X è inferiore al valore della Varianza del progetto Y. La Varianza è il valore che indica la rischiosità, dunque se si sceglie il progetto con la Varianza minore si sta scegliendo il progetto con un rischio inferiore. Questo è proprio l’obiettivo di ogni investitore nella scelta degli investimenti: ottenere un rendimento medio maggiore ma con un rischio minore.

Nella gestione del portafoglio, la diversificazione e una bassa correlazione tra i diversi *assets*, è la base per una strategia di investimento prudente e di successo nel medio lungo periodo. Infatti, si deve considerare che le diverse attività sono delle quote di

⁶¹ Appunti lezione corso Aste ed Investimenti nel mercato dell’Arte, Prof. Stefania Funari, giorno 12 aprile 2019, a.a. 2018/2019

un capitale unitario e che il loro singolo rendimento andrà poi ad avere un impatto sul rendimento unitario del portafoglio.⁶² Per questo è molto importante scegliere quali attività finanziarie inserire, perché hanno delle loro rischiosità che devono essere considerate. In tale ottica e considerando le variabili che sono state prese in considerazione, l'arte è un *asset* che può rappresentare un vantaggio se inserito in un portafoglio, nelle condizioni in cui sia in controtendenza rispetto agli altri *assets* e sia dunque non correlata. La tendenza odierna da parte delle banche ad offrire nuovi prodotti legati all'arte da includere tra le offerte ai clienti, deriva proprio dalla necessità di gestione del portafoglio e della sua diversificazione,

Molte banche hanno infatti inserito all'interno delle loro offerte, quelli che chiamano gli *Emotional Assets*, cioè tutti prodotti offerti a cui è associato un *surplus* emotivo che altri servizi o attività di investimento non presentano; dunque non si parla solo di beni d'arte, ma anche altre categorie, come: vini, diamanti, gioielli e libri.

Dal punto di vista della banca, l'inserimento di queste attività finanziarie così lontane dalle attività tradizionali è un modo per diversificare i servizi offerti, ma allo stesso tempo è un modo per rafforzare l'immagine dell'azienda. La gestione del portafoglio offerta agli investitori dalla banca, prende il nome di *Wealth Management* o gestione patrimoniale, e si occupa sia della protezione del valore dell'opera nel tempo e della gestione dei rischi connessi, ma anche della creazione di redditi derivanti dagli *art asset* e della filantropia. La maggior parte dei clienti *Wealth* acquista dunque arte prima di tutto per passione, ma mantenendo una visione d'investimento non comune alla figura del collezionista tradizionale. L'interconnessione tra arte e gestione patrimoniale inizialmente non è stata facile a causa della complessità del mercato dell'arte e dei rischi che l'arte come bene comporta, come quelli precedentemente descritti, ma oggi è possibile affermare che c'è stata, e continua ad esserci, una crescita dei servizi bancari proposti dedicati all'arte.⁶³ La crescita di servizi bancari collegati al mondo dell'arte si evidenzia anche dalle continue nuove richieste degli

⁶² C. McAndrew e R. Campbell (2010). *Cap. IV – Art Risk*, in *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York 2010, p.95

⁶³ *Il mercato dell'arte e dei beni da collezione – Report 2018*, a cura di D. Bleve, M. Costa, R. Ghilardi, E. Lanzillo, A. Picinati, P. Ripa, B. Tagliaferri, G. Vignola, Deloitte Italy S.p.a. 2018, pp.8 – 9.

High Net Worth Individuals (HNWI), cioè individui dotati di patrimoni di entità rilevante, che spesso necessitano di un servizio costruito su misura, in base al bisogno specifico rilevato e che richiedono prodotti che possano difendere il valore del proprio patrimonio iniziale, diversificare il portafoglio finanziario, ma allo stesso tempo evidenziare il loro *status symbol*.

Dal 2009 infatti, l'incertezza economica dettata dalla crisi, ha incoraggiato gli investitori a cercare beni di investimento che appartenessero a nuove categorie e tra i più gettonati si trovano i beni d'arte. Questa nuova tendenza ha generato un impatto significativo nel segmento più alto del mercato dell'arte, che ha visto un aumento sostanziale delle somme di investimento.⁶⁴ Inoltre, tra le varie possibilità di utilizzo che si stanno delineando per l'arte nel mondo finanziario, c'è quella di fare dell'arte anche una garanzia per un prestito, anche se i primi casi di prestiti basati sull'arte si sono verificati già alla fine degli anni '80. In quel periodo, infatti, si sono registrate alcune manovre di collezionisti che desideravano sfruttare le loro collezioni d'arte per finanziare nuovi acquisti, sia nel mercato dell'arte che in altri mercati, oppure per coprire alcuni debiti contratti. Con la definizione *Art Secured Lending* s'intende la possibilità di utilizzare l'arte come collaterale di un prestito, in cui con il termine collaterale si definiscono i titoli dati a garanzia per il prestito da un debitore ad un creditore. Servizio sempre più diffuso sono anche i fondi comuni di investimento in arte, che offrono agli investitori l'opportunità di usare i loro risparmi per acquistare una più ampia selezione di opere d'arte di alta qualità, dando loro la possibilità inoltre di realizzare un portafoglio diversificato, inserendo un'attività poco correlata agli altri *assets*.⁶⁵ Spesso alcuni gestori di fondi artistici acquistano opere d'arte nella speranza che il loro valore possa crescere nel tempo e, attraverso una gestione attiva, generare opportunità di rendimento superiori agli investimenti compiuti.

⁶⁴ G. Negri-Clementi, *High Net Worth Individual: mercato e collezionismo di opere d'arte*, in *Economia dell'arte. Proteggere, gestire e valorizzare le opere d'arte*, a cura di A. Zorloni e A. Zuliani, Egea Editore S.p.A, Milano, febbraio 2017.

⁶⁵ C. McAndrew. e R. Campbell (2010), Cap. IV - *Art Risk* in C. McAndrew, *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York 2010, p.136.

Un fondo artistico, diversamente da altri fondi, richiede una vasta ricerca e raccolta di informazioni di mercato, che poi guidano la selezione delle opere e sono fondamentali per valutare le condizioni economiche, le dinamiche del mercato e dell'arte e altri variabili che potrebbero influenzare i prezzi, l'attività e l'offerta.⁶⁶ Accanto ai fondi artistici, ci sono moltissime altre tipologie di investimento, basti pensare che ogni tentativo di collezionismo è di fatto un investimento in arte e per questo si può dire che neanche il mondo delle imprese sia rimasto estraneo a tale fenomeno. Un chiaro esempio è il collezionismo aziendale, che è praticato da aziende di diversi settori produttivi, per aumentare la propria *brand awareness* e allo stesso tempo anche perché implica benefici fiscali importanti, come per esempio, in Italia l'*Art Bonus*⁶⁷ - *Credito d'imposta per favorire le erogazioni liberali a sostegno della cultura*. Il decreto legislativo introdotto in via sperimentale nel 2014, è diventato uno strumento permanente per incentivare il mecenatismo in Italia, garantendo un credito di imposta del 65% per le donazioni in favore della cultura e dei luoghi ad essa dedicati. La scelta di investire nel settore della cultura e in particolare nell'arte contemporanea, risulta dunque essere vantaggiosa per le aziende sia a livello economico che a livello di rappresentazione dell'impresa, diventando un vero e proprio mezzo per comunicare ai consumatori la propria *brand identity*.

Definire un'identità di marca, significa riuscire ad individuare degli elementi che sono coerenti e ricorrenti nel tempo e che caratterizzano l'operato del *brand* e la sua storia⁶⁸, dunque inevitabilmente anche l'investimento in arte non può che essere un tratto distintivo per le imprese. La maggior parte delle *Corporate Collection*, dunque le collezioni di proprietà delle aziende, nascono principalmente dall'interesse dell'imprenditore nei confronti dell'arte, che inizia così a collezionare; nel tempo queste collezioni,

⁶⁶ Ibidem, pp. 154 – 156.

⁶⁷ DL 83/2014 (convertito con modifiche nella L. 106/2014) presentato nel maggio del 2014 dal ministro Franceschini recante disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale.

⁶⁸ R. Cappellari, *Marketing della moda e dei prodotti lifestyle*, Carrocci Editore, Roma 2016, p.66.

“(...) hanno contribuito ad allargare l’interesse per l’arte contemporanea legittimando l’intreccio funzionale dei valori simbolici dell’arte con le più concrete e produttive strutture economiche e finanziarie. In questo senso l’arte svolge una funzione di prestigio non solo per i singoli imprenditori e finanziari, ma anche per le aziende secondo precise strategie di immagine gestite con logiche manageriali.”⁶⁹

La crescente numerosità e rilevanza di *corporate collections* create da “moderni mecenati”, consentono l’accesso al mondo dell’arte, in modo particolare al settore contemporaneo, ad un pubblico sempre più ampio e diversificato, anche in contesti economico-geografici complessi. Anche l’Italia ha recentemente registrato l’apertura di importanti musei privati, che offrono al pubblico la possibilità di fruire di opere di arte contemporanea altrimenti non accessibili dai più.⁷⁰ Molte delle collezioni sono infatti diventate nel tempo musei privati, poi gestiti da fondazioni, che riflettono inevitabilmente il gusto, la personalità e gli interessi di chi le ha create.

Si può dunque affermare che l’andamento del collezionismo stia volgendo verso una decisiva transizione dall’ambito privato canonico a una dimensione di visibilità sociale che fa del collezionista una figura pubblica. Oggi i grandi collezionisti del contemporaneo si contraddistinguono per il sostegno che offrono agli artisti nella produzione delle opere e per la realizzazione di mostre organizzate presso istituzioni o luoghi pubblici proprio con le opere di loro proprietà. L’apertura della collezione al pubblico è un punto d’avvio sia per il collezionista, che per gli artisti che espone, perché crea la possibilità di identificare un filone ed una linea interpretativa della raccolta svolta dal collezionista.⁷¹ Spesso collezioni o musei privati sono posti in gestione delle fondazioni, che sono vere nuove evoluzioni del collezionismo e sono

⁶⁹ Cfr. F. Poli, *Il Sistema dell’arte contemporanea: produzione artistica, mercati e musei*, Laterza, Bari 2011, p.109.

⁷⁰ *Il mercato dell’arte e dei beni da collezione – Report 2019*, a cura di D. Bleve, M. Costa, R. Ghilardi, E. Lanzillo, A. Picinati, P. Ripa, B. Tagliaferri, G. Vignola, Deloitte Italy S.p.a. 2019, p.19.

⁷¹ *Introduzione* a cura di Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, in *Musei Privati – La passione per l’arte contemporanea nelle collezioni di famiglia e d’impresa*, A. Zorloni, Edizioni Egea, Milano 2019, p.5

secondo il diritto civile, stabili organizzazioni private senza scopi di lucro dotate di un patrimonio vincolato al perseguimento dei loro scopi statutari, di solito scopi di pubblica utilità. L'atto costitutivo e lo statuto di una fondazione devono contenere la denominazione, l'indicazione dello scopo, del patrimonio, della sede, nonché norme sull'ordinamento e sull'amministrazione che l'ente si autoimpone. Normalmente le fondazioni sono enti *no profit* e sono dunque caratterizzate dalla mancanza di intento di lucro, perseguendo principalmente finalità che siano vantaggiose per la collettività.⁷² L'atto di fondazione non necessita di alcuna accettazione in quanto è sufficiente la dichiarazione di intenti del fondatore, che può essere una persona fisica, una persona giuridica o anche un ente pubblico (come lo Stato).⁷³

Sicuramente, uno dei primi scopi delle fondazioni d'impresa è quello di perseguire delle finalità filantropiche, nello specifico finalità riguardanti anche la diffusione e l'accessibilità all'arte contemporanea, ma non sono estranee ad ulteriori vantaggi ⁷⁴:

1. *la flessibilità*, una fondazione può soddisfare mutevoli bisogni di una società, mantenendo una tempestività di intervento maggiore rispetto ad altri enti pubblici;
2. *la capacità di assumere rischi*, infatti una fondazione per la sua flessibilità di natura, può finanziare diversi progetti innovativi e sperimentali, purché rispettino il proprio statuto;
3. *la perpetuità*, una fondazione nasce con lo scopo di durare nel tempo, quindi possono essere imbastiti anche progetti per il medio e lungo periodo;
4. *il controllo*, a differenza di un fondo vincolato in cui il patrimonio è affidato ad un gestore, una fondazione ha un maggior grado di controllo sulla destinazione delle risorse per i suoi diversi progetti;

⁷² P. Ferrarese, *Modelli di rendicontazione dell'attività museale – con alcune note sulla Peggy Guggenheim Collection*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2017, p.88.

⁷³ D. Guzzi, *Le Fondazioni, nascita e gestione*, quinta Edizione, Edizioni FAG S.r.l, Milano 2014, p. 57

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 47-48.

5. *il coordinamento*, le attività filantropiche svolte dalla fondazione possono essere coordinate al meglio, in modo che siano efficaci e in modo da finalizzare tutti gli sforzi verso il benessere collettivo.

L'assenza di scopo di lucro non costituisce per una fondazione che opera nel settore culturale un impedimento nell'esercizio di attività imprenditoriale, ma perché l'attività imprenditoriale sia esercitabile deve assumere un carattere sussidiario rispetto agli intenti principali della fondazione, altrimenti potrebbe modificare la natura dell'ente e le sue finalità. È possibile inoltre che, per mancanza di contributi pubblici nei musei privati gestiti da fondazioni, oltre alle attività definite per statuto, si svolgano anche delle attività accessorie o aggiuntive che siano economicamente profittevoli per la fondazione. Per questo motivo, è possibile che vengano offerti al pubblico dei servizi a pagamento, che sono fonte di risorse finanziarie utili al raggiungimento delle finalità ultime dell'istituzione.⁷⁵

Le fondazioni possono essere di diversa tipologia, non soltanto fondazioni d'impresa, nate a seguito della formazione di una *corporate collection*, ma anche: fondazioni di gestione (come per esempio case di cura, scuole, biblioteche, centri di ricerca...), fondazioni di comunità (coinvolgono comuni, province e regioni per la collettività) e fondazioni di erogazione (di cui fanno parte le fondazioni bancarie).⁷⁶

La tipologia di fondazione più diffusa in Italia è sicuramente la fondazione bancaria, anche perché a partire dagli anni '90 dello scorso secolo, sono state attuate delle manovre per la ristrutturazione⁷⁷ del sistema creditizio pubblico italiano, che ha previsto la trasformazione degli istituti di credito per azioni, che nella maggior parte dei casi sono diventati proprio delle fondazioni.⁷⁸ La definizione che viene proposta per le fondazioni bancarie è quella di enti sia di diritto pubblico che di diritto privato che devono avere però uno scopo di interesse pubblico, di utilità sociale che deve

⁷⁵ P. Ferrarese, *Modelli di rendicontazione dell'attività museale - con alcune note sulla Peggy Guggenheim Collection*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2017, pp.90-91.

⁷⁶ D. Guzzi, *Le Fondazioni, nascita e gestione* - quinta Edizione, Edizioni FAG srl, Milano 2014, pp.34-36

⁷⁷ Art.2 della Legge-delega 218/1990, attuata dal D.Lgs. 356/1990.

⁷⁸ D. Guzzi, *Le Fondazioni, nascita e gestione* - quinta Edizione, Edizioni FAG srl, Milano 2014, p. 41.

preminentemente essere relativo ai settori: scientifico, dell'istruzione, dell'arte e della sanità. Inizialmente le fondazioni hanno nel loro organico dei membri delle loro imprese bancarie originali, ma in seguito devono essere riconosciute come enti separati ed indipendenti con il loro ruolo di promuovere lo sviluppo dei territori su cui insistono e sono radicate, ma anche dell'intero Paese; sono di fatto enti erogatori di risorse filantropiche *no profit*, ma anche importanti investitori istituzionali.⁷⁹

Nel corso degli anni i finanziamenti per l'arte provenienti da fondazioni bancarie sono diminuiti e questo ha di fatto incoraggiato la partecipazione dei privati cittadini al sovvenzionamento per interventi di conservazione, valorizzazione e tutela del patrimonio italiano. Nonostante la nuova spinta incoraggiante espressa dai privati nel sovvenzionamento alla cultura, nel 2017, secondo quanto espresso da Federulture⁸⁰, l'80% delle erogazioni per la cultura giungono dal Nord Italia, evidenziando una disparità tra le diverse regioni italiane che può essere esplicitata se si considera che il maggior numero di fondazioni bancarie si trova proprio nelle regioni del settentrione. Dai dati raccolti tramite *Art Bonus*, è emerso che le erogazioni in favore dell'arte in Italia nel 2017 siano state così rilasciate: il 49% da imprese, per il 47% da enti non commerciali e il 4% da privati.

Nel 2018 invece se si osserva la ripartizione numerica dei mecenati che hanno effettuato erogazioni liberali beneficiando dell'*Art bonus* si può osservare una grande partecipazione di privati cittadini, anche se ancora una volta l'impatto economico prevalente è determinato dalle donazioni di imprese e fondazioni. Si mantengono nel 2018 come le prime tre regioni in Italia per erogazioni in favore dell'arte: Lombardia, Piemonte e Veneto⁸¹; infatti sono anni che il settentrione può vantare legami tra grandi aziende e l'arte contemporanea, ma il fenomeno che si sta delineando negli ultimi tempi è che anche realtà aziendali più piccole hanno deciso di investire in

⁷⁹ACRI (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio Spa), <https://www.acri.it/Articles/PublicArticle/120/storia>, consultato giorno 11 novembre 2019.

⁸⁰ Sintesi dei dati principali del Rapporto: *Impresa Cultura, gestione, innovazione, sostenibilità - XIII Rapporto Annuale Federculture*, Gangemi Editore, p. 16.

⁸¹ Sintesi dei dati principali del Rapporto: *Impresa Cultura, gestione, innovazione, sostenibilità - XIV Rapporto Annuale Federculture*, Gangemi Editore, p. 14.

modo continuativo in progetti legati all'arte contemporanea. Ovviamente, tra i nomi di fondazioni bancarie o d'impresa più conosciuti in Italia si riconoscono le *Corporate Collection* di Intesa Sanpaolo o delle imprese *luxury* più conosciute, come *Fondazione Prada* o *Fondazione Ferragamo*, ma alcuni esempi di piccole aziende che investono in arte possono essere, solo per citarne alcuni: il nuovo spazio espositivo nato a Treviglio, nel bergamasco, dall'impegno del private banker Ermanno Tassi di *Sanpaolo Invest*, oppure lo *Spazio Leonardo* nato dall'agenzia *Leonardo Assicurazioni*, o ancora il caso della *Malagoli Aldebrando Srl* di Mantova, che ha acquistato parte di un'opera che essi stessi come azienda stavano producendo materialmente.⁸²

Questi sono solo alcuni esempi recenti, che esplicano quanto in realtà oggi sia usuale fare in modo che i beni artistici siano fruibili al pubblico per volere di coloro che collezionano arte, che svolgono un'importante attività nel campo della diffusione culturale. Le fondazioni possono nascere, come si è visto, in seno a diversi enti: in gruppi bancari ben consolidati, oppure in imprese più o meno potenti, ma possono anche nascere per rendere più efficiente la gestione di importanti musei e di interi poli museali. Infatti, in Italia non sono solo presenti 88 Fondazioni di origine bancaria (anche indicate con l'acronimo FOB), che sono chiaramente le più diffuse, ma anche 14 fondazioni che hanno la proprietà e si occupano della gestione di musei⁸³, come, per esempio, il *MAXXI* di Roma e la *Fondazione Musei Civici di Venezia*.

In base ai bilanci relativi all'anno 2017, il patrimonio contabile complessivo delle fondazioni bancarie italiane, ammontava ad una cifra pari a 39,8 miliardi di euro, mantenendosi in linea con i ricavati dell'esercizio precedente. Inoltre, la distribuzione delle risorse erogate nel 2017 dalle fondazioni di origine bancaria, vedeva come primo settore di intervento quello del "Volontariato filantropia, e beneficenza" con il 30,8% delle erogazioni, seguito al secondo posto dal settore "Arte, attività e beni culturali" che ha totalizzato una quota pari al 24,1% delle erogazioni, "Ricerca scientifica e tecnologica" al terzo posto con il 12,0% ed "Educazione,

⁸² N. Zanella, *L'arte contemporanea trova spazio all'interno delle aziende*, in "Il Sole 24 ore" *Arteconomy* 24, 1° novembre 2019.

⁸³ P. Ferrarese, *Modelli di rendicontazione dell'attività museale - con alcune note sulla Peggy Guggenheim Collection*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2017, p.87.

istruzione e formazione” con il 7,9%.⁸⁴ Il settore relativo alle arti e alle attività culturali ha mantenuto la propria posizione anche nel 2018, registrando una crescita nelle erogazioni in favore alla proposta dell’offerta contemporanea.

Sempre per quanto concerne il settore dell’arte contemporanea sono molto comuni anche le fondazioni che raccolgono le opere di un solo artista scomparso e che si occupano di promuoverne lo studio e la conoscenza.

L’Italia, inoltre, si colloca oggi tra i primi Paesi a livello internazionale, con il maggior numero di musei fondati da collezionisti privati, la maggior parte dei quali nati dopo l’anno 2000. Il fenomeno dei musei privati italiani, nasce in realtà, dalla necessità di colmare il vuoto lasciato dal servizio pubblico nell’attività di promozione dell’arte contemporanea.⁸⁵ Vista la numerosa presenza di istituzioni private per la promozione e la salvaguardia di collezioni di arte contemporanea, si è venuto a creare anche un *Comitato delle Fondazioni Arte Contemporanea*, fondato da Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, che riunisce alcune delle fondazioni attive in Italia per trovare un’interlocuzione tra enti pubblici e privati. Per il perseguimento degli scopi di valorizzazione e promozione dell’arte contemporanea, il Comitato intende promuovere una rete di collaborazione tra fondazioni, musei e c’entri d’arte che collabori e crei un sistema in un’ottica di benessere comune. Al momento le fondazioni facenti parte del Comitato sono 14, tra cui anche la *Fondazione Palazzo Grassi – Punta della Dogana – Pinault Collection* di Venezia.⁸⁶

Il Veneto è infatti una delle regioni italiane che è stata più interessata dall’attenzione nei confronti dell’arte contemporanea, anche attraverso l’avvento di fondazioni che operano un’ottima promozione dell’arte sia tramite collezioni stabili, sia attraverso l’organizzazione di mostre ed eventi. A Vicenza, per esempio, a Palazzo Leoni Montanari, è presente una delle tre sedi di Gallerie d’Italia, ossia il polo museale della

⁸⁴ Fondazione di Venezia, *Bilancio consuntivo 2018 – 26° esercizio*, Venezia novembre 2019, p.14.

⁸⁵ A. Zorloni, *I musei privati nel mondo: una ricerca esplorativa*, in *Musei privati: La passione per l’arte contemporanea nelle collezioni di famiglia e d’impresa*, a cura di A. Zorloni e R. Ghilardi, Egea Edizioni, Milano, gennaio 2019, pp.29-30.

⁸⁶ P. Sandretto Re Rebaudengo, *Introduzione*, in *Musei privati: La passione per l’arte contemporanea nelle collezioni di famiglia e d’impresa*, Egea Edizioni, Milano, gennaio 2019, p.5.

Banca Intesa Sanpaolo, in cui sono esposte parte delle opere appartenenti alla collezione del gruppo bancario. Le opere che sono esposte nella sede di Vicenza non appartengono al periodo artistico contemporaneo, anzi derivano da collezioni del Settecento Veneziano, di ceramiche attiche e di icone russe di proprietà della banca, ma il polo museale organizza mostre temporanee con opere di artisti contemporanei. Accanto quindi all'esposizione permanente delle collezioni di proprietà del gruppo, vengono promossi progetti che sono realizzabili anche grazie a prestiti e scambi con le principali istituzioni museali nazionali e internazionali. Solo per citare alcuni esempi, si può ricordare la posizione di *main partner* di Intesa Sanpaolo per la mostra "*Illustrissima. Malika Favre*" nel 2019 o l'esposizione temporanea di un'opera di Jean-Michel Basquiat proprio nella sede vicentina: in occasione dei vent'anni di apertura della sede veneta di Gallerie d'Italia, infatti, Intesa Sanpaolo ottiene il prestito straordinario dal Guggenheim di Bilbao dell'opera "*Moses and the Egyptians*" (1982) di Basquiat, che è rimasta in esposizione dal 14 Settembre al 3 Novembre 2019.⁸⁷

In ambito regionale, oltre all'esperienza del gruppo Intesa Sanpaolo, le principali fondazioni bancarie in Veneto attualmente sono: la Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, la Fondazione Cassamarca, la Fondazione Cassa di risparmio di Verona-Vicenza-Belluno-Ancona e la Fondazione di Venezia.

Nella regione Veneto non sono presenti però solo fondazione di origine bancaria, ma anche fondazioni che hanno origini diverse sia di nascita che di provenienza, infatti anche la sola città di Venezia ha visto nascere al proprio interno molte fondazioni, ma ne ha accolte anche molte altre che non sono autoctone, ma che si sono installate nel territorio. Le fondazioni attive a Venezia saranno analizzate nel dettaglio della loro natura e del loro operato, nel terzo capitolo.

⁸⁷ Gallerie d'Italia, <https://www.gallerieditalia.com/it/vicenza/>, consultato il 1° novembre 2019.

1.4 LE CASE D'ASTA

L'asta è un'istituzione di mercato caratterizzata da un insieme di regole definite a priori, che determinano l'allocazione delle risorse e dei prezzi sulla base di chi partecipa all'asta. La tipologia di vendita opposta all'asta è la vendita a prezzo fisso, in cui chi vende fissa un prezzo per il bene e quel prezzo sarà poi l'ammontare pagato dal compratore per ottenere il bene. Quest'ultimo meccanismo di vendita non è sempre possibile, perché alcuni beni non hanno un prezzo sempre riconosciuto o un valore standard, quindi vengono messi all'asta perché tramite le offerte dei consumatori si riesce a stabilire quello che poi sarà il prezzo finale.

Alla base della scelta tra vendita a prezzo fisso e vendita all'asta, c'è un'asimmetria informativa: infatti il venditore non conosce la massima disponibilità a pagare di ogni consumatore, altrimenti potrebbe ordinarli in modo crescente e fissare il prezzo sul valore più alto, quindi per determinate categorie di beni è preferito utilizzare il meccanismo d'asta.⁸⁸ Esistono due categorie d'asta: le aste per la vendita, in cui sono presenti diversi acquirenti (o anche chiamati *bidders* in inglese) e un solo venditore (o anche *seller*) e le aste all'acquisto che hanno come protagonisti molti venditori e un solo acquirente. La vendita all'asta è intermediata dal banditore (o *auctioneer*) che è la figura che ha il compito di rappresentare la casa d'aste, di far rispettare le regole durante la seduta di vendita e di regolare l'andamento della vendita accogliendo le offerte e stimolando i *bidders* partecipanti. Gli elementi fondamentali di un'asta oltre agli agenti economici – quali *bidders*, *sellers* e *auctioneer* – sono gli oggetti di scambio, le varie regole di aggiudicazione, la modalità di presentazione delle offerte e le regole di pagamento al momento dell'aggiudicazione. La diversa composizione di questi elementi, ha dato origine nel tempo a differenti tipologie tradizionali di aste per la vendita, che sono quattro:

- Asta all'inglese, o anche chiamata *Open Ascending-bid Auction*, in cui si parte da un prezzo iniziale fissato dal venditore o dalla casa d'asta e si accettano le offerte dei *bidders* che devono essere sempre superiori al prezzo di base. Il prezzo

⁸⁸ Appunti lezione corso Aste ed Investimenti nel mercato dell'Arte, Prof. Stefania Funari, giorno 28 Marzo 2019, a.a. 2018/2019.

aumenta tramite le offerte fatte dai partecipanti all'asta, che si ritiene conclusa quando non c'è nessun altro *bidder* disposto ad offrire di più rispetto al prezzo che è già stato raggiunto durante l'asta. Nell'asta all'inglese, dunque, si aggiudica il bene chi ha espresso il prezzo maggiore durante le offerte e paga la medesima somma offerta. In questa tipologia d'asta ogni *bidder* conosce le offerte altrui perché sono espresse ad alta voce all'interno della sala in cui si tiene l'asta e c'è per questo motivo una buona diffusione delle informazioni e un'alta competizione tra gli offerenti. Anche qualora il bene venga aggiudicato, la vendita effettiva e la transazione possono avvenire solo se l'offerta vincitrice è superiore al "prezzo di riserva", ovvero il prezzo minimo al di sotto del quale il venditore non è disposto a vendere il proprio bene. Infatti, nel caso in cui l'offerta vincitrice dell'asta, non raggiunga il "prezzo di riserva" fissato dal venditore, il bene resta invenduto o anche detto *bought-in* e può essere rimesso all'asta in un'altra sessione di vendita, venduto altrove, oppure semplicemente ritirato dal mercato.⁸⁹

- Asta olandese, anche chiamata *Descending bid auction*, in cui il prezzo di partenza per l'asta è un prezzo molto alto che si abbassa man mano, fino a che uno dei *bidder* non decide di fermare l'offerta sul valore che è disposto a pagare per il bene. Ad abbassare il prezzo è il banditore e durante questa operazione in aula non ci sono scambi di informazione perché i *bidder* non chiamano l'offerta ad alta voce, ma aspettano il momento giusto per fermare il banditore sul prezzo che giudicano giusto da pagare. Gli acquirenti devono essere molto veloci nel decidere qual è il prezzo su cui vogliono fermare l'offerta, perché il primo *bidder* che blocca la discesa del prezzo è il vincitore dell'asta e dunque anche del bene. È una tipologia d'asta molto competitiva in cui gli acquirenti devono aver già deciso a priori a che prezzo fermare l'asta, perché altrimenti ci sarà qualcuno più veloce che lo farà prima vincendo così l'asta e il bene. L'asta olandese viene utilizzata ancora oggi nella vendita dei fiori in Olanda.

⁸⁹ O. Ashenfelter, K. Graddy, *Sale Rates and Price Movements in Art Auctions*, articolo scientifico, dicembre 2010, p.2.

- Asta al primo prezzo con offerte segrete, o anche *First Price Sealed-bid Auction* (FPSB). In questa categoria i *bidder* scrivono la propria offerta in forma segreta in busta chiusa e i partecipanti non conoscono di conseguenza le offerte degli altri. Le buste con le offerte vengono raccolte dal banditore che confronta tutti i prezzi offerti e il bene verrà aggiudicato a colui che ha espresso l'offerta dal valore più alto. Nella FPSB è molto importante l'onestà del banditore, infatti l'apertura delle buste solitamente non avviene alla presenza dei partecipanti, ma in una sede diversa. In modo particolare, questo meccanismo d'asta viene utilizzato per la vendita di immobili e per la vendita di titoli.

- Asta al secondo prezzo con offerte segrete, anche chiamata *Asta alla Vickrey*, in cui i primi passaggi del meccanismo di questo tipo di asta sono molto simili a quelli della precedente categoria, l'asta viene sempre vinta da colui che ha espresso l'offerta maggiore presentata, ma il prezzo che il vincitore dovrà pagare non è quello da lui offerto, ma bensì il secondo prezzo più alto offerto dopo il suo. È una tipologia di asta meno usata nella pratica, ma che abbinata alla teoria dei giochi riesce a far emergere risvolti teorici interessanti; in passato è stata utilizzata anche per la vendita dei francobolli da collezione.

Esistono anche altre forme che hanno un minore utilizzo, come⁹⁰:

- Asta muta, simile al funzionamento dell'asta con offerte segrete in busta chiusa;
- Asta a stretta di mano, i bidders esprimono la propria offerta stringendo la mano al banditore al di sotto di un panno e a seconda della pressione esercitata verrà comunicato il prezzo offerto, che rimarrà dunque nascosto agli altri acquirenti;
- Asta sussurrata, in cui i bidders sussurrano l'offerta nell'orecchio del banditore;
- Asta ad intervallo di tempo, o anche chiamata "Asta alla Candela" perché si prende come intervallo di tempo il periodo di consumazione di una candela che può essere vera o anche oggi metaforica. Durante questo intervallo di tempo i bidders possono

⁹⁰ Appunti lezione corso Aste ed Investimenti nel mercato dell'Arte, Prof. Stefania Funari, giorno 28 Marzo 2019, a.a. 2018/2019.

presentare le offerte, ma quando la candela è del tutto consumata non è più possibile presentare nuove offerte e l'asta si dice conclusa.

Le aste possono essere anche di tipo attivo o di tipo passivo: si dicono con un ruolo attivo o "aste di mercato" se sono aste che sono organizzate da case d'asta e prevedono beni che sono stati scelti e abbinati nella composizione di una seduta che sia ben organizzata; le aste di tipo passivo, invece, sono anche dette "aste di dispersione", e sono vendite che vengono svolte per disperdere un qualche patrimonio, per esempio, in casi di morte o di debiti.

Tradizionalmente le aste d'arte sono effettuate con il meccanismo delle aste all'inglese in presenza nelle sedi delle case organizzatrici e promotrici, anche se a partire dagli anni '90 le più importanti case d'asta hanno iniziato anche a sperimentare la vendita *online* di opere d'arte. I primi tentativi di vendita online furono fallimentari, infatti risultò difficile vendere opere di un certo valore non in presenza, per la mancata fiducia degli acquirenti, che, non potendo vedere il bene fisicamente, risultavano restii all'acquisto. Solo negli ultimi anni si stanno adoperando nuove strategie, pensate per la vendita online, senza la richiesta di appoggio ad altri siti esterni alle case d'asta, ma solo tramite i loro canali ufficiali, e il fenomeno oggi sembra in crescita. In entrambi i casi, sia che si tratti di vendita in presenza che di aste *online*, la redazione di un catalogo è il principale sistema di diffusione delle informazioni che riguardano i beni messi all'asta: il catalogo è frutto di uno studio e di una ricerca accurata e viene preparato dalla casa d'asta e poi messo a disposizione del pubblico. Per ogni sessione d'asta i lotti vengono scelti in modo che possano abbinarsi tra loro, per esempio possono essere scelti per tipologia di tecnica utilizzata per la realizzazione dell'opera, oppure a seconda del filone artistico a cui appartengono.⁹¹ È raro, però, che in una sessione d'asta ci siano opere realizzate da un solo artista, questo perché è nell'interesse della casa d'asta diversificare l'offerta proposta al pubblico, presentando così opere di artisti differenti che possono appartenere a fasce diverse di prezzo, il tutto nella volontà di catturare l'interesse di un pubblico più ampio. Il catalogo della sessione d'asta viene redatto nei mesi che

⁹¹ Ibidem.

precedono il periodo di aste e viene distribuito qualche tempo prima, in modo che i possibili *bidders* possano iniziare a conoscere i beni che sono in vendita.

Ogni lotto prima di essere inserito nel catalogo viene stimato da esperti che valutano quanto potrebbe valere il bene a seconda delle condizioni in cui si trova, dell'artista che l'ha realizzato, della tecnica utilizzata e della datazione. Nel catalogo non viene riportata una cifra precisa per il prezzo valutato, ma un intervallo di stima all'interno del quale si colloca il valore del bene stimato dall'esperto e che risulta dalla perizia. All'interno del catalogo sono presenti tutte le informazioni necessarie che riguardano l'opera e non solo l'intervallo di stima del bene ma anche le dimensioni dell'opera, la tecnica adoperata e la datazione di realizzazione del bene. L'insieme di informazioni che sono riportate nel catalogo, vanno a comporre quello che è il *common knowledge* dei *bidders*, cioè una conoscenza condivisa che è a disposizione di ogni partecipante molto prima dell'inizio della sessione d'asta. Usualmente un'informazione che, invece, viene tenuta segreta e che non è a disposizione degli acquirenti è il prezzo di riserva deciso dal venditore, prezzo al di sotto del quale il venditore non è disposto a disfarsi del bene. Secondo alcune teorie, qualora il prezzo di riserva fosse di pubblica conoscenza ma fosse molto alto, questo potrebbe scoraggiare anche la semplice partecipazione dei *bidders* alla sessione d'asta e un numero inferiore di partecipanti porterebbe ad una minore concorrenza e di conseguenza minor numero di rilanci che facciano salire l'offerta. Alle volte le case d'asta possono concordare con il venditore, in maniera del tutto facoltativa, un ammontare minimo per una certa vendita e qualora il prezzo di aggiudicazione sia maggiore del prezzo di riserva, ma inferiore al prezzo minimo garantito dalla casa d'asta, il bene verrà aggiudicato ma la casa d'asta pagherà al venditore la differenza tra il prezzo minimo garantito e la somma vincitrice dell'asta. Nel caso in cui, invece, il prezzo di aggiudicazione sia superiore al prezzo minimo garantito sarà la casa d'asta a tenersi la differenza.

I beni che vengono aggiudicati spesso non vengono pagati al prezzo di aggiudicazione, ma a questo vanno aggiunte le commissioni d'acquisto o *buyers premium* che variano di casa d'asta in casa d'asta e dipendono dall'importo di vendita del bene, ma non solo: infatti, il calcolo delle commissioni d'acquisto dipende spesso anche la sede in cui il bene è stato venduto, in che sessione e in che periodo d'asta.

In alcuni casi insieme al prezzo di aggiudicazione e alle commissioni d'acquisto viene richiesto anche il diritto di seguito, introdotto a partire dal 9 aprile 2006 nella normativa italiana sul diritto d'autore.⁹² Il diritto di seguito è dunque un diritto che permette all'autore o ai suoi eredi di percepire una percentuale sul prezzo di rivendita delle proprie opere, che si può richiedere solo in occasione di vendite successive rispetto alla prima cessione svolta dall'autore stesso e soltanto qualora il prezzo di rivendita sia pari o superiore ai 3000 euro. Tramite questa normativa sia gli artisti che poi gli eredi possono "seguire" nel tempo il percorso di mercato delle loro opere, beneficiando inoltre anche dell'incremento del loro valore.⁹³

Il diritto di seguito ha validità per tutta la vita dell'artista e prosegue fino a 70 anni dopo la sua morte.⁹⁴ Ogni regolamentazione scelta nella costruzione delle aste, è predisposta in modo da ottenere il massimo profitto per il venditore, ma anche per l'acquirente e in modo che il tutto si svolga nella maniera più corretta e trasparente possibile. Perché questo accada, spesso nella creazione delle regole d'asta oggi si è affiancati da matematici, economisti, teorici ed esperti della teoria dei giochi, che conoscano dunque i modelli logico matematici che possano analizzare le situazioni e i comportamenti di soggetti razionali interdipendenti, quali sono venditori, banditori ed acquirenti. È sicuramente necessario scoraggiare i comportamenti predatori, tenere in considerazione quale sia la struttura del settore in cui si sta operando e scegliere di conseguenza delle regole che siano coerenti, opportune e non aggirabili tramite metodi alternativi. Non è inusuale però che si verifichino casi di collusione in asta, cioè comportamenti non etici che potrebbero falsare la seduta d'asta, a causa di accordi preventivamente presi tra *bidders*, tra banditore e *bidders* o tra banditore e venditore. Qualora si verificasse una collusione, ci sono delle metodologie per farla emergere ed evitarla, in modo che l'asta non risulti falsata; ovviamente le case d'asta

⁹² L.633/41 artt. 144 e segg. modificata dal D.Lgs. 13 febbraio 2006 n. 118 che ha recepito la Direttiva 2001/84/CE.

⁹³ SIAE, *Guida: Diritto di Seguito per l'artista e per la sua opera*, Sezione OLAF (Opere Letterarie e Arti Figurative), p.1.

⁹⁴ *Ibidem*, p-3.

hanno l'interesse di evitare possibili frodi che potrebbero macchiare il nome dell'azienda e far perdere credibilità e di conseguenza possibili acquirenti.

Come riportato nei paragrafi precedenti, anche nel caso delle aste, il nome del *brand* della casa d'aste influisce sempre più anche nel mercato dell'arte con le case di Christie's e Sotheby's, che sono le più antiche ed influenti a livello internazionale.

Si può osservare dai dati di vendita, che le case d'asta hanno un ruolo fondamentale nel mercato dell'arte sia per il volume di transazioni effettuate annualmente, sia per la trasparenza di dati di vendita, che sono pubblici e permettono di tracciare un andamento del mercato artistico globale.

Figure 3.1 | Global Market for Public Auction Sales 2007–2017

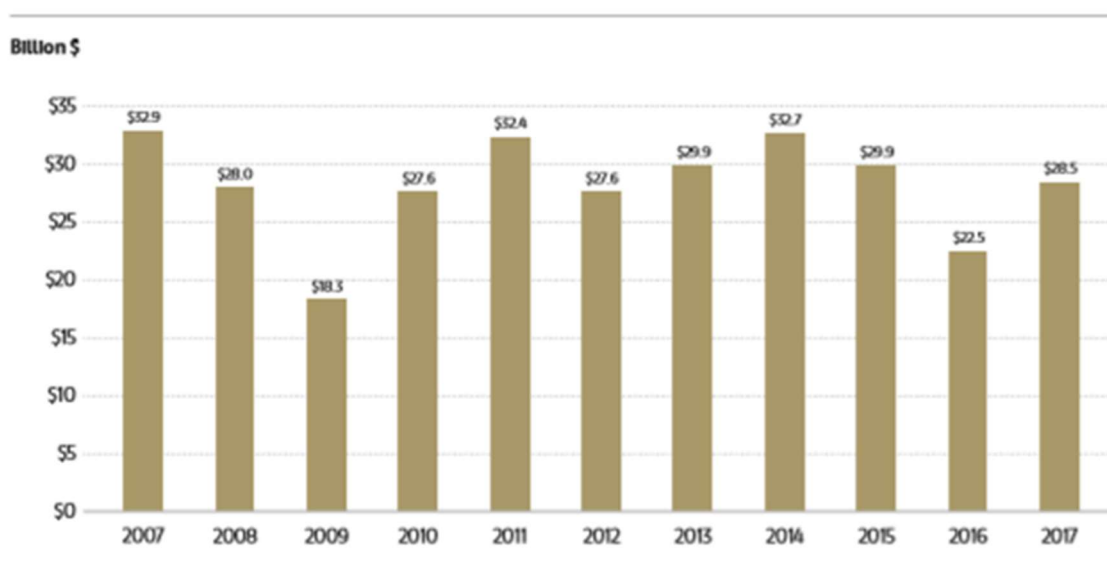


Fig.3 – Mercato globale delle vendite all'asta nel decennio 2007-2017

Fonte: The Art Market 2018 – An Art Basel e UBS Report

Il grafico rappresenta l'andamento delle vendite di aste pubbliche nel decennio 2007-2017 e si nota subito che, come nell'andamento globale del mercato dell'arte, anche le vendite all'asta hanno subito il calo più importante degli ultimi dieci anni, nel 2009. A partire dal 2010 le vendite sono aumentate anche nei due anni successivi, grazie in parte al boom del mercato cinese, fino ad un nuovo calo – non consistente come quello del 2009 – nel 2012. L'andamento altalenante dei valori di vendita all'asta non è mai comunque sceso al di sotto dei 20 miliardi di dollari all'anno e nel 2017 dopo

un biennio in calo, le vendite di oggetti d'arte e d'antiquariato intermedie dalle case d'asta, hanno raggiunto i 28,5 miliardi di dollari con una crescita del 27% su base annua.⁹⁵ Dal 2017 al 2018 la crescita è stata solo del 3%, ma risulta essere comunque un segnale positivo di non staticità. Il mercato delle aste è guidato sempre da Stati Uniti, Regno Unito e Cina, la cui quota combinata rappresenta l'88% delle vendite globali, mantenendo una crescita del 4% su base annua.

Volendo poi osservare nel dettaglio le vendite all'asta di opere d'arte contemporanea⁹⁶, è possibile evidenziare come dopo la crisi economia del 2009 il fatturato sia in continua crescita, infatti nell'anno 2014 si sono registrati una serie di record significativi, come: il record di prezzo battuto per un'opera contemporanea venduta all'asta - "*Balloon Dog (Orange)*" di Jeff Koons, venduto per 38,8 milioni di euro, record di vendite milionarie e record del mercato della fascia alta.

Il 2014 è stato per le aste di opere d'arte contemporanea un anno rivelatore in cui si è registrata una vera e propria impennata, con una crescita del 50%, sia in termini di ricavi che di incremento dei prezzi e di aggiudicazioni, mantenendo comunque un numero stabile di opere vendute. Tra il 2013 e il 2014 le sole firme di Basquiat, Koons e Wool rappresentavano il 22% del mercato mondiale e se nel 2007 la prima opera a raggiungere la soglia dei 10 milioni di euro era stata "*Lullaby Spring*" di Damien Hirst, nel 2014, dopo soli sette anni, tredici opere sono state vendute alla stessa somma.⁹⁷

La presenza negli ultimi anni di prezzi così elevati non è necessariamente sintomo di un'inaccessibilità del mondo dell'arte, in quanto tali valori sono solo una piccola parte del mercato e in modo particolare nel settore dell'arte contemporanea, risultati tanto elevati da superare il mezzo milione sono meno del 10% dei lotti venduti.

In realtà nelle aste gli artisti più giovani si presentano con prezzi che risultano essere più competitivi che in galleria, ma anche gli artisti più quotati generalmente sviluppano una produzione che non presenta solo pezzi da somme elevate.

⁹⁵ C. McAndrews, *The Art Market 2018 – An Art Basel e UBS Report*, 2018, pp. 104-108.

⁹⁶ I dati che si prendono in considerazione sono ricavati dai report annuali di Artprice che considera come artisti contemporanei, gli artisti nati dopo il 1945.

⁹⁷ C. Moine per il Dipartimento Editoriale di Artprice, *Il mercato dell'arte contemporanea 2014 – Il rapporto annuale Artprice*, periodo considerato dal 1° luglio 2013 al 3 luglio 2014.

Il settore contemporaneo è in via di sviluppo e, per questo motivo, estremamente variegato e allo stesso tempo rischioso in termini di investimento, ma come è stato detto, da alcuni anni sta ottenendo buoni risultati che fanno presagire una continua crescita ed espansione di questo mercato. Sicuramente gli effetti derivano anche dalle tre potenze economiche che guidano il settore dell'arte contemporanea, inseguendosi l'un l'altra, che sono Stati Uniti, Regno Unito e Cina. Proprio quest'ultima nel primo decennio degli anni duemila compete perfettamente con il colosso americano, ottenendo risultati estremamente positivi: basti pensare che tra 2013 e 2014, il 39% dei ricavi dell'arte contemporanea giungevano dalle vendite di artisti cinesi, contro il 35% degli artisti americani. Il 2015, invece, non risulta essere stato un buon anno per le vendite contemporanee all'asta a livello globale, in quanto, pur mantenendo ritmi molto alti, si è registrato un calo delle vendite e del fatturato, anche se le roccaforti del mercato riescono a mantenere il loro primato e in qualche modo Londra salva l'Europa grazie alle vendite intermedie da Christie's. L'Italia nel 2015 rappresenta il 2,6% del fatturato delle vendite all'asta di arte contemporanea per nazionalità degli artisti a livello globale, classificandosi solo alle spalle di Regno Unito e Germania.⁹⁸ La situazione dell'arte contemporanea internazionale peggiora ulteriormente nel 2016 con un netto calo del numero di opere vendute all'asta, ma si mantengono sul podio delle vendite più elevate i medesimi artisti degli anni precedenti, fatta eccezione per il secondo prezzo più alto dell'anno pagato per l'italiano Maurizio Cattelan, con l'opera "Him" (2001).⁹⁹ Una netta ripresa del mercato si presenta invece nel 2017, con prezzi medi in rialzo e l'arte contemporanea che raggiunge il 14% dei ricavi delle vendite globali d'arte, un valore significativo, considerando che solo nel 2000 l'arte contemporanea rappresentava solo il 3% del fatturato internazionale. Tra 2016 e 2017, emerge inoltre come quarta potenza per quota di mercato la Francia, che con il 2,6% si trova alle spalle di Stati Uniti (43,8%), Cina (23,5%) e Regno Unito (22,1%). Jean-Michel Basquiat è, invece, l'artista più quotato dell'anno,

⁹⁸ C. Moine per il Dipartimento Editoriale di Artprice, *Il mercato dell'arte contemporanea 2015 – Il rapporto annuale Artprice*, periodo considerato da luglio 2014 a giugno 2015.

⁹⁹ C. Moine per il Dipartimento Editoriale di Artprice, *Il mercato dell'arte contemporanea 2016 – Il rapporto annuale Artprice*, periodo considerato da luglio 2015 al giugno 2016.

anche grazie ad un nuovo entusiasmo che ha caratterizzato la domanda per la street art. Il 18 Maggio 2017, infatti, l'opera "Untitled" (1982) di Jean-Michel Basquiat è stata aggiudicata all'asta con un prezzo superiore ai 100 milioni di dollari, facendolo diventare il primo artista contemporaneo ad aver superato tale cifra fino a quel momento. Se Jean-Michel Basquiat è l'artista che ha ottenuto il prezzo di aggiudicazione più alto nel 2017, l'artista con il maggior numero di lotti venduti (373) risulta essere Takashi Murakami ottenendo però un risultato di fatturato nettamente inferiore rispetto a diversi altri artisti.¹⁰⁰ Dopo il calo del fatturato del 2016, il biennio 2017-2018 è risultato positivo per il settore dell'arte contemporanea: il fatturato mondiale ha registrato una crescita del 19%, il numero di lotti venduti è risultato superiore del 17% rispetto all'anno precedente, così come l'indice dei prezzi dell'arte contemporanea è cresciuto del 18,5%. Le opere contemporanee superano nel 2017, sia in termini di ricavi che in numero di transazioni, i cosiddetti *Old Masters* ma non sono ancora abbastanza competitive da superare l'Arte del Dopoguerra e l'Arte Moderna. Ciò che emerge è che però l'arte contemporanea resta confinata in quattro grandi capitali: New York, Pechino, Hong Kong e Londra, il cui fatturato aggregato rappresenta l'82% del fatturato di vendite all'asta a livello globale, ma con solo il 17% di lotti venduti, il che significa che non è rilevante il numero di lotti che sono stati messi in vendita, quanto l'importanza dei prezzi a cui sono stati venduti.

Considerando il fatturato delle vendite per singola nazione, nel 2017, tra i primi venti Paesi sono presenti nuove potenze in espansione come: Giappone, Australia, Corea del Sud e Sudafrica, che hanno aumentato le proprie performance; anche l'Italia si colloca in una buona posizione, attestandosi al settimo posto della classifica delle nazioni top20, con 12.761.067 dollari di fatturato e 3.675 lotti venduti in un anno.

Le tendenze evidenziate nel 2017 si riscontrano anche nell'anno successivo: si è infatti mantenuto il crescente interesse per la *street art* e Basquiat si è confermato l'artista più quotato al mondo, con 256.098.080 dollari, ma solo quattordicesimo per numero di lotti venduti (125); l'artista invece con il maggior numero di lotti venduti (625) per l'anno 2018 è Shepard Fairey, che ha però totalizzato un fatturato di

¹⁰⁰ C. Moine per il Dipartimento Editoriale di Artprice, *Il mercato dell'arte contemporanea 2017 - Il rapporto annuale Artprice*, periodo considerato da luglio 2016 al giugno 2017.

1.064.648 dollari. Il mercato di alcuni artisti che hanno dominato i primi anni duemila sta subendo, negli ultimi anni, un rallentamento e l'abbassamento dei loro indici di prezzo e una diminuzione evidente delle opere vendute e del loro fatturato. Nonostante il mercato dell'arte contemporanea sia spesso stato altalenante, la crescita si è mantenuta continua anche nel 2019, guadagnando un ulteriore punto percentuale rispetto al 2018 e raggiungendo quota 15% del mercato dell'arte.

Market share of Contemporary Art vs. other periods of creation

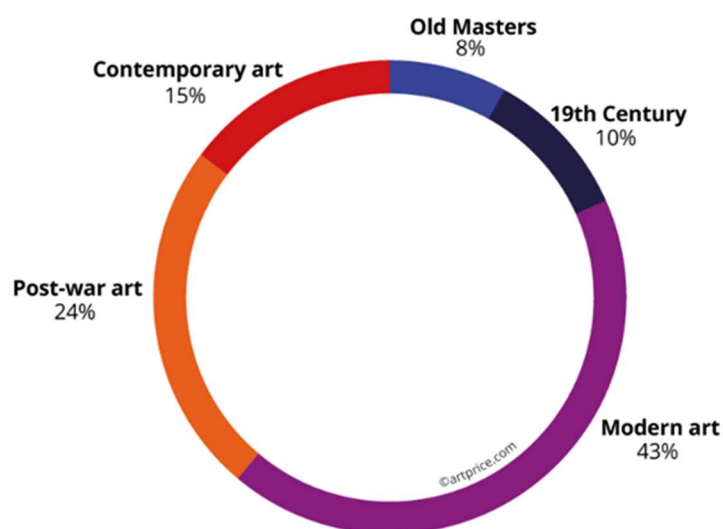


Fig. 4 – Percentuale di vendita all'asta per tipologia di arte

Fonte: Il mercato dell'arte contemporanea 2019 – Il rapporto di Artprice.

Come si può osservare dal grafico, il settore dell'arte contemporanea nel 2019 è però sempre il terzo mercato a livello globale, preceduto solo da quello dell'Arte Moderna (43%) e dell'Arte del Dopoguerra (24%) nelle vendite all'asta.

La crescita del settore contemporaneo nel mondo delle aste può essere considerata comunque decisamente rapida, perché si è di fatto sviluppata in poco più di vent'anni resistendo anche agli effetti di una crisi economica importante come quella del 2009. Nel 2019 la situazione si presenta diversa da quella di inizio millennio, sia per gusto degli acquirenti, che oggi apprezzano le opere d'arte contemporanea, sia per l'aumento esponenziale del fatturato annuale registrato dalle case d'asta.

Infatti, se le gallerie d'arte sono in difficoltà in questo periodo storico e stanno cercando di modificare il proprio operato, le case d'asta risultano essere in piena espansione. Il mercato contemporaneo delle aste è sicuramente trascinato dalle case d'asta tradizionali come Christie's, Sotheby's e Philips, ma sta vivendo una forte espansione anche per quanto riguarda case d'asta minori, che riescono comunque a mantenere un buon ritmo di vendita e ad organizzare diverse sessioni d'asta all'anno. Le case d'asta italiane stanno iniziando lentamente a crescere nel settore contemporaneo, registrando, in modo particolare, tra maggio e giugno 2019 un totale di vendite di arte moderna e contemporanea pari a 24 milioni di euro.

Le case d'asta italiane con i migliori risultati di vendita sono: Il Ponte di Milano, Farsetti di Prato, Finarte e Pandolfini di Milano, con la casa d'asta Il Ponte che nella sessione di giugno 2019 ha ottenuto il fatturato più alto mai ottenuto dal suo dipartimento d'arte contemporanea, raggiungendo la cifra 8,3 milioni di euro.¹⁰¹

Come si può osservare dai nomi delle case d'asta sopra evidenziate, il maggior numero di vendite è stato effettuato in città del nord Italia, in modo particolare a Milano, sintomo che questa città sta rivolgendo il proprio interesse all'arte e, specificatamente, al suo mercato. Nel terzo capitolo, si osserverà così nel dettaglio come anche una città d'arte come Venezia sia stata interessata da diversi eventi che hanno portato alla chiusura e al fallimento della sua principale casa d'aste, approfondendo poi in modo particolare, quale sia la situazione odierna e quali siano le performance di vendita della Fidesarte Casa d'Aste.

¹⁰¹ M. Moro, *Le aste italiane primadell'estate: 24 milioni*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 399, luglio – agosto 2019.

LE GALLERIE D'ARTE A VENEZIA E IL *VENICE GALLERIES VIEW*

2.1 LE GALLERIE A VENEZIA TRA ANNI SESSANTA E ANNI DUEMILA

Dopo aver preso in considerazione la situazione generale delle gallerie a livello internazionale e globale, si vuole osservare la situazione veneziana.

Lo studio proposto sulle gallerie d'arte di Venezia vuole osservare come e quanto le gallerie d'arte contemporanea siano oggi, per la città lagunare, una possibilità di promozione e sviluppo del mercato e per fare questo è quasi doveroso dare uno sguardo alle esperienze artistiche e commerciali del passato.

Sicuramente, il secondo dopoguerra fu un momento di evoluzione e di cambiamento per l'arte in generale e Venezia visse un decennio, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, di grande fermento. Un ruolo fondamentale per la maturità artistica veneziana è detenuto dall'Esposizione Internazionale d'Arte Biennale, che era la fonte principale di conoscenza per i veneziani delle tendenze artistiche internazionali e fu per questo traino per tutte le altre istituzioni culturali cittadine. La Biennale si propose negli anni Sessanta come una fonte di aggiornamento, tramite l'organizzazione di retrospettive e mostre storiche, ma allo stesso tempo diventò presto promotrice di nuove correnti. Le diverse scelte espositive effettuate dalla Biennale, influenzarono così le nuove generazioni, che risultavano essere combattute tra mantenere la tradizione figurativa o sperimentare le nuove tendenze astratte. In questa continua nuova ricerca e innovazione, si creò anche una netta divisione tra coloro che cercavano di perseguire questa rivoluzione e chi, invece, preferiva mantenere un profilo più conservatore.

Un momento chiave e significativo fu sicuramente la Biennale del 1964 in cui il primo premio venne attribuito a Robert Rauschenberg, aprendo per la prima volta le porte dell'Europa alla *Pop Art* americana.¹⁰² Venezia è così entrata in contatto con l'Arte Informale, con la *Pop Art* e con l'Arte Cinetica e Programmata: tutte forme d'arte che di solito dilagavano in laguna solo quando era la Biennale la prima ad esporle.

¹⁰² G. Bianchi, *Arte a Venezia nel '900*, in *Venezia '900*, Insula Quaderni n.4, settembre 2000, p. 111.

Accanto però alle istituzioni culturali cittadine e alla Biennale, erano presenti anche iniziative private, come le gallerie, che operavano una diffusione delle nuove tendenze artistiche e hanno avuto un ruolo sostanziale nella rinascita veneziana, tramite anche la creazione di un sistema di relazioni internazionali.

L'offerta espositiva crebbe notevolmente negli anni Sessanta e molte nuove gallerie furono aperte o aumentarono il proprio impegno espositivo, coinvolgendo grandi artisti e cercando un respiro internazionale che ancora mancava a Venezia.

Il fermento artistico di quegli anni trova espressione anche nei dati raccolti da Bolaffi Arte¹⁰³ da cui si può osservare come ci siano state diciotto nuove aperture di spazi espositivi tra il 1960 e il 1969. Gli anni Sessanta, come i Cinquanta prima di essi, furono anni di crescita, espansione e sperimentazione da parte di giovani artisti, che venivano appoggiati da alcune gallerie nelle loro ricerche cinetiche e visuali.

La Galleria Il Cavallino di Carlo Cardazzo fu proprio una delle gallerie che appoggiò questo tipo di sperimentazione e in cui si realizzarono preziose ricerche sui *videotapes* e sulla registrazione video. La Galleria Il Cavallino costituì uno snodo fondamentale per le ricerche artistiche nazionali, infatti a partire dalla sua fondazione nel 1942 in Riva degli Schiavoni, avviò un'intensa attività espositiva legata ai maestri del Novecento, ma con un occhio di riguardo alle avanguardie di quegli anni. La sede veneziana della galleria era affiancata dall'altra galleria fondata da Cardazzo nel 1946, la Galleria Il Naviglio a Milano e successivamente anche dalla sede di Roma, la Galleria Selecta, aperta nel 1956, che Cardazzo gestiva insieme a Dal Corso. Si venne così a intessere una fitta rete di relazioni e scambi, che permise il dialogo tra città così distanti tra loro e proprio negli anni Sessanta lo spazio espositivo di Venezia risultava essere nel pieno delle proprie attività, ospitando, per esempio: la mostra del Gruppo T di Milano nel 1962, del Gruppo 1 nel 1964 e del Gruppo Zero Avangarde nel 1965.¹⁰⁴

¹⁰³ G. Bolaffi, *L'attività dei pittori italiani nelle stagioni artistiche 1969-1970 e 1907-1971*, Torino 1970.

¹⁰⁴ E. Prete, tesi di Dottorato di Ricerca in Storia Antica e Archeologia, Storia delle Arti, *Nuove Avanguardie e gallerie d'arte nel panorama italiano e francese negli anni Sessanta*, coordinatore del dottorato prof. Giuseppe Barbieri, tutore del dottorando prof. Nico Stringa, a.a. 2012-2013.

La Galleria Il Cavallino non fu la sola ad emergere in quegli anni, infatti nuove gallerie presero vita proprio nei primi anni Sessanta e ben svilupparono una propria linea espositiva, differenziandosi tra loro. Un esempio è stata la Galleria Il Traghetto di Gianni De Marco, che aveva due sedi a Venezia, una in Santa Maria del Giglio (aperta nel 1960) e una in via XXII Marzo (aperta nel 1961), e che si occupò in modo particolare di documentare la situazione contemporanea veneta e veneziana.

La Galleria del Leone è stata, invece, fondata da Giovanni Camuffo e Attilio Codognato ed ha inaugurato la propria nascita con una mostra di Lucio Fontana, consacrando come il primo spazio espositivo ad ospitare un esponente del *Nouveau Réalisme* e della *Pop Art* (anticipando in qualche modo anche il premio a Rauschenberg del 1964). Altre gallerie che aprirono in questo periodo furono¹⁰⁵: la Galleria Claudio Barozzi, la Galleria Il Canale, Galleria Benvenuti, Galleria Ravagnan, Galleria Cavana e Galleria Elefante, di cui le ultime due con sede a Mestre.

Molte delle gallerie che aprirono negli anni Sessanta furono, in realtà, gallerie di breve durata, che chiusero nel giro di pochi anni, espressione di fatto del contesto politico e sociale in cui nascevano, che era destinato a cambiare nuovamente.

Alla fine degli anni Sessanta emergeva a Venezia, secondo Riccardo Caldura, la necessità di ritrovare una *vis polemica* dell'arte:

*"Sostanzialmente si palesava anche a Venezia, come altrove, la questione intorno alla funzione dell'arte, se questa fosse effettivamente in grado di esprimere una spinta che la proiettasse oltre i limiti del mercato e del sistema artistico (musei, gallerie, fiere, grandi esposizioni internazionali, cinema commerciale)."*¹⁰⁶

¹⁰⁵ Dati ricavati da: G. Bolaffi, *L'attività dei pittori italiani nelle stagioni artistiche 1969-1970 e 1907-1971*, Torino 1970.

¹⁰⁶ Cfr. *Una generazione intermedia Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, catalogo della mostra (Mestre, Centro Culturale Candiani 21 aprile -27 maggio 2007), a cura di R. Caldura.

Il Sessantotto, in particolare, fu l'anno delle contestazioni giovanili, un anno dunque di cambiamento, che interessò anche il mondo dell'arte, portando con sé degli eventi che si trascinarono anche lungo i primi anni Settanta.

Dal 1970 in poi, anche la Biennale si impegnò nell'ambito dello sperimentalismo, tra ricerca e progettazione e alla ricerca della scoperta del rapporto tra arte, ambiente e natura¹⁰⁷, ma non solo. Infatti, nel 1975 l'Esposizione Internazionale d'Arte ospitò la partecipazione del *Living Theatre*, compagnia teatrale guidata da Julian Beck e Judith Malina, che nel clima delle avanguardie artistiche, sviluppava tematiche con l'obiettivo esplicito del miglioramento della società e dell'uomo attraverso l'attività di psicodramma e teatro da strada.¹⁰⁸ Dunque, se nel Sessantotto anche l'istituzione Biennale era stata contestata dai giovani perché ritenuta espressione dell'ideologia borghese, nel 1975 fu portatrice nuovamente di innovazione tramite gli spettacoli del *Living Theatre*, che si tennero in piazza San Marco e nella chiesa sconsecrata di San Lorenzo, provocatoriamente al di fuori degli spazi espositivi canonici.

In queste serate il pubblico era la personificazione della contestazione stessa, desideroso di imparare, di guardare al "foresto" che giungeva dal di fuori dell'Italia.¹⁰⁹ Le *performance* realizzate dal *Living Theatre*, sicuramente, furono incoraggianti per le sperimentazioni degli artisti veneziani, le quali furono nuovamente ben accolte dalle diverse gallerie come nel decennio precedente. Durante gli anni Settanta il numero di spazi espositivi in attività a Venezia crebbe, raggiungendo un numero totale di trentasei gallerie. Il 1970 è proprio l'anno di fondazione di una delle gallerie più longeve della storia di Venezia: la Galleria Il Capricorno di Bruna Aickelin, che deve il suo nome al segno zodiacale di Ernesto Viancini, antiquario che cedette i locali per la realizzazione della galleria. In completo accordo con le tendenze di quel periodo, Bruna Aickelin, iniziò ad ospitare artisti internazionali ma anche artisti chiave del XX secolo come: Lucio Fontana, Piero Manzoni e Cy Twombly, anche grazie

¹⁰⁷ Cfr. G. Bianchi, *Arte a Venezia nel '900*, in *Venezia '900*, Insula Quaderni n.4, settembre 2000, p. 111.

¹⁰⁸ *Creazione collettiva del Living Theatre – Venezia Ottobre 1975*, catalogo della mostra "Venezia – New Orleans 1975" a cura di M. Campese (Venezia, Arte Spazio Tempo), Grafica Metelliana, Mercato san Severino (Salerno) 2019.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

alla collaborazione instaurata con personaggi illustri dell'arte come Ileana Sonnabend e Antonio Homen. Il rapporto instauratosi tra la gallerista di Venezia e i galleristi americani, portò ad un continuo dialogo e ad una continua crescita artistica, che permise la presentazione e la promozione di artisti americani in laguna.

Bruna Aickelin dichiara in un'intervista del 2013¹¹⁰ di aver passato molto tempo in America grazie alla collega Ileana Sonnabend e di aver così visitato le famose gallerie americane, come quella di Paula Cooper (fondata nel 1968 e focalizzata sull'arte concettuale e *minimal*) e di essersi anche avvicinata ad altre gallerie newyorkesi più giovani. Ma non fu la sola a intrattenere rapporti con figure di spicco del contesto newyorkese, infatti, anche il collezionista e mecenate Francesco Conz, fondatore nel 1972 della Galleria Arte Moltiplicata a Venezia, conobbe in America gli artisti George Maciunas e Geoffrey Hendricks, appartenenti al movimento Fluxus.¹¹¹

Le sperimentazioni a Venezia continuano lungo tutto il decennio e la Galleria Il Cavallino divenne un centro specifico per la produzione video e dunque un *unicum* in città. Nel 1979 altre due gallerie importanti vengono fondate a Venezia: la Galleria Contini di Stefano Contini, che già aveva sede a Mestre e la Ikona Gallery di Živa Kraus, che con la sua sede presso San Moisè si proponeva di colmare il vuoto presente a Venezia riguardo al mercato della fotografia. Nonostante numerose nuove aperture, però, a Venezia alla soglia degli anni Ottanta, il numero di gallerie in attività risultava essere in calo, sintomo che in quegli anni erano molte di più le gallerie che chiudevano la propria attività rispetto alle nuove aperture. Invece, la Biennale negli anni Ottanta riservò una particolare attenzione alle nuove generazioni di artisti, dedicando loro una sezione speciale dal titolo "Aperto '80", negli ex magazzini del sale a Dorsoduro. Proprio in questa sezione fecero la loro apparizione i cinque protagonisti della cosiddetta *Transavanguardia*, teorizzata da Bonito Oliva: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino. In una ben più recente intervista da quel ormai lontano 1980, Achille Bonito Oliva, descrive con queste parole il significato di Transavanguardia:

¹¹⁰ S. Rebora, *Un'isola a Venezia. Il Capricorno di Bruna Aickelin*, in "Artribune Magazine" n.13, 23 giugno 2013.

¹¹¹ Archivio Conz Berlino, <http://archivioconz.com/about/>, consultato giorno 14 novembre 2019.

“Lo dice anche il nome, che indica un movimento di transizione, un’arte che parte ma non ha ancora un’idea dell’approdo. Mentre prima, con le neoavanguardie, c’era, per ideologia, un risultato da raggiungere, ora, con il transito, svanisce la garanzia del risultato. Si tratta, quindi, di un atteggiamento eroico, vitale, di spostamento e di conquista perenni del presente. D’altra parte, questa mancanza di garanzia del futuro è quello che ha portato gli artisti della Transavanguardia a utilizzare il passato per poter vivere l’oggi.”¹¹²

Anche grazie a questa corrente artistica, le gallerie persero generalmente di visibilità e di esclusività, con l’avvio invece di un più fiorente mercato delle aste.

Prendendo, ad esempio, uno degli artisti della *Transavanguardia*, Sandro Chia nonostante i primi contatti con Saatchi, non ha sviluppato alcun interesse ad individuare una galleria che lo rappresentasse, lasciando, al contrario che fosse il mercato a fare il prezzo per le sue opere, con la conseguenza che i suoi lavori risultarono venduti molte più volte in asta che non in una galleria.¹¹³

Si può anche affermare che durante gli anni Ottanta l’aspetto economico e del commercio di opere d’arte, prese un po’ il sopravvento sull’attitudine profonda e ideologica che aveva caratterizzato l’arte fino a quel momento. Questa tendenza generale si diffuse in qualche modo anche a Venezia e il numero di gallerie attive in città diminuì sostanzialmente, nonostante ci siano state comunque alcune nuove aperture in controtendenza rispetto all’andamento generale.

Il decennio degli Ottanta manca di una bibliografia approfondita per quanto riguarda le gallerie veneziane e bisogna giungere agli anni Novanta per osservare ulteriori cambiamenti. La Biennale, per esempio, ha attraversato tra 1985 e i primi anni Novanta, momenti di crisi alternati a momenti di successo, ma dopo la celebrazione

¹¹² Cfr. Achille Bonito Oliva, E. Del Drago, *Transavanguardia, ieri*, in “Artribune Magazine” #5, 3 aprile 2012.

¹¹³ M. Mojana, *La corsa della Transavanguardia*, in “Il Sole 24 Ore Arteconomy 24”, 4 agosto 2007.

del centenario della nascita nel 1995, grazie ad una rinnovata identità e un nuovo assetto riuscì a compiere il proprio rilancio sulla scena internazionale.¹¹⁴

Dunque, se nei decenni passati la Biennale risultava essere la promotrice di nuove tendenze artistiche a Venezia, muovendosi di pari passo con il contesto cittadino, in breve tempo, in questo periodo storico, si venne a creare un divario tra l'operato dell'Esposizione Internazionale d'Arte e l'operato delle singole gallerie.

Infatti, l'aspetto commerciale, che era diventato sempre più rilevante negli anni Ottanta, ha preso il sopravvento nei primi anni Novanta, mettendo in difficoltà le gallerie storiche veneziane. Alcune di esse hanno resistito per decenni, fino all'incontro di difficoltà economiche troppo ingenti e fino ad una mancata capacità di fronteggiarle. Una di queste è sicuramente una delle gallerie più longeve della storia di Venezia, ossia la Galleria Il Cavallino, che durante gli anni Ottanta e Novanta ha mantenuto le volontà e l'operato iniziale del suo fondatore Carlo Cardazzo, continuando a dimostrare una particolare attenzione nella promozione di giovani artisti e cercando di proporre mostre che fossero innovative. Dal 1942, anno della fondazione della prima galleria di Cardazzo a Venezia, le sedi della Galleria Il Cavallino diventarono tre, di cui una rimase aperta fino al 1994, quando chiuse definitivamente per le difficoltà riscontrate nella gestione delle spese. Nel 1997 fu messo in atto un ulteriore tentativo di attività, che però stavolta durò solo pochi anni e la Galleria chiuse definitivamente nel 2003 con una mostra dedicata a Paolo Pattelli. La storia della Galleria Il Canale si interrompe, invece, già nel 1985 quando per difficoltà economiche venne acquisita da un'altra attività, la Totem Gallery, prendendo da allora il nome di Galleria Totem il Canale. Un'altra galleria che ha concluso recentemente la propria attività è la Galleria Il Capricorno, ma l'eredità della collezionista e gallerista Bruna Aickelin è passata nel 2017 a Victoria Miro.

Le due donne sono unite da un legame di stima profonda, hanno spesso collaborato e fin dagli anni Novanta Il Capricorno ha ospitato mostre personali di artisti rappresentati da Victoria Miro come: Hernan Bas, Verne Dawson, N.S. Harsha, Chantal Joffe, Wangechi Mutu e Grayson Perry. La stessa Bruna Aickelin si è detta

¹¹⁴ G. Bianchi, *Arte a Venezia nel '900*, in *Venezia '900*, Insula Quaderni n.4, settembre 2000, p. 111.

soddisfatta di questo passaggio del testimone nei confronti della gallerista londinese, sigillando l'eredità lasciata con queste parole:

“Peggy Guggenheim, Ileana Sonnabend, Paula Cooper, Barbara Gladstone, Lisa Spellman, Sadie Coles e Victoria Miro sono alcune delle prime collezioniste d’arte che ho avuto la grande fortuna di conoscere e con cui ho collaborato per diversi anni. Le nostre vite sono legate per sempre e sono onorata di cedere il testimone a Victoria.”¹¹⁵

Invece tra le gallerie nate negli anni Sessanta, resiste ancora la Galleria Ravagnan, aperta nel 1967 da Lucio Ravagnan e che ancora fa parte dell’offerta artistica veneziana odierna. Tra le oltre duecento esposizioni organizzate nel corso della sua lunga attività, spiccano quelle dedicate a celebri artisti, tra cui: Renato Guttuso (1969), Lucio Fontana (1970), Antonio Corpora (1988), Andrea Vizzini (1992) e Mimmo Rotella (2009).¹¹⁶ Una galleria dunque che ha attraversato tutta la seconda metà del Novecento e si è adeguata alle nuove tendenze artistiche e gestionali, che le hanno permesso di mantenere salda l’attività e il ruolo nella città di Venezia.

Nel 2019, inoltre, la Galleria Ravagnan ha inaugurato una seconda sede, nel sestiere Dorsoduro, accanto alla Fondazione Peggy Guggenheim, mantenendo comunque in piena attività anche la sede originaria, sita sotto le arcate delle Procuratie Nuove nel lato orientale di piazza San Marco. Continua anche l’attività della Galleria Contini, che ha ampliato la propria rete d’affari potendo vantare ben sei sedi tra Venezia, Mestre e Cortina d’Ampezzo, aperte tutte durante gli anni Novanta, fatta eccezione per la prima sede veneziana (1979). Rispetto ad altre gallerie italiane, la Contini è una delle poche a riuscire a mantenere una serie di artisti in via esclusiva come: Igor Mitoraj, Fabrizio Plessi, Julio Larraz e Fernando Botero; ma cosa ben più rilevante è che la Galleria Contini è riuscita a piazzarsi in seconda posizione nella classifica delle top20 gallerie per fatturato nel 2013. Nonostante le sue molte sedi e l’internazionalità

¹¹⁵ Cfr. Bruna Aickelin, Comunicato stampa della mostra *Chris Ofili: Poolside Magic* (10 Maggio – 1° Luglio 2017), Victoria Miro, maggio 2017.

¹¹⁶ Galleria Ravagnan, <https://www.ravagnangallery.com/>, consultato in giorno 15 novembre 2019.

acquisita, la Galleria Contini considera la sede di Venezia come la propria base principale, il punto di riferimento maggiore per la propria attività.¹¹⁷

Altra galleria nata nel 1979 che continua a tenere vivo il proprio impegno nei confronti dell'arte è l'Ikona Gallery di Živa Kraus, che sarà però analizzata più nel dettaglio nei prossimi paragrafi.

Come è possibile comprendere, gli anni Novanta e a seguire gli anni Duemila, sono stati un momento di cambiamento e quasi una possibilità di ricambio generazionale tra le gallerie veneziane: la maggior parte di quelle storiche hanno chiuso la loro attività o sono state acquisite da aziende più giovani, ma allo stesso tempo in laguna sono giunte nuove realtà che rappresentano il nostro presente.

Massimiliano Bugno e Davide Samuelli, aprono, per esempio, nel 1991 la Bugno Art Gallery proprio di fronte il Teatro La Fenice, una posizione sicuramente strategica per la visibilità dell'attività. L'impegno sposato dalla Bugno Art Gallery è quello di una continua rivalutazione dei movimenti artistici nati a Venezia dal dopoguerra in poi, non dimenticando però anche le proposte contemporanee internazionali.¹¹⁸

Negli anni sono stati ospitati alla Bugno Art Gallery: Joseph Beuys, Alighieri Boetti, Arnaldo Pomodoro, Mario Schifano ed Emilio Vedova; ma nel 2004 la galleria ha iniziato a trattare anche la fotografia, collaborando con diversi fotografi.

La prosperosa attività intrapresa, inoltre, ha permesso l'ampliamento degli spazi della galleria nel 2016, unendo la sede originaria ad un nuovo ambiente adiacente ad essa. Alla soglia dell'anno Duemila, nel 1998 è stata fondata una galleria molto in vista nello scenario veneziano: la A plus A Gallery, diretta da Aurora Fonda e Sandro Pignotti. Storicamente la galleria è stata la sede ufficiale del padiglione sloveno della Biennale (dal 1998 al 2014), dunque è stata un punto d'approdo per l'arte slovena a Venezia e proprio grazie alla presenza di molti artisti sloveni e di conseguenza di una buona offerta, ha iniziato a organizzare esposizioni e mostre durante tutto l'anno e non solo come padiglione nazionale della Biennale. La galleria A plus A si dedica oggi

¹¹⁷ R. Tosetto, *L'attività espositiva e promozionale delle gallerie d'arte contemporanea a Venezia dal 1990 al 2013: alcuni casi di studio*, tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, relatore prof. S. Portinari, correlatore prof. V. Finotto, a.a. 2012 - 2013, p. 87.

¹¹⁸ Bugno Art Gallery, <https://www.bugnoartgallery.com/>, consultato giorno 16 novembre 2019.

alla sperimentazione di nuovi *format* espositivi, infatti, una delle sue principali attività dal 2004 è quella di essere la Scuola di Studi Curatoriali presente a Venezia, che ha accolto negli anni moltissimi studenti provenienti da tutto il mondo che vogliono apprendere le nozioni di pratiche curatoriali e di arte contemporanea.¹¹⁹

Nel primo decennio degli anni Duemila a Venezia sono state aperte molte nuove gallerie, come: la Galleria Michela Rizzo, la Galleria Caterina Tognon, la Galleria Dorothea van der Koelen, la Galleria Massimodeluca e molte altre ancora, che saranno però descritte nel dettaglio nei prossimi paragrafi. Oltre alle gallerie, nascono anche numerosi spazi espositivi indipendenti che si occupano di contemporaneo, come il S.a.l.e. Docks, nato nel 2007 da un gruppo di attivisti che si sono stabiliti nello spazio dei Magazzini del Sale, con l'intento di creare un collegamento tra il lavoro svolto da curatori locali e progetti internazionali.¹²⁰ Questo cambiamento di rotta rispetto agli anni Ottanta e Novanta e questo significativo ritorno a Venezia di un gran numero di gallerie è, molto probabilmente, dovuto al nuovo ruolo internazionale ottenuto dalla città anche grazie alla Biennale. L'Esposizione Internazionale d'Arte è, infatti, il cuore pulsante di Venezia e risulta essere sempre più il motore che dà alla città la sua immagine internazionale.¹²¹ La Biennale è di fatto un richiamo per artisti, curatori, collezionisti e semplici appassionati d'arte contemporanea e ha dunque messo in moto in tutti questi anni un sistema tale per cui sempre più gallerie e spazi espositivi sono presenti in città. Come già sperimentato con la galleria A plus A, è sempre più frequente la presenza di padiglioni nazionali sparsi in diverse gallerie e spazi espositivi di Venezia al di fuori dei Giardini e dell'Arsenale, che sono invece i nuclei centrali dell'Esposizione Internazionale. Ogni anno, nel periodo della Biennale, Venezia entra in un fermento particolare ed ogni galleria o spazio espositivo tende a organizzare mostre ed eventi, anche se in maniera del tutto indipendente dall'Esposizione. Non è inusuale, inoltre, che alcuni spazi espositivi affittino i loro locali a gallerie provenienti da altre nazioni perché possano esporre ed essere

¹¹⁹ Galleria A plus A, <https://aplusa.it/>, consultato in giorno 16 novembre 2019.

¹²⁰ S.a.l.e. Docks, <http://www.saledocks.org/chi-siamo/>, consultato il giorno 16 novembre 2019.

¹²¹ E. Osser, T. Lepri, *Venezia contro Venezia, tra splendore e degrado*, in "Il giornale dell'arte" n°324, ottobre 2012.

presenti a Venezia nei mesi della Biennale. Negli anni, l'onda lunga innescata dalla Biennale ha fatto sì che Venezia diventasse un contenitore di arte sempre più ampio, anche grazie alle istituzioni culturali cittadine e alle fondazioni che sono sempre più presenti in città.¹²² La situazione di continua evoluzione e di crescita del numero delle gallerie e di spazi espositivi e la velocità con cui nascono e chiudono gli spazi d'arte, comporta delle oggettive difficoltà nel riuscire a mappare tutti i luoghi che si occupano di arte contemporanea, che sono presenti a Venezia.

A tal proposito, da qualche anno, la Biennale collabora con la guida *My Art Guide*, che realizza guide essenziali per esplorare il mondo dell'arte contemporanea, specifiche e personalizzate per ogni avvenimento e per ogni città che le richiede, per esempio viene creata anche la *My Art Guide Miami* - per la fiera Art Basel.¹²³

La guida mappa geograficamente i luoghi che si occupano di arte contemporanea che collaborano con l'Esposizione Internazionale e che hanno funzione di padiglioni nazionali o che ospitano eventi collaterali. All'interno della guida vengono inseriti anche itinerari ed informazioni sugli altri numerosi eventi che la città propone negli stessi mesi, in concomitanza dell'esposizione della Biennale ed elenca quindi: musei, fondazioni, spazi espositivi e gallerie. È una guida che offre la possibilità a chi la utilizza di avere percezione del circuito d'arte veneziano, ma essendo redatta solo in occasione della Biennale questo potrebbe essere fuorviante nell'immaginario collettivo, inducendo al pensiero che il circuito di eventi veneziani sia concentrato e limitato solo nel periodo dell'Esposizione Internazionale d'Arte, quando in realtà Venezia ha un'offerta di mostre organizzate dalle gallerie che dura tutto l'anno.

L'immagine di Venezia è per questo motivo spesso controversa e al centro di discussioni e dibattiti, un esempio è la presentazione esposta in un *Think Tank* relativo agli incontri *Talking Galleries* del 2013, presso ARCOmadrid, in cui Alain Servais ha inserito anche l'immagine di uno yacht, con il campanile di San Marco sullo sfondo, per affermare provocatoriamente che l'arte contemporanea e Venezia, con la Biennale d'Arte in modo particolare, rappresenta uno degli appuntamenti annuali dei

¹²² Ibidem.

¹²³ My Art Guide, <http://myartguides.com/>, consultato giorno 16 novembre 2019.

nuovi consumatori d'arte, che passano con i loro yacht dalla vacanza *glamour* ad una delle esposizioni d'arte più conosciute ed ammirate del mondo.¹²⁴

Il panorama veneziano oggi sta iniziando ad evolversi, distaccandosi lentamente dalla figura dell'istituzione Biennale, infatti, il collezionismo internazionale è tornato a Venezia anche grazie all'apertura di fondazioni private e nuove gallerie di fama internazionale che hanno deciso di investire e di aprire dei loro spazi a Venezia, riportando in città curatori ed artisti di livello che hanno riaperto i riflettori sulla città in altri periodi dell'anno che non siano monopolizzati dalla Biennale.

Negli ultimi anni, i dati veneziani sembrano muoversi in controtendenza rispetto quelli globali analizzati nel primo capitolo, infatti, se l'andamento delle aperture di nuove gallerie risulta essere generalmente in calo a livello internazionale, a Venezia il numero di nuove aperture sembra in crescita proprio negli ultimi anni.

Una controtendenza questa, che è solo abbozzata e i cui effetti si vedranno nel lungo periodo, ma che potrebbe davvero portare la città a modificare il proprio assetto. Inoltre, questa potrebbe essere la giusta spinta per il commercio d'arte delle gallerie veneziane, portando anche ad un turismo più responsabile, colto, appassionato e soprattutto attirato dall'offerta culturale proposta.

La volontà di elevare la condizione di Venezia da città commercializzata, dedita al turismo di massa e con un'offerta artistica poco delineata e confusa, quasi totalmente dipendente dall'immagine della Biennale, è alla base del progetto di alcune gallerie veneziane che collaborano per garantire un'offerta artistica di valore.

¹²⁴ A. Servais, *Challenging the Big Brand galleries : towards an ecosystem of resistance?*, presentazione svolta ad ARCOmadrid, 14 febbraio 2013.

2.2 IL VENICE GALLERIES VIEW: CASO DI STUDIO

Storicamente, come si è visto, Venezia ha sempre sofferto di un collezionismo debole, ravvivato solamente durante il periodo della Biennale, ma da qualche anno le gallerie veneziane si stanno impegnando per ridare visibilità al circuito delle gallerie facendo squadra tra di loro. Come evidenziato nel Capitolo 1, gli esempi di collaborazione e di associazione tra gallerie sono sempre più frequenti sia a livello internazionale che europeo e da qualche anno anche l'Italia sta iniziando a creare nuovi progetti di tipo collaborativo, come riportato dai recenti esempi sperimentati a Milano.

Nello scenario veneziano mancava di fatto, fino a qualche anno fa, un *input* che potesse dare il via alla progettazione di una collaborazione che valorizzasse le gallerie d'arte della città; *input* che giunge solo nel 2017 in concomitanza con il ritorno in laguna della gallerista Alberta Pane, la quale ha portato la propria esperienza maturata con la prima galleria a Parigi, proprio a Venezia. La galleria Alberta Pane, infatti, fa parte in Francia del *Comité Professionnel des Galeries d'Art* e partecipa al *Paris Galerie Map*, sezione del programma dell'associazione *Métropolitan Art Paris* che riunisce ben 70 gallerie d'arte contemporanea e una ventina di musei, istituzioni e fondazioni di Parigi e che prevede un piano interattivo, un indice e un programma di mostre ed aperture.¹²⁵ Nel 2017 prende vita così, una collaborazione tra alcune delle più importanti gallerie di Venezia che hanno deciso di riunirsi ed accordarsi per raggiungere un obiettivo comune: rafforzare e ravvivare il flusso del collezionismo di alto livello nazionale ed internazionale a Venezia.¹²⁶ Il progetto prende il nome di *Venice Galleries View* e riunisce circa dieci gallerie che hanno deciso di fare rete per promuovere le proprie proposte, lavorando in collaborazione con quelli che sarebbero tradizionalmente considerati loro *competitors*.

La rete nasce principalmente a causa della necessità di condivisione riscontrata dalle gallerie veneziane: una ricerca di condivisione di idee e di visione che possa aumentare la visibilità collettiva ma anche della singola galleria.

¹²⁵ Fondation d'Entreprise Ricard, *Paris Galerie Map*, <https://www.fondation-entreprise-ricard.com/map>, consultato giorno 25 novembre 2019.

¹²⁶ L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, in "Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View", 30 maggio 2018, p. 4.

Regolarmente dall'anno della nascita della collaborazione, le gallerie del *Venice Gallery View* organizzano degli eventi collettivi, che sono utili e funzionali per uno scambio che sia tanto culturale quanto commerciale, infatti durante gli eventi organizzati alle gallerie, avvengono scambi di idee, di visione e di progetti, ma anche una condivisione dei collezionisti, che possono allora conoscere ed apprezzare artisti proposti da una galleria piuttosto che dall'altra. La visibilità è sicuramente uno degli obiettivi principali della collaborazione, ma la si deve intendere non soltanto come una visibilità delle gallerie verso il loro pubblico, ma anche come possibilità per la galleria di farsi conoscere da altri potenziali collezionisti. Nell'odierno mercato dell'arte, è forse necessario iniziare a non pensare più solo alla figura classica del collezionista, questo perché anche lo Stato, le istituzioni pubbliche e le imprese sono possibili collezionisti che possono decidere di investire in arte; dunque, sono anche dei possibili acquirenti per le gallerie, che li possono attirare tramite la propria proposta, e questo è ciò su cui stanno puntando insieme le gallerie veneziane.

Si può considerare questa come una forma di adeguamento da parte delle gallerie, che in questo momento storico devono confrontarsi con l'impovertimento del ceto medio e che quindi devono ricercare nuovi acquirenti, come le imprese, che hanno sia il potere economico che l'interesse di un ritorno d'immagine per decidere di investire in arte. La ricerca di nuovi collezionisti porta anche ad una possibile fidelizzazione del cliente e le gallerie veneziane hanno compreso che chi acquista oggi un'opera d'arte di un determinato artista, poi molto probabilmente seguirà anche il suo operato futuro e acquisterà di nuovo.¹²⁷ La condivisione durante gli eventi collettivi organizzati dal *Venice Gallery View* è vantaggiosa anche per gli artisti, perché permette alle gallerie di presentarli non solo alla propria clientela, ma anche ai collezionisti delle altre gallerie e allo stesso tempo è una possibilità di formazione per i galleristi stessi, che conoscono nuovi artisti. Le gallerie partecipanti al *network* nel 2019 sono: Galleria Alberta Pane, Galleria Beatrice Burati Anderson, Galleria Caterina Tognon, La Galleria Dorothea van der Koelen, Ikona Gallery, Marignana Arte, Galleria

¹²⁷ Dalla conferenza "*Professione Galleriste – Il caso della Rete Venice Galleries View*", del ciclo di talk Donne & Lavoro organizzato dall'Università Ca' Foscari, sono intervenute: Marina Bastianello, Emanuela Faldati, Alberta Pane, Živa Kraus, presso Aula Baratto, 10 ottobre 2019.

Massimodeluca, Galleria Michela Rizzo, Spazio Ridotto, Victoria Miro e Zuecca Project Space. Il gruppo di gallerie è leggermente mutato nel tempo, infatti il progetto si è sicuramente esteso rispetto al nucleo originario, ma bisogna anche segnalare che la galleria A plus A presente nel 2017 al momento della formazione, non è oggi più partner della rete. Il *Venice Galleries View* come organizzazione è però comunque alla continua ricerca di nuovi collaboratori che vogliano partecipare ed entrare a far parte di questo circuito di gallerie. Nel 2017, non appena instaurato il *network*, si è pensato di creare degli *opening* collettivi, che avrebbero coinvolto tutte le gallerie partecipanti ed è stato così organizzato così il primo *Gallery Weekend* veneziano.

Nonostante la denominazione che gli è stata data, il *Gallery Weekend* di Venezia si discosta dal *format* internazionale che è stato organizzato recentemente nella città di Milano, infatti il weekend veneziano dedicato all'arte non è sostenuto dall'organizzazione del *Galleryweekend.org*, anzi si può affermare che si autosostenga totalmente. La realizzazione dell'apertura collettiva dilungata in tre giorni è stata possibile proprio solo grazie alla collaborazione tra le diverse gallerie partecipanti e si può dunque affermare che sia un progetto totalmente veneziano, ma dal respiro internazionale. Il primo *Gallery Weekend* organizzato dal *Venice Galleries View*, si è tenuto tra venerdì 24 e sabato 25 novembre 2017, in occasione dell'ultimo weekend di apertura della Biennale d'Arte e hanno partecipato le seguenti gallerie: galleria A plus A, Galleria Alberta Pane, Galleria Beatrice Burati Anderson, Galleria Caterina Tognon, Galleria Ikona, Galleria Marignana Arte, Galleria Massimodeluca, Galleria Michela Rizzo e Galleria Victoria Miro.¹²⁸ Durante tutto il weekend gli spazi hanno realizzato aperture speciali di comune accordo, presentando eventi ed inaugurazioni di nuove esposizioni, immaginando una sorta di itinerario culturale tra le gallerie. Ogni inaugurazione o performance è stata programmata durante il weekend in modo che non si sovrapponesse a quelle delle altre gallerie, dunque creando una scansione oraria, che permettesse al visitatore in qualche modo di riuscire a fare un *tour* di tutti gli spazi espositivi nei giorni di apertura speciale.

¹²⁸ L. Rositani, *Intervista con la gallerista Alberta Pane | Venezia*, in "Atp Diary", 1° aprile 2018, <http://atpdiary.com/intervista-alberta-pane-venezias/>, consultato giorno 19 novembre 2019.

La scelta di far coincidere il primo *opening* collettivo con l'ultimo weekend di apertura della Biennale non è casuale, infatti le gallerie hanno provato a trarre giovamento da quella che è la "vetrina" internazionale veneziana.

Dopo il successo del primo evento, gli altri *Gallery Weekend* a Venezia si sono tenuti a febbraio 2018 e a marzo 2019, mantenendo la stessa attenzione della prima esperienza: dunque ad ogni galleria è stato riservato un orario specifico per il proprio evento, inaugurazione o *performance*, in modo da dare la possibilità al pubblico di poter partecipare praticamente a tutte le aperture. La collaborazione tra i vari partner non si è fermata solo ai weekend speciali dedicati all'arte, ma si è impegnata in una forte comunicazione del progetto, cercando di esprimere il più possibile quanto un contesto territoriale condiviso, sia già un punto di partenza fondamentale per una valorizzazione collettiva delle attività che sono al suo interno.

L'importanza del territorio per l'iniziativa si evince dalla necessità che le gallerie hanno sentito nel dover creare delle mappe *ad hoc* che potessero guidare il visitatore in un percorso nell'arte contemporanea di Venezia, che non comprende solo le gallerie, ma che fa menzione anche dei Musei e delle Fondazioni presenti in città che si occupano di arte contemporanea. La prima mappa è stata realizzata in concomitanza del primo evento collettivo e si presenta come una mappa informativa pieghevole e completa di cartina geografica della città, con i punti localizzati delle gallerie, istituzioni e fondazioni, proprio come se facessero parte di un percorso guidato. La mappa informativa non presenta solo la cartina geografica, ma anche le indicazioni basilari per ogni galleria, dunque l'ubicazione, il titolo dell'esposizione presente nello spazio espositivo, il nome degli artisti, gli orari di apertura e i contatti eventuali di riferimento. Date le indicazioni dettagliate riportate riguardanti le esposizioni, le mappe devono essere cambiate di pari passo con le mostre delle gallerie e secondo quanto è stato realizzato fino ad ora, le mappe vengono modificate ed aggiornate all'incirca tre volte all'anno: a gennaio, a maggio e a settembre.

La mappa viene realizzata ogni volta di un colore diverso in modo che siano riconoscibili per periodo ed è gratuitamente offerta in qualsiasi galleria *partner*, in qualsiasi *info point* della città, oppure è scaricabile come immagine da internet.

Anche in questo progetto l'obiettivo delle gallerie è quello di volersi presentare come una realtà attiva, solida e in continuo contatto con il territorio di Venezia, che vada ad

arricchire l'offerta già presente e ben più in vista di musei e fondazioni che ormai sono sempre più presenti in città.

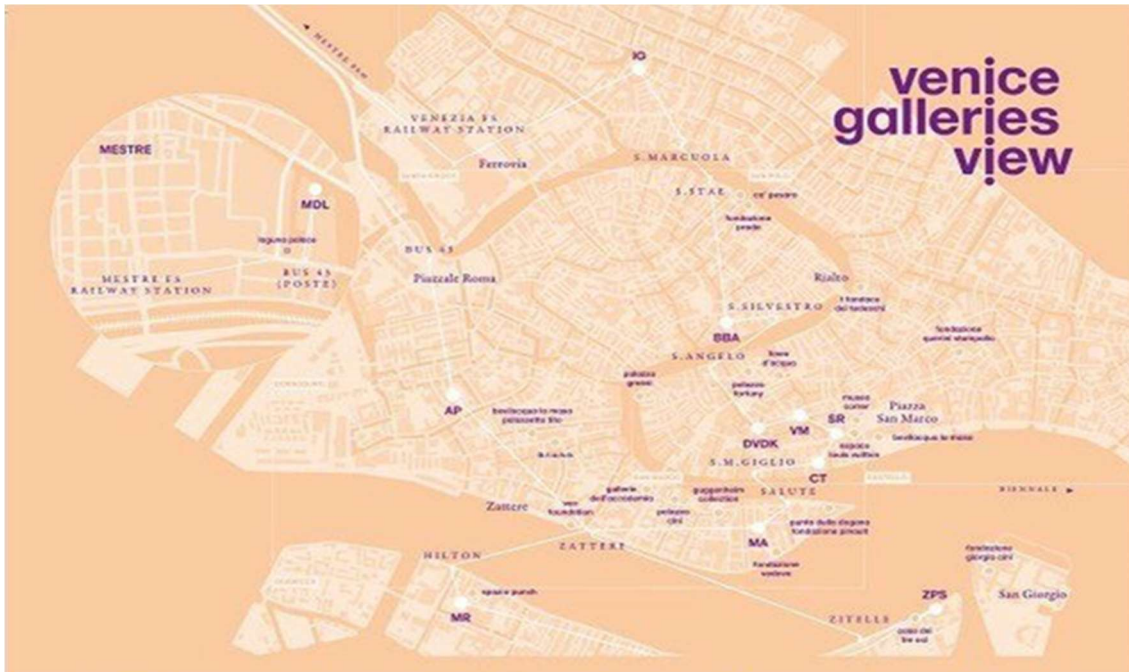


Fig. 5 – Venice Galleries Map

Fonte: Venice Galleries View mappa brochure settembre 2018-gennaio 2019

La mappa è stata realizzata con il supporto dello studio grafico di Padova *Multiplo* e in collaborazione con Mara Sartore di *Lightbox*, casa editrice e società di comunicazione e consulenza con sede a Venezia, fondata nel 2006 e Luca Zentilini di *Lineadacqua*, casa editrice veneziana, fondata nel 2015.

Il progetto della mappa del *Venice Galleries View* ha come *partners* anche: *CasadoroFungher Comunicazione*, altra agenzia internazionale di comunicazione specializzata in servizi per mostre ed eventi culturali fondata a Venezia, il Museo M9 di Mestre e Palazzina Grassi. La partecipazione come *partner* di agenzie di comunicazione e di istituzioni presenti nel territorio di Venezia, fa comprendere come l'intenzione sia proprio quella di investire sul territorio e valorizzarlo, coinvolgendo quanti più enti possibile. Si è investito molto sulla stesura della mappa proprio perché non rappresenta soltanto un libretto informativo contenente indicazioni di tipo tecnico, ma si è voluto creare quello che sarà poi anche nel tempo un documento, un percorso ideale e soprattutto una traccia.

La mappa presenta, infatti, anche un testo realizzato dall'autore veneziano Tiziano Scarpa che ben sintetizza l'essere della città di Venezia e il rapporto che le gallerie d'arte contemporanea hanno con essa. Venezia che potrebbe apparentemente sembrare appartenere solo alla storia passata, figlia di costruttori ed inventori del passato che hanno lasciato un'eredità ingombrante, ha al suo interno attività che invece si occupano della contemporaneità e proprio per questo le gallerie d'arte sono tanto importanti e Tiziano Scarpa sigilla in questi termini il proprio pensiero:

*“The contemporary art galleries pursue this vital task: renewing time, ensuring the health of an organism that would otherwise be made of just legacy, monuments, solidified memories, and too often their crass sale as souvenirs and trinkets. The contemporary art galleries give what’s new and unpredictable, what hasn’t yet been, a chance. They pursue it passionately and freely; they help it spring forth. This map invites you to discover the sources brimming over with the days to come. Try to follow it. Discover the unexpected”.*¹²⁹

Il percorso ideale pensato per la mappa congiunge le gallerie coinvolte e si sviluppa in tutta la città di Venezia, partendo dalla terraferma e dunque da Mestre, fino a giungere all'isola della Giudecca e rappresenta dunque una possibilità per visitare e muoversi in luoghi inusuali e non prettamente turistici. L'idea sempre più frequente oggi, non è più quella di aprire uno spazio espositivo vicino ad un luogo turistico, con la sicura possibilità di avere molti visitatori che siano di passaggio, ma quella di portare il visitatore alla propria galleria per l'interesse nei confronti dell'arte contemporanea, tramite un itinerario che lo guidi alla riscoperta dell'offerta

¹²⁹ Parte del testo di Tiziano Scarpa scritto appositamente e presente in ogni mappa del *Venice Gallery View*. (Traduzione: “Le gallerie d'arte contemporanea perseguono questo compito vitale: rinnovare il tempo, garantire la salute di un organismo che sarebbe altrimenti costituito solo da eredità, monumenti, ricordi consolidati e troppo spesso dalla loro vendita grossolana come souvenir e bigiotteria. Le gallerie d'arte contemporanea danno a ciò che è nuovo e imprevedibile e a ciò che non è stato ancora, una possibilità. Perseguono appassionatamente e liberamente; lo aiutano a scatenarsi. Questa mappa ti invita a scoprire le fonti traboccanti di giorni a venire. Prova seguirlo. Scopri l'inaspettato.”).

veneziana. Il contesto territoriale della città è decisamente delicato, ma questa iniziativa culturale potrebbe essere uno degli strumenti per migliorare e contrastare l'immagine distorta che generalmente si ha dall'esterno di Venezia.

Il *Venice Galleries View* vuole per questo essere uno spunto e una possibilità di dialogo tra l'interno e l'esterno della città, cercando di creare una linea di continuità tra il l'operato delle gallerie e quello delle istituzioni culturali pubbliche e delle fondazioni.¹³⁰ Inoltre, come rete delle gallerie cittadine, il *Venice Galleries View* non si limita solo alle proprie iniziative, ma collabora anche attivamente con alcuni eventi che animano la vita culturale della città, come per esempio la collaborazione instaurata con l'Università Ca' Foscari per l'*Art Night*, oppure il forte impegno dimostrato nella collaborazione per la realizzazione della *Glass Week* e della *Design Week*. Altra collaborazione è stata instaurata con Ca' Foscari e con lo *Strategy Innovation* dell'Ateneo veneziano, presentando il 25 e 26 ottobre 2018 la mostra "*Art and Business: road to Innovation*" a cura di Lucia Lughì, in cui si è voluto evidenziare come la sinergia tra il mondo dell'arte e dell'impresa sia possibile tramite attenzione e innovazione. Le gallerie del *Venice Galleries View* hanno svolto la ricerca necessaria per la presentazione degli artisti che potessero rappresentare al meglio la questione e durante l'esposizione sono emersi tutti temi di dibattito importanti per l'evoluzione dell'arte contemporanea, come, per esempio la possibile collaborazione nei processi di produzione tra arte e impresa, lo scambio reciproco di informazioni e nozioni gestionali, l'importanza della creazione delle *corporate collection* e come anche le gallerie giochino un ruolo fondamentale nella loro formazione.¹³¹

Le gallerie sono di fatto delle piccole imprese che si occupano di arte, in cui entrano in gioco anche scelte commerciali, solo che per questo tipo di impresa è strettamente necessario avere conoscenze economiche, tanto quanto artistiche.

¹³⁰ L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Emanuela Fadalti, in "Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View", 30 maggio 2018, p. 16.

¹³¹ Redazione, *Due strade per l'innovazione. A Venezia, le gallerie mostrano come far dialogare arte e impresa*, in "Exibart", 25 Ottobre 2018, <https://www.exibart.com/speednews/due-strade-per-linnovazione-a-veneziale-gallerie-mostrano-come-far-dialogare-arte-e-impresa/>, consultato giorno 19 novembre 2019.

L'operato delle gallerie deve per questo motivo essere sostenibile, specificando però che utilizzando il termine "sostenibile", e di conseguenza con il termine generico "sostenibilità", non ci si può più riferire solo ed esclusivamente agli aspetti economici che interessano una galleria, ma si deve tenere in considerazione anche il rapporto tra i costi e i benefici. Infatti, il valore prodotto dalle gallerie d'arte, all'interno di un contesto territoriale particolare come quello di Venezia, non può essere misurato e considerato solo a livello di redditività economica, ma deve essere considerato anche, se non soprattutto, per l'impatto sociale che genera.¹³²

Ogni galleria attiva sul territorio veneziano è caratterizzata da una *mission*, da situazioni economiche e commerciali differenti, da una storia di formazione diversa, ma la loro unione all'interno del *network* dimostra un comune obiettivo, quello di creare una proposta culturale concreta e stimolante nell'ambito dell'arte contemporanea. La collaborazione è quindi una possibilità per la "galleria-impresa", perché permette l'unione dei propri sforzi con quelli delle altre gallerie, oltre a stimolare un continuo confronto e la nascita di nuove idee, proprio per la diversità di *background* che le gallerie possiedono. Le gallerie veneziane sono diverse anche perché alcune tra quelle *partner* sono gallerie internazionali e questo permette loro di essere presenti in più territori e con una conseguente maggiore diffusione di informazione, non solo del proprio operato, ma anche dell'operato del progetto *Venice Galleries View*.¹³³ L'organizzazione permette anche di unire le forze per ottenere dei risultati di comunicazione sicuramente più significativi ed ampi, come la promozione dell'immagine condivisa tramite i canali *social*: sono stati infatti recentemente creati sia la pagina Facebook, che l'*account* Instagram a nome di *Venice Galleries View*, per dare una buona visibilità del progetto, oltre che, nello specifico, delle singole gallerie. Tramite le pagine *social* vengono sponsorizzate le mappe nei diversi periodi di stampa e si svolge anche una promozione delle diverse mostre o eventi in programma negli spazi espositivi.

¹³² L. Rositani, *Intervista con la gallerista Alberta Pane | Venezia*, in *Talks* di "Atp Diary", 1° aprile 2018, <http://atpdiary.com/intervista-alberta-pane-venezia/>, consultato giorno 19 novembre 2019.

¹³³ *Ibidem*.

Facebook e Instagram sono sicuramente canali molto utili per la diffusione di informazioni e di immagini, perché possono raggiungere molto facilmente anche gli utenti di un *target* giovane, ma ciò che ancora manca al *Venice Gallery View* è un sito internet ufficiale che possa essere punto di riferimento per le informazioni riguardanti il *network*. Il *Venice Galleries View*, nonostante il successo ricevuto fino ad ora, è sicuramente un progetto in divenire, che ha gettato le basi per crescere ancora e sicuramente con nuovi progetti non ancora realizzati nei soli due anni appena trascorsi di attività. È possibile affermare, alla luce di quanto evidenziato fino ad ora, che il *Venice Galleries View* appartiene allo stesso filone di nuove teorie ed idee che sono da tempo analizzate e presenti ai tavoli di concertazione internazionale e che molto probabilmente rappresentano davvero il futuro per le gallerie odierne. Il dibattito, il confronto e la collaborazione permettono, infatti, l'unione delle forze per ottenere risultati che siano vantaggiosi e sostenibili per tutti, come si è compreso anche grazie al movimento internazionale del *Talking Galleries* e dalle svariate collaborazioni presenti in tutto il mondo.

2.3 LE GALLERIE DEL *VENICE GALLERIES VIEW*

In questo paragrafo si vogliono osservare nel dettaglio le gallerie che hanno deciso di partecipare al progetto *Venice Galleries View* e che oggi ne fanno parte, considerando la loro storia e il loro rapporto con il territorio, la *mission* e gli artisti che sono solite proporre. L'analisi delle singole gallerie vuole essere un modo per focalizzare l'attenzione su ognuna delle diverse aziende come entità a sé stanti, ma anche un modo per evidenziare le affinità presenti tra di loro. Per semplicità d'indagine, dato che alcune sono gallerie storiche di Venezia con un'ampia storia espositiva alle spalle, si osserveranno nel dettaglio solo le mostre che sono state organizzate e presentate a partire dal momento di adesione al *Venice Galleries View*, quindi a partire dal novembre 2017. Saranno anche messe in luce quelle che sono le mostre che sono state inaugurate in occasione degli *opening* collettivi organizzati.

○ Galleria Alberta Pane

La fondatrice e gallerista Alberta Pane è di origine veneziana, ma si trasferisce a Parigi molto giovane per gli studi e inizia a lavorare in diverse gallerie, case editrici e negli anni lavora anche nel mondo del secondo mercato dell'arte per la *Guide Mayer* - guida che si occupa dei risultati delle vendite all'asta. Nel 2008 sente il bisogno di aprire un proprio spazio dedicato all'arte contemporanea, fondando così, sempre a Parigi, la sua prima galleria, con la volontà di sostenere artisti internazionali, sia già affermati che emergenti. Dopo diversi anni, nel 2017, decide di tornare in Italia, nella sua città d'origine, per aprire un nuovo spazio in cui proporre gli artisti con cui collabora in Francia e ricercarne possibilmente di nuovi. Il ritorno veneziano è stato sicuramente un passo importante, forse necessario nella visione di Alberta Pane, che così si esprime a riguardo:

“Nel 2017 ho pensato che per continuare ad andare avanti, avrei dovuto ampliare la realtà della mia galleria e proporre i miei artisti in nuovi spazi perché mi piace molto farli lavorare all'interno dello spazio e con lo spazio, mi piace fare delle mostre in cui i volumi e gli spazi si parlino.

Ho pensato subito a Venezia, volevo fare qualcosa per la mia città (...), ho aperto lo spazio il 9 maggio del 2017 e con il mio ritorno veneziano ho

pensato di portare la mia esperienza parigina a Venezia e l'idea che è nata è stata quella di una collaborazione. A Parigi ci sono diverse reti di gallerie e io faccio parte del direttivo del Paris Galleries Map - rete di gallerie del contemporaneo che hanno un circuito internazionale.

Volevo veramente portare questa idea di unione e di collaborazione e ho così contattato le gallerie che conoscevo a Venezia. Alla prima riunione per il Venice Galleries View eravamo in due e adesso piano piano siamo arrivate ad essere in dieci.”¹³⁴

L'obiettivo dunque era quello di creare un luogo in cui produrre cultura e che ben si inserisse nelle dinamiche cittadine attraverso seminari, incontri e discussioni sull'arte contemporanea e tale intento è stato realizzato in pochissimi mesi anche grazie alla creazione del progetto *Venice Galleries View*, proposto per l'appunto da Alberta Pane che è stato subito accettato dalle altre gallerie attive a Venezia.

Lo spazio espositivo in Calle dei Guardiani in sestiere Dorsoduro, è un luogo che è di per sé intriso di storia e cultura, con un forte richiamo all'artigianato veneziano, infatti si tratta di un ex falegnameria appartenuta ad Umberto Pensa e alla sua famiglia, in cui in passato sono state realizzate anche importanti opere per la Biennale – in modo particolare per il padiglione della Francia.¹³⁵ Anche se gli spazi sono stati restaurati, si è voluto mantenere la struttura e il carattere originario del luogo, mantenendo così un continuo dialogo tra ciò che è il passato, il presente e quello che sarà poi il futuro. Si può affermare che la galleria Alberta Pane sia molto vicina come impostazione di gestione e come *mission*, alla definizione di galleria di *brand*: gode, infatti, di una buona fama a livello internazionale, detiene rapporti con molti artisti provenienti da diverse parti del mondo e con l'apertura dello spazio a Venezia ha iniziato a tessere anche una rete che collega Francia e Italia.

¹³⁴ Alberta Pane durante la conferenza appartenente al ciclo di talk “Donne & Lavoro” organizzato dall'Università Ca' Foscari: *Professione Gallerista, il Caso della Rete Venice Galleries View*, tenutasi il giorno 10 ottobre 2019 a cui la scrivente ha partecipato.

¹³⁵ L. Rositani, *Intervista con la gallerista Alberta Pane | Venezia*, in di “*Atp Diary*”, 1° aprile 2018, <http://atpdiary.com/intervista-alberta-pane-venezias/>, consultato giorno 19 novembre 2019.

La galleria è per questioni gestionali, organizzata come una sorta di azienda, con il *team* parigino che ha sempre seguito la gallerista nel suo operato, formula di gestione che è stata confermata anche in laguna. Già dal secondo anno di apertura dello spazio di Parigi, la galleria è riuscita a partecipare a diverse fiere dal calibro internazionale, come: l'Art Basel, ARCOmadrid, Artissima di Torino, The Armony Show di New York e in particolare nell'ottobre 2019 ha partecipato per la prima volta alla fiera ArtVerona. Proprio riguardo alla partecipazione ad ArtVerona, Alberta Pane esprime così la volontà di svolgere un lavoro di promozione e valorizzazione dell'arte contemporanea nel lungo periodo, non solo nella città di Venezia, ma anche in complessivamente nel territorio veneto.¹³⁶ Nonostante l'impegno espresso nel porre molta attenzione alle fiere, che sono oggi così rilevanti per il mercato dell'arte, secondo la gallerista, le fiere non devono diventare il principale obiettivo delle gallerie e la partecipazione a diversi eventi non deve sostituire il principale obiettivo, cioè quello di mantenere una proposta artistica nella propria sede espositiva durante tutto l'anno:

“La fiera deve essere una vetrina, un'azione esterna, un satellite e non il mercato principale, pur mantenendo nell'esposizione in fiera la stessa cura che si riserva all'organizzazione di una mostra vera e propria.”¹³⁷

Una visione questa che risulta essere molto chiara e funzionale per raggiungere l'intento finale della partecipazione alle fiere: incontrare molti collezionisti nello stesso posto per pochi giorni all'anno e convincerli, anche tramite l'esposizione in fiera, a visitare la galleria nella sede principale.

La galleria lavora in modo costante con quindici artisti internazionali, ma spesso collabora anche con altri artisti al di fuori del proprio circuito; sono tutti artisti più o meno giovani, la maggior parte nati tra la metà degli anni Setteanta e la metà degli

¹³⁶ Alberta Pane durante la conferenza appartenente al ciclo di talk “Donne & Lavoro” organizzato dall'Università Ca' Foscari: *Professione Galleriste, il Caso della Rete Venice Galleries View*, tenutasi il giorno 10 ottobre 2019 a cui la scrivente ha partecipato.

¹³⁷ Ibidem.

anni Ottanta. La Pane afferma di non avere delle preferenze particolari nella scelta degli artisti da proporre, né per tecnica o *medium*, né per età anagrafica, ma dice di lasciarsi guidare dalla qualità di ciò che le viene proposto e da ciò che la colpisce.

A condizionare la scelta degli artisti è principalmente la forza concettuale e il pensiero dell'artista, infatti, la forza dell'opera consiste per Alberta Pane nella sua capacità di essere contemporanea, esprimendo concetti e significati che riescano a spiegare e rappresentare il mondo che ci circonda.

Gli artisti sono proposti in entrambe le sedi e questo risulta essere la dimostrazione di come la galleria sia riuscita a crescere e fidelizzare i propri artisti, garantendo loro la possibilità di esporre anche in più sedi nel mondo. La Galleria Alberta Pane organizza nello spazio parigino, mediamente una decina di mostre all'anno e lo stesso si sta cercando di fare nello spazio veneziano anche se lo si può ancora definire uno spazio giovane e nuovo nel territorio. La prima mostra realizzata nello spazio espositivo di Venezia è stata inaugurata il 12 maggio 2017 e da allora le mostre organizzate in laguna sono state sette. La mostra presente in galleria al momento del primo *opening* collettivo del *Venice Galleries View* è la collettiva "*Les yeux qui louchent*" curata da Daniele Capra, che metteva a confronto cinque artisti; l'esposizione era composta da quindici opere che spaziavano dal disegno (a grafite con filo metallico) alla pittura, dalla fotografia al video.¹³⁸ Le mostre che sono state presentate invece durante gli altri *opening* collettivi sono state: "*La ginestra*" e "*Recent Works*", entrambe esposizioni di artisti di rilievo al livello internazionale.

La prima esposizione nasce da una riflessione richiesta agli artisti sul testamento poetico di Giacomo Leopardi, per l'appunto la poesia *La Ginestra*, che gli artisti hanno dovuto dunque rileggere e interpretare secondo una chiave contemporanea, sia nelle tematiche che nei materiali utilizzati per le opere.¹³⁹ La seconda mostra, invece, è una bi-personale di due artisti italiani, Christian Fogarolli e Michele Spanghero, che presentano un focus sulle loro ultime opere, che sono simbolo della maturazione

¹³⁸ Comunicato stampa Galleria Alberta Pane, *Les yeux qui louchent*, in <https://www.albertapane.com/>, consultato il giorno 19 novembre 2019.

¹³⁹ Comunicato stampa Galleria Alberta Pane, *La Ginestra*, in <https://www.albertapane.com/>, consultato il giorno 19 novembre 2019.

artistica ormai raggiunta. Christian Fogarolli presenta opere che indagano la relazione tra arte e ricerca scientifica, mentre Michele Spanghero evidenzia il connubio tra suono ed arti visive.¹⁴⁰ Da ciò è possibile osservare che, già solo considerando le tre esposizioni evidenziate, l'impegno della Galleria Alberta Pane non è solo artistico, ma anche di ricerca e di riflessione sui temi della vita contemporanea. L'impegno dimostrato da Alberta Pane per elevare quella che è l'immagine dell'operato di una galleria d'arte contemporanea, si evince anche da un nuovo progetto editoriale intrapreso già dal 2017, che tramite una serie di nuove pubblicazioni firmate Edizioni Alberta Pane, si propone come uno stimolo per rafforzare il ruolo della galleria come promotrice di attività artistiche. Le pubblicazioni nascono con l'intento di favorire la fruizione pubblica dell'arte e il rapporto con gli artisti, le istituzioni e i collezionisti, oltre ad essere testimonianza delle attività svolte dalla galleria.

Le Edizioni Alberta Pane sono una via di mezzo tra una recensione monografica, un opuscolo e un libro d'artista, in cui a diversi autori viene chiesto di esprimersi ogni volta in relazione a un argomento specifico.¹⁴¹ L'operato di una galleria d'arte, nel complesso delle sue diverse attività, presenterà i suoi effetti nel medio e lungo periodo, dunque tutto ciò che viene programmato e organizzato troverà espressione solo in futuro, rappresentando così un vero e proprio lavoro di investimento per i galleristi. La stessa proposta del *Venice Galleries View* fatta da Alberta Pane nel 2017, sta oggi ottenendo i risultati sperati, ma ancora non ha raggiunto a pieno il proprio obiettivo, perché ancora coinvolge solo un numero limitato di gallerie partecipanti. Nella tabella seguente vengono raggruppate le esposizioni organizzate dalla Galleria Alberta Pane dal 2017 nello spazio di Venezia, a partire dal primo *opening* collettivo del Venice Galleries View:

¹⁴⁰ Comunicato stampa Galleria Alberta Pane, *Recent Works*, in <https://www.albertapane.com/>, consultato il giorno 19 novembre 2019.

¹⁴¹ Galleria Alberta Pane, <https://www.albertapane.com/about>, consultato il giorno 25 novembre.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|-------------------------------|---|--|
| <i>Les yeux qui louchent</i> | Igor Eskinja Fritz Panzer Manuela Sedmach Michele Spanghero João Vilhena | 30 settembre – 23 dicembre 2017 |
| <i>La ginestra</i> | Ismail Bahri Charbel-Joseph H. Boutros Paul Hage Boutros Christian Fogarolli Marco Godinho | 17 febbraio – 11 maggio 2018 |
| <i>Extended Architectures</i> | Luciana Lamothe Marie Lelouche Esther Stocker | 26 maggio – 29 settembre 2018 |

| | | |
|--|---|---|
| <i>Voyage à Naples</i> | R. De Novellis Hermann Nitsch | 27 ottobre 2018 - 9 febbraio 2019 |
| <i>Recent Works</i> | Christian Fogarolli Michele Spanghero | 23 marzo - 20 aprile 2019 |
| <i>Island Ark</i> | Marcos Lutyens | 9 maggio - 14 settembre 2019 |
| <i>The Collection of Mr.X, The Man who lived 500 years</i> | Gabriela Albergaria Kiluanji Kia Henda Nicolás Robbio João Vilhena | 28 settembre - 21 dicembre 2019 |

○ Beatrice Burati Anderson Art Space & Gallery

Beatrice Burati Anderson è una gallerista alla prima esperienza nella gestione di uno spazio espositivo, ma si presenta come una figura da un *background* culturale stratificato, che rappresenta la base per la nuova attività intrapresa.

La gallerista ha studiato storia dell'arte e pratiche curatoriali con Bonito Oliva e da vent'anni cura l'archivio privato di Pilade Bertieri, primo maestro di Balla, ma negli ultimi anni dichiara di aver sentito la necessità di contribuire attivamente nel mercato dell'arte e afferma:

“Ho sentito la necessità e la responsabilità di aprire uno spazio per l'arte dove poter affrontare anche tematiche etiche, che potesse in futuro essere un punto di riferimento, un luogo dove sentirsi a casa, non una delle tante realtà in affitto al migliore offerente.”¹⁴²

La galleria Beatrice Burati Anderson viene aperta a Venezia nel maggio del 2017 in un ex magazzino nella Corte Petriana, situata a pochi metri da Campo San Polo; l'ambiente è di 200 mq e non si può definire come il classico spazio espositivo stile cubo bianco, anzi, al contrario anche dopo i numerosi restauri non si sono volute cancellare quelle che sono le tracce del passato. Sono stati mantenuti i mattoni originali alle pareti, così come la travatura al soffitto e per esempio, un elemento particolare e caratterizzante della galleria è un'apertura presente nello spazio che si affaccia direttamente sul canale Rio de la Madoneta, a pochi metri dal Canal Grande. L'aspetto proveniente dal passato ben dialoga con le opere contemporanee che vengono esposte al suo interno e anzi l'ambiente non propriamente asettico, permette un dialogo interessante tra passato e contemporaneo.

La posizione geografica della galleria è sicuramente strategica, perché molto vicina a luoghi con maggior flusso turistico della città, ma allo stesso tempo, proprio per la sua posizione riesce a mantenere un profilo inaspettatamente silenzioso, nascosto e in qualche modo privato. È sicuramente uno spazio molto giovane, che sta muovendo

¹⁴² L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Beatrice Burati Anderson, in “Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View”, 30 maggio 2018, pp. 8-9.

i primi passi nel mondo dell'arte e del sistema delle gallerie ma sta cercando comunque di imprimere la propria presenza con un'identità e delle scelte artistiche ben delineate. Beatrice Burati Anderson decide già dal suo primo anno di apertura nel 2017 di partecipare all'iniziativa del *Venice Galleries View*, considerandola un'opportunità per far crescere la propria attività insieme alle altre partecipanti:

“Essere uniti, in un contesto così delicato come Venezia, permette di assumere nella percezione esterna una voce più incisiva ma anche più completa, in quanto espressione sinergica di diversi punti di vista.

La mappa del contemporaneo, gli incontri condivisi con i collezionisti e le istituzioni, sono solo l'inizio: passione, energia e competenza, unite alla collaborazione, possono dare frutti inaspettati”¹⁴³

La galleria Beatrice Burati Anderson non partecipa ancora a fiere internazionali, ma dal secondo anno di apertura partecipa ad ArtVerona, confermando la volontà di inserirsi quanto più possibile nelle dinamiche del territorio veneto, sviluppando rapporti e nuove fidelizzazioni con i collezionisti. La galleria ha esposto a Verona nelle edizioni 2018 e nel 2019, presentando complessivamente artisti con cui solitamente collabora: Margherita Morgantini, Pawel und Pavel, Giovanni Rizzoli, Anita Sieff, Ilaria Abbiento, Tristano Di Robilant, Andrew Huston, Arianna Moroder e Mauro Pipani. In via generale la galleria ha collaborato con circa quaranta artisti nei due anni di attività, coinvolgendo sia artisti italiani che internazionali, alcuni dei quali nati e cresciuti a Venezia, dimostrando una particolare e continua attenzione alla ricerca artistica nel territorio di appartenenza. Le mostre organizzate fino ad ora sono sette e sono principalmente esposizioni collettive, che includono opere di diversi artisti. A tal proposito è necessario evidenziare che la scelta degli artisti da proporre al pubblico dipende per la Burati Anderson dalle tematiche trattate, infatti si prediligono mostre con temi di tipo contemporaneo ed etico.

L'esposizione presentata in occasione del primo weekend delle gallerie di Venezia è stata *“Embracing the moment”*, una collettiva di sole artiste donne, che è stata

¹⁴³ Ibidem, p.9.

inaugurata il 25 novembre 2017, proprio in occasione della giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne. Le tre artiste hanno proposto una riflessione sulla natura della relazione amorosa, tramite diversi linguaggi espressivi, utilizzando espedienti e materiali diversi che potessero indagare il movimento frenetico delle emozioni più profonde dell'animo umano.¹⁴⁴ Una mostra dunque con un intento non solo riflessivo e meramente descrittivo, ma di interesse sociale oltre che naturalmente etico. L'esposizione "*Embracing the moment*" si sarebbe dovuta concludere il giorno 27 gennaio 2018, ma è stata invece prolungata fino al 24 febbraio 2018, rimanendo dunque visitabile anche in occasione del secondo *opening* collettivo delle gallerie. In concomitanza con il terzo weekend delle gallerie, nel marzo 2019, la Burati Anderson invece inaugura una mostra particolare che nasce dal progetto *NewFaustianWorld*, che comprende un libro edito da 24 ORE Cultura – Gruppo 24 ORE e un docu-film diretto da Piero Passaro e realizzato da Theater 7/2 Productions. La mostra è stata curata da Raffaele Quattrone, che coinvolge diciassette artisti internazionali che avevano una forte e riconoscibile identità artistica, oltre ad una capacità di utilizzare un esasperato virtuosismo in linguaggi artistici come fotografia, video e performance per trattare un tema particolare che si rifà al mondo del *Faust* di Goethe, che è emblema dell'uomo moderno alla ricerca sempre dello straordinario e di ciò cioè che lo spinge al di fuori dei propri confini legati all'ordinario.¹⁴⁵

Altro filone, oltre a quello filosofico ed etico seguito dalla galleria è quello legato alla città che la ospita e di cui fa parte, dunque legato a Venezia.

Infatti, nel maggio 2019 è stata inaugurata una mostra di Giovanni Rizzoli a cura di Bruno Corà e Beatrice Burati Anderson, con il titolo "*Venezia*", a dimostrazione del continuo dialogo tra l'artista e la sua città natale, espresso tramite sculture, dipinti,

¹⁴⁴ Comunicato stampa Galleria Burati Anderson, *Embracing the moment*, <http://www.beatriceburatianderson.com/it/mostra/embracing-the-moment/>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

¹⁴⁵ Comunicato stampa Galleria Burati Anderson, *NewFaustianWorld – Un libro, un film, una mostra*, <http://www.beatriceburatianderson.com/it/mostra/english-newfaustianworld-a-book-a-movie-an-exhibition/>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

disegni, che hanno delineato un'immagine quanto più personale, enigmatica e sconosciuta di Venezia, derivante dalle esperienze private dell'artista.¹⁴⁶

Dalla relazione degli artisti con Venezia, nasce anche l'esposizione "*Venice Works*", una doppia personale dedicata a una serie di nuovi lavori del pittore Andrew Huston e dello scultore Tristano di Robilant. Il primo presenta una serie di dipinti ispirata ai movimenti delle maree, considerando l'acqua come traccia del tempo e della storia di Venezia che è per questo scritta sui muri dei palazzi, delle case e che rappresenta un ritmo costante per la città, paragonabile ad un cuore che pulsa.

Tristano di Robilant, invece, ha instaurato nel tempo un profondo rapporto con Venezia, lavorando spesso con le sue maestranze del vetro, che l'hanno portato ad una profonda analisi tramite sculture, trasparenze e luce. Proprio le opere di Tristano di Robilant racchiudono l'essenza dell'arte contemporanea a Venezia: un legame necessario e profondo con la tradizione, unito alle riflessioni sui temi e sui materiali del contemporaneo.¹⁴⁷ Di seguito vengono quindi raggruppate le esposizioni organizzate dalla Galleria Beatrice Burati Anderson dal 2017, a partire dal primo opening collettivo del Venice Galleries View:

¹⁴⁶ Comunicato stampa Galleria Burati Anderson, Venezia, <http://www.beatriceburatianderson.com/it/mostra/english-venezia/>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

¹⁴⁷ Comunicato stampa Galleria Burati Anderson, *Venice Works*, <http://www.beatriceburatianderson.com/it/mostra/english-venice-works/>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|-----------------------------------|--|---|
| <i>Embracing the moment</i> | Silvia Giambrone Margherita Morgantin Anita Sieff | 25 novembre 2017 - 24 febbraio 2018 |
| <i>Greffes</i> | Alfredo Aceto Davide Bertocchi Alberto Di Fabio Claire Fontaine Lucian Indrei Ciprian Muresan Mohamed Namou Samon Takahashi Achraf Touloub | 6 aprile - 28 aprile 2018 |
| <i>Water/Mater</i> | Maurice Nio | 22 settembre - 22 dicembre 2018 |
| <i>Newfaustianworld – A Book,</i> | Maurizio Cannavaciulo Andrea Chiesi | 23 marzo - |

| | | |
|--------------------------------------|---|---|
| <p><i>A Movie, An Exhibition</i></p> | <p>Alberto Di Fabio Kepa Garraza Alessandro Moreschini Mauro Pipani Terry Rodgers Josef Tornero Jan Worst</p> | <p>23 aprile 2019</p> |
| <p><i>Venezia</i></p> | <p>Giovanni Rizzoli</p> | <p>7 maggio - 1° agosto 2019</p> |
| <p><i>Venice Works</i></p> | <p>Tristano di Robilant Andrew Huston</p> | <p>8 settembre - 23 dicembre 2019</p> |

○ Galleria Caterina Tognon

Caterina Tognon ha origini venete e si è formata nel suo percorso di studi proprio a Venezia, infatti ha studiato architettura all'Università IUAV e successivamente ha lavorato come designer in una fornace di Murano. Diventa fondatrice di una galleria d'arte contemporanea nel 1992, anno in cui inaugura la sua prima sede espositiva a Bergamo con il nome "D'arte & di Vetro" e successivamente un secondo spazio viene aperto nel 1998 a Venezia, con sede in Campo San Maurizio. Nel 2004 il team della galleria Caterina Tognon si trasferisce definitivamente in Laguna, spostando inoltre la sede al secondo piano del seicentesco Palazzo da Ponte. Il ramo veneziano della galleria "D'arte & di Vetro" diventa l'unico ramo in attività e la galleria di Bergamo viene chiusa; nel 2015 un nuovo cambio di sede a Venezia, con lo spostamento della galleria da Palazzo da Ponte a Palazzo Treves, situato nella Corte Barozzi, affacciato su Canal Grande di fronte Punta della Dogana. Il Palazzo è uno degli edifici più importanti dello stile architettonico veneziano-rumeno, costruito nel XII secolo è stato acquistato durante il 1800 dalla famiglia ebrea dei Treves de Bonfili, che ha lasciato in eredità il proprio nome.¹⁴⁸ Fin dalla fondazione, come si evince anche dal nome originario della galleria bergamasca, il programma espositivo proposto ha sempre favorito la collaborazione con artisti e designer internazionali che in modo particolare lavorino il vetro. Caterina Tognon esprime con queste parole la propria mission e il progetto alla base della sua attività artistica e di galleria:

"La mia ricerca è sempre stata focalizzata sul rapporto tra arti visive e arti applicate, con un indirizzo specifico verso il vetro contemporaneo. Questo ha significato sia creare delle collaborazioni ad hoc con artisti del mondo dell'arte contemporanea e farli produrre opere in vetro, magari a Murano, sia, invece, lavorare con i maggiori esponenti dello Studio Glass Movement e i maggiori Veneziani dell'ambito del vetro contemporaneo, riconosciuti a livello internazionale e museale. (...) Gli obiettivi della galleria sono principalmente legati alla volontà di fare un lavoro di ricerca intellettuale,

¹⁴⁸ Galleria Caterina Tognon, <https://www.caterinatognon.com/about-us>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

di proporre artisti di qualità ed esporre opere di alto livello che meritano di entrare sia nelle migliori collezioni private che nelle più importanti collezioni museali.”¹⁴⁹

L'interesse nel proporre artisti che lavorino il vetro ha sicuramente influito nella scelta di portare la galleria da Bergamo a Venezia perché questo garantisce alla galleria e agli artisti un'effettiva vicinanza all'isola di Murano, fucina vera e propria della produzione tradizionale e contemporanea del vetro e questo ha permesso molte collaborazioni e progetti che sono stati realizzati con i maestri muranesi.

Fin dalla sua fondazione, il programma espositivo della galleria ha favorito mostre personali e partecipa a fiere d'arte internazionali; inoltre, dall'apertura dello spazio di Venezia, molte sono state le esposizioni e le mostre organizzate, ma molti sono stati anche gli eventi realizzati in città, all'esterno degli spazi canonici della galleria.

Tra le mostre realizzate a Venezia, con la collaborazione di istituzioni culturali e museali, si ricordano le esposizioni realizzate in occasione delle varie edizioni del *Venice Glass Week (VGW)*, che hanno portato la galleria ad esporre alle Gallerie dell'Accademica (nelle edizioni VGW 2017 e 2018), così come a Palazzo Ca' Pesaro (edizione VGW 2017), Palazzo Contarini Polignac (edizione VGW 2017) e all'Hotel Bauer (edizione VGW 2019). La galleria Caterina Tognon è profondamente interessata a studiare la sezione trasversale tra l'arte e le arti applicate, con una particolare cura ed attenzione nella scelta degli artisti che rappresenta e nella tecnica che essi utilizzano. Sostiene l'Organizzazione Culturale no profit *Cotisse*, fondata a Venezia nel 2011, che ha lo scopo di far conoscere, conservare e promuovere lo sviluppo artistico, tecnologico ed umano dell'antica tecnica della soffiatura del vetro muranese. L'Organizzazione *Cotisse* sostiene non solo culturalmente, ma anche economicamente qualsiasi forma di sperimentazione e di produzione di opere d'arte che siano ispirate alla città o al territorio lagunare, e per questo ogni due anni l'organizzazione seleziona un artista e lo ospita a Venezia perché possa approfondire le proprie conoscenze sulla lavorazione del vetro. Il *medium* tecnico-artistico che è

¹⁴⁹ L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Caterina Tognon, in "Esporto Digital - Speciale Venice Galleries View", 30 maggio 2018, p. 10.

alla base dell'attività della galleria Caterina Tognon le ha garantito un'identità chiara, evidente e facilmente riconoscibile, che è diventata causa, allo stesso tempo, di un seguito fedele. Secondo Caterina Tognon il collezionismo veneziano è frastagliato e sempre in bilico tra il locale e l'internazionale e per questo il *Venice Galleries View* rappresenta un'alternativa per le gallerie, tanto quanto per loro il pubblico.

Tramite questa nuova rete si fornisce una proposta differente ai collezionisti, che comprende tutte le forme d'arte contemporanea che le gallerie propongono e in modo particolare, la rete permette ai collezionisti di conoscere e poter apprezzare anche una ricerca specifica come quella perseguita dalla galleria Caterina Tognon, che potrebbe risultare marginale nel collezionismo classico.

La galleria partecipa da diversi anni anche alla fiera *Design Miami*, che riunisce influenti collezionisti, galleristi, designer e curatori in più appuntamenti all'anno in diverse città, accanto alle fiere Art Basel. La *Design Miami* intende ampliare la conoscenza e l'apprezzamento del design moderno e soprattutto contemporaneo, cercando anche di alimentarne il mercato. Tra gli artisti che la galleria Caterina Tognon rappresenta e con cui collabora da tempo, ci sono diversi nomi che sono stati presentati alla fiera, sempre prediligendo oggetti d'arte che richiamino il design e che siano realizzate in vetro. Gli artisti con cui Caterina Tognon ha collaborato, anche al di fuori della partecipazione alla *Design Miami*, ci sono: Václav Cigler, Cristiano Bianchin, Gaetano Pesce, Maria Grazia Rosin, Lilla Tabasso, Giorgio Vigna e Toots Zynsky. In occasione del primo weekend di *opening* collettivo delle gallerie, tenutosi tra il 24 novembre e il 25 novembre 2017, la galleria Caterina Tognon ha organizzato l'evento conclusivo della mostra "*Vanitas. Glass Flower Collection*" dell'artista Lilla Tabasso, presso la Hall del Bauer Hotel di Venezia. La mostra di Lilla Tabasso, designer e artigiana specializzata nelle tecniche di soffiaggio e modellistica a fiamma del vetro di Murano, si concentra sulla ricerca artistica e botanica, trovando espressione in vasi di fiori incredibilmente realistici e colorati e allo stesso tempo, in alcuni casi, sfioriti ed appassiti.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Comunicato stampa Galleria Caterina Tognon, *Vanitas. Glass Flower Collection*, Lilla Tabasso (2017) <https://www.caterinatognon.com/exhibitions/vanitas>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

Nel febbraio del 2018, si è inaugurata durante il fine settimana dedicato alle gallerie, la mostra "*Cristiano Bianchin / Aldo Grazzi*", che già dal titolo richiama i nomi dei due artisti presenti nell'esposizione. Cristiano Bianchin è un artista veneziano, che ha continuato a coltivare la ricerca e lo studio sul vetro, avendo anche lavorato in una delle fornaci storiche di Murano e presenta in questa mostra alcune opere realizzate in vetro nero opaco ispirate alla scultura primitiva africana e realizzate proprio a Murano negli anni Duemila. Aldo Grazzi, invece, presenta delle opere pittoriche realizzate in bianco e nero, nate dalla suggestione sintetizzata dall'artista causata dai crocifissi osservati nelle chiese di Perugia, tra gli anni Novanta e Duemila.¹⁵¹

I colori e i riflessi tridimensionali degli oli su tela di Aldo Grazzi, ben dialogano con le opere in vetro di Cristiano Bianchin, riuscendo a creare un perfetto dualismo.

Per il terzo weekend del *Venice Galleries View*, la galleria Caterina Tognon ha organizzato una colazione il giorno Sabato 23 marzo 2019, per una visita speciale della mostra, già inaugurata il 1° Marzo, "*I Boreali*" di Maria Grazia Rosin.

L'artista è di origine veneta e ha presentato diverse volte le sue opere con la collaborazione di Caterina Tognon, come, ad esempio, il progetto da cui nasce l'esposizione del 2019, ossia la realizzazione di una coppia di sculture luminose, sospese e di colore blu scuro, ispirate a organismi le cui braccia fluttuano dolcemente nell'aria, cercando di emulare il movimento dei calamari, realizzate per le sale di Palazzo Loredan nel 2016. Le due opere sospese ben ricordano la struttura del "folpo", termine che in dialetto veneziano significa proprio calamaro, facendo emergere quella che è una rivisitazione umoristica in chiave *pop* dei tradizionali lampadari di Murano.¹⁵² Nell'esposizione del marzo 2019 sono presenti sia le opere della serie *I Boreali*, a cui appartengono anche i due lampadari realizzati per Palazzo Loredan, sia la serie *Detergens* che comprende un buon numero di bottiglie in pasta

¹⁵¹ Comunicato stampa Galleria Caterina Tognon, *Cristiano Bianchin / Aldo Grazzi*, Cristiano Bianchin e Aldo Grazzi (2018), <https://www.caterinatognon.com/exhibitions/cristiano-bianchin-aldo-grazzi>, consultato il giorno 26 novembre 2019.

¹⁵² Comunicato stampa Galleria Caterina Tognon, *VirusX Landscape* – Palazzo Loredan. Maria Grazia Rosin (2016), <https://www.caterinatognon.com/exhibitions/virusx-landscape>, consultato il giorno 26 novembre 2019.

vitrea colorata, che ricordano le confezioni dei detersivi in commercio. Gli oggetti perdono in questo caso totalmente la loro funzione pratica specifica e vivono solo in virtù della loro immagine, sempre secondo una tipologia di rappresentazione legata alla *pop art*.¹⁵³ Dalle mostre che sono state descritte è possibile comprendere come la galleria Caterina Tognon compia una ricerca non solo dei materiali, ma anche intellettuale e culturale, che le ha permesso la realizzazione di progetti in ambiti museali, come la collaborazione nata con Museo Correr, con Ca' Rezzonico o il Museo Fortuny. Secondo la visione della gallerista Caterina Tognon, Venezia con le sue molteplici istituzioni culturali e le numerose gallerie, può essere da stimolo per gli artisti perché è una città che ha grandi aperture verso lo scenario internazionale, pur mantenendo però un particolare attaccamento al territorio. Anche il collezionismo, d'altro canto, risulta essere articolato, anche se è possibile affermare che gran parte del collezionismo per la galleria Caterina Tognon non è oggi veneziano, ma bensì strettamente legato a Paesi come Stati Uniti e Australia.¹⁵⁴ L'attività della galleria Caterina Tognon risulta essere molto vasta e prolungata nel tempo e si è deciso di porre l'accento sulle ultime mostre ed esposizioni a partire dal 2017, dunque dall'anno di fondazione del *Venice Galleries View*.

¹⁵³ Galleria Caterina Tognon, *I Boreali*, Maria Grazia Rosin (2019), <https://www.caterinatognon.com/exhibitions/i-boreali>, consultato il giorno 26 novembre 2019.

¹⁵⁴ L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Caterina Tognon, in "Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View", 30 maggio 2018, pp. 10-11.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|---|---------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Vanitas. Glass Flower Collection</i> | Lilla Tabasso | 10 ottobre - 26 novembre 2017 |
| <i>Cristiano Bianchin / Aldo Grazzi</i> | Cristiano Bianchin Aldo Grazzi | 17 febbraio - 31 marzo 2018 |
| <i>And The Air Rushing Past</i> | Richard Meitner | 7 aprile - 5 maggio 2018 |
| <i>The Richards</i> | Richard Marquis Richard Meitner | 12 maggio - 18 giugno 2018 |
| <i>In 8.vo</i> | Mieke Groot Laura De Santillana | 8 settembre - 24 dicembre 2018 |

| | | |
|----------------------------------|---------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Cristiano Bianchin Figure</i> | Cristiano Bianchin | 9 settembre - 21 ottobre 2018 |
| <i>Ultime opere</i> | Václav Cigler | 1° dicembre 2018 - 3 marzo 2019 |
| <i>I Boreali</i> | Maria Grazia Rosin | 1° marzo - 1° maggio 2019 |
| <i>LAURA DE SANTILLANA</i> | Elisabeth Royer Grimblat | 1° maggio - 24 novembre 2019 |
| <i>Collapse</i> | Brian Rochefort | 8 maggio - 27 luglio 2019 |
| <i>Prism and Cylinders</i> | Václav Cigler Michal Motyčka | 7 settembre - 24 novembre 2019 |

○ La Galleria di Dorothea van der Koelen

La storia della Galleria Dorothea van der Koelen è una storia di ricerca che nasce dall'amore per l'arte sviluppato dalla sua fondatrice. Dorothea van der Koelen nasce come storica dell'arte, studia infatti storia dell'arte e filosofia, presso l'Università Gutenberg di Magonza prima di dedicare la sua vita all'arte contemporanea ed aprire la sua prima galleria a Magonza all'età di soli 19 anni, nel 1979.

L'attività di gallerista l'ha portata ad organizzare un numero sempre più vasto di mostre, anche in varie parti del mondo non solo in Germania, collaborando anche con istituzioni che le hanno permesso di raggiungere il grande pubblico internazionale. Dorothea van der Koelen ha realizzato numerose pubblicazioni sull'arte contemporanea, come per esempio numerosi cataloghi per la promozione di artisti in via di affermazione. Come imprenditrice, ha invece acquisito le capacità necessarie per gestire le attività commerciali al meglio, entrando a far parte anche dell'Associazione delle imprenditrici tedesche (VdU), dell'Associazione degli imprenditori italiani (AIDDA) e del *Femmes Chefs d'Entreprises Mondiales (FCEM)*. Nel Luglio del 2003 istituisce la *Fondazione per l'arte e la scienza van der Koelen* come luogo di incontro in cui esperti e nuove generazioni possono dialogare e confrontarsi sulle tematiche riguardanti l'arte contemporanea. Tramite la fondazione garantisce inoltre un servizio di *consulting* per i collezionisti che intendano ampliare le proprie collezioni, che vogliano creare una catalogazione o che desiderino un supporto curatoriale per la creazione di mostre ed esposizioni in musei ed istituzioni pubbliche. Nel 2001 alla galleria di Magonza viene affiancata una seconda apertura a Venezia, sita in Calle Calegheri, tra Campo Santa Maria del Giglio e Campo San Angelo, vicino al Teatro La Fenice. Lo spazio espositivo non è molto ampio ma si presenta come un luogo consono ad accogliere opere d'arte contemporanea e con le pareti e i pavimenti bianchi si presenta in modo molto simile al cosiddetto e classico cubo bianco.¹⁵⁵ La Galleria rappresenta artisti contemporanei di diversi Paesi ma non si limita a presentare o proporre opere d'arte contemporanea di artisti già affermati, ma espone anche opere che sono trattate nelle edizioni pubblicate dalla casa editrice

¹⁵⁵ La Galleria Dorothea Van Der Koelen, <http://www.galerie.vanderkoelen.de/>, consultato il giorno 26 novembre 2019.

proprio della van der Koelen. La galleria è solita presentare nelle varie esposizioni solo opere che appartengono agli artisti che già rappresenta sul mercato, dunque in qualche modo chiedendo ai propri artisti uno sforzo di ricerca e di studio sul tema che si vuole trattare. In alcune delle ultime mostre a Venezia, però, sono stati introdotti anche artisti emergenti e nuovi nella collaborazione con la gallerista Dorothea van der Koelen. Nella sede di Venezia, le mostre organizzate non risultano essere numerose e sono solitamente programmate nella seconda parte dell'anno, dunque da maggio o giugno, fino a novembre o dicembre, rimanendo esposte per un periodo abbastanza lungo. La Galleria Dorothea van der Koelen non ha subito preso parte alla collaborazione instaurata con la rete del *Venice Galleries View*, infatti non era in programma alcun evento organizzato dallo spazio espositivo nei primi due weekend dedicati alle gallerie, nel novembre del 2017 e nel febbraio del 2018.

Si prende però comunque in considerazione la mostra tenutasi nel primo anno di associazione del *Venice Galleries View*, anche se la galleria risulta non partecipante al network, per dare una visione d'insieme più ampia di quella che è la ricerca e la proposta della galleria in questi ultimi anni. Nel maggio del 2017 viene, inaugurata in occasione della 57° Esposizione d'Arte Internazionale Biennale l'esposizione collettiva "*Form and Space – Concetti Spaziali*", che riunisce dieci artisti provenienti da sei Paesi diversi, il cui titolo si riferisce all'artista Lucio Fontana, che ha dato il titolo di "*Concetto Spaziale*" a gran parte delle sue opere. La mostra ha presentato artisti già noti, che sono anche ospiti alla Biennale, affiancati poi anche da giovani talenti che sono ancora emergenti.¹⁵⁶ Nel maggio del 2018, invece, è stata inaugurata in occasione della 16° Biennale di Architettura un'altra mostra collettiva: "*Attached Beside Beyond Architecture*": l'esposizione vuole mettere in evidenza il potenziale dialogo tra l'arte e l'architettura e come queste due realtà possono essere funzionali l'una per l'altra; la richiesta avanzata ai nove artisti è quella di elaborare il concetto

¹⁵⁶ Comunicato stampa Galleria Dorothea Van Der Koelen, *Form and Space – Concetti Spaziali* (2017), http://lagalleria.vanderkoelen.eu/Mostra/2017/Form-and-Space_Concetti-spaziali.html, consultato il giorno 26 novembre 2019.

di spazio secondo quante più forme e materiali possibili.¹⁵⁷ Quest'ultima esposizione è presente nel programma del terzo opening collettivo delle gallerie, quello di Marzo 2019, e nonostante la chiusura ufficiale della mostra fosse stata a Novembre 2018, l'esposizione è stata prolungata ed è stato organizzato un cocktail speciale per la partecipazione al weekend veneziano delle gallerie. La collaborazione con il network del *Venice Galleries View* è una sfida al rinnovamento per la Galleria Dorothea van der Koelen, infatti il successo ottenuto in quasi mezzo secolo di attività è la dimostrazione che la galleria non necessita di ulteriore visibilità, quanto semmai di nuovi stimoli per continuare con la propria proposta. La sede di Venezia della galleria è solo un secondo ramo dell'impresa van der Koelen e lo si può notare anche dal fatto che le mostre siano programmate in laguna solo nei periodi di alta stagione e possibilmente in concomitanza o in collaborazione con la Biennale.

Il *Venice Galleries View* è dunque, in questo caso, un circuito a cui appoggiarsi per ampliare il proprio pubblico e per ricordare, tramite anche la *Venice Galleries Map*, la propria presenza in città anche nel periodo dell'anno in cui non si è attivi nelle esposizioni. Nel 2019, ancora una volta, la Galleria Dorothea van der Koelen e in particolare la Fondazione van der Koelen per l'Arte e per la Scienza, ha realizzato dei progetti in collaborazione con la Biennale, e uno di questi è l'installazione progettata per la chiesa di San Samuele e realizzata dall'artista Lore Bert. L'opera, dal titolo "*Illuminazione – Vie verso la percezione (Eureka)*", è stata creata per la navata laterale destra della chiesa tramite la ripiegatura di fogli di carta di colore bianco, che sono colpiti da riflessi di vari colori, derivanti dal passaggio della luce attraverso dei cubi di vetro dicroico posizionati tra le onde di carta. L'artista Lore Bert utilizza volutamente il vetro dicroico, che è una tipologia particolare di vetro, che fa cambiare il colore dei riflessi di luce a seconda dell'irradiazione solare, a seconda del punto di osservazione e dello sfondo. La mutabilità delle sfumature di colore prodotte dal vetro vuole porre l'accento non solo sulla dimensione soggettiva dello sguardo

¹⁵⁷ Comunicato stampa Galleria Dorothea Van Der Koelen, *Attached Beside Beyond Architecture*, <http://lagalleria.vanderkoelen.eu/Mostra/2018/Attached-Beside-Beyond-Architecture.html>, consultato il giorno 26 novembre 2019.

umano, ma suggerisce anche la possibile esistenza di una moltitudine di immagini che possono essere colte se solo le si guarda da un punto di vista diverso.¹⁵⁸

Nello stesso periodo della 58° edizione della Biennale, correlata all'installazione della chiesa di San Samuele, è stata presentata in mostra nello spazio espositivo di Venezia, l'esposizione celebrativa per i 40 anni di attività della galleria.

Il progetto prende il titolo di "*ERA – È – SARÀ / I 40 anni della galleria*", introducendo il visitatore a quella che è una mostra che raccoglie i migliori momenti vissuti dall'attività, che dimostrano i successi raggiunti fino al momento presente e anticipando quello che sarà il futuro della galleria e la propria intenzione di continuare nella promozione dell'arte contemporanea. Tra gli artisti partecipanti, ci sono personaggi che collaborano da tempo con Dorothea van der Koelen come: Daniel Buren, Lore Bert, Joseph Kosuth, François Morellet, Fabrizio Plessi, Arne Quinze, Turi Simeti e Günther Uecker.¹⁵⁹

Come è possibile osservare anche dalla tabella riassuntiva seguente, l'obiettivo principale della galleria è quello di promuovere gli artisti che collaborano assiduamente con essa e di valorizzarli in ogni esposizione creata, proponendo in via generale delle mostre collettive. Come nei casi delle gallerie precedenti, anche per la Galleria Dorothea van der Koelen si sono raggruppate le mostre realizzate a partire dal 2017, indicando gli artisti partecipanti e il periodo di durata dell'esposizione.

¹⁵⁸ Comunicato Stampa Galleria Dorothea van der Koelen, *Illuminazione – Vie verso la percezione (Eureka)*, http://lagalleria.vanderkoelen.eu/Mostra/2019/LoreBert_SanSamuele_Biennale_Venezia/Illuminazione-Via-verso-l-Eureka.html, consultato il giorno 26 novembre 2019.

¹⁵⁹ Comunicato Stampa, Galleria Dorothea van der Koelen, "*ERA – È – SARÀ / I 40 anni delle galleria*", <http://lagalleria.vanderkoelen.eu/Mostra/2019/40-anni-di-galleria/era-e-sara.html>, consultato il giorno 26 novembre 2019.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|---|---|---------------------------------------|
| <i>Form and Space Concetti Spaziali</i> | Lore Bert Daniel Buren S. Dannenberg M. Kazem Wulf Kirschner François Morellet Jan van Munster Arne Quinze Vera Röhm Turi Simeti | 9 maggio - 26 novembre 2017 |
| <i>Attached Beside Beyond Architecture</i> | Lore Bert Daniel Buren S. Dannenberg M. Kazem Wulf Kirschner François Morellet Jan van Munster Arne Quinze Vera Röhm Turi Simeti | 23 maggio - 25 novembre 2018 |
| <i>Illuminazione - Vie verso la percezione (Eureka)</i> | Lore Bert | 7 maggio - 24 novembre 2019 |

| | | |
|---|--|--|
| <p><i>ERA - È - SARÀ I 40 anni della galleria</i></p> | <p>Lore Bert, Daniel Buren Heinz Gappmayr, M. Kazem Joseph Kosuth François Morellet Fabrizio Plessi Arne Quinze Turi Simeti Günther Uecker</p> | <p>7 maggio - 24 novembre 2019</p> |
|---|--|--|

○ Ikona Gallery

La gallerista croata Živa Kraus, nata a Zagabria nel 1945, si è trasferita a Venezia molto giovane per studiare scenografia all'Accademia delle Belle Arti, ha poi lavorato per lo studio del maestro Emilio Vedova e al fianco di Carlo Cardazzo della Galleria Il Cavallino ed è anche diventata in breve tempo assistente di Peggy Guggenheim.

Živa Kraus si è contraddistinta come curatrice di diverse mostre e collaborando in più occasioni con la Biennale, come coordinatrice dei padiglioni nazionali e degli eventi collaterali.¹⁶⁰ La gallerista dice di essersi in qualche modo innamorata di Venezia e di averla scelta come città in cui vivere e lavorare:

“Mi sono innamorata di questo posto, di Venezia. Quando ero più giovane avrei voluto andare a Parigi, ma per una voce interiore che alla fine ho dovuto accettare sono rimasta a Venezia. La volontà di andare in una città vera, reale, come Parigi era allettante, ma Venezia è isolamento e non c'è nient'altro che sé stessa, ma dà la sensazione di poter vivere l'otium e dà un senso di tempo ricavato.”¹⁶¹

Nel 1979 Živa Kraus sente il bisogno, *“come un imperativo categorico e come dovere civico”¹⁶²*, di fondare la prima galleria di Venezia che si occupasse esclusivamente di fotografia, dando vita, nella sede presso il Ponte San Moisè, alla galleria Ikona Photo Gallery. La scelta del nome è già significativa nella dichiarazione di intenti della galleria, infatti il termine *ikona* in greco antico significa immagine e ogni parola che presenta la radice etimologica *ikon-* è strettamente collegata all'immagine e alla fotografia. Il 1979 fu sicuramente l'anno della chiusura di un'epoca e l'apertura di una

¹⁶⁰ I. Baratta, *“Peggy Guggenheim: una donna gentile, aperta e semplice.” Parla Živa Kraus, artista, gallerista e collaboratrice di Peggy*, in *“Finestre sull'Arte”*, 8 settembre 2019, https://www.finestresullarte.info/1134n_peggy-guggenheim-donna-gentile-semplice-parla-ziva-kraus.php, consultato il giorno 27 novembre 2019.

¹⁶¹ Živa Kraus durante la conferenza appartenente al ciclo di talk *“Donne & Lavoro”* organizzato dall'Università Ca' Foscari: *Professione Galleriste, il Caso della Rete Venice Galleries View*, tenutasi il giorno 10 ottobre 2019 a cui la scrivente ha partecipato.

¹⁶² Ibidem.

nuova era e la galleria Ikona Gallery ebbe la fortuna di essere presente e già attiva nel momento in cui fu inaugurato il progetto newyorkese dell'*International Center of Photograph, Fotografia '79*, che giunse a Venezia ottenendo diversi spazi in cui esporre. Essendo Ikona Gallery l'unica galleria in quegli anni ad occuparsi di fotografia, Živa Kraus sentiva la continua necessità di dover portare i massimi esponenti della fotografia italiana ed internazionale in città, per avvalorare il proprio ruolo di galleria diversificata dalle altre. Per conoscere gli esponenti della fotografia mondiale ha viaggiato molto, osservando le esposizioni presenti nelle grandi città come Parigi e New York. La scelta degli artisti da promuovere è sempre dipesa, però, per la gallerista, in modo particolare, dall'opera in sé e da come questa si relazionava con la città e l'ambiente che l'avrebbe ospitata. L'unica cosa importante dunque per Živa Kraus è l'opera e lo spazio in funzione dell'opera, di conseguenza è inevitabile dire che l'Ikona Gallery abbia seguito un determinato stile proprio perché fondata a Venezia e non in un'altra città.¹⁶³ Gli artisti che la gallerista ha scelto e di cui si è occupata hanno sempre utilizzato il *medium* fotografico come una forma di espressione, riuscendo a creare delle opere che ben si accostassero a Venezia per stile o tema. Ikona Gallery è stata la sede espositiva per artisti provenienti dall'altra sponda dell'Adriaco, provenienti dal Paese d'origine di Živa Kraus, ma è stato luogo di esposizione di opere anche di artisti che a Venezia non trovano lo spazio giusto per esprimersi. È stata la prima galleria in Italia ad esporre grandi nomi come: Berenice Abbott, Lisette Model, John Batho, Chuck Freedman, Carlo Naya, Helmut Newton, Helen Levitt, Cornell Capa, Gianni Berengo Gardin, Giorgia Fiorio e Ferdinando Scianna. Nel 1989 è stata fondata anche l'*International School of Photography* collegata alla galleria ed è tutt'ora attiva e ha funzione di crocevia per fotografi internazionali che vogliono aggiornarsi e per compiere progetti focalizzati sulla città di Venezia. La galleria presso Ponte San Moisè è stata attiva fino al 1983, quando

¹⁶³ I. Baratta, "Peggy Guggenheim: una donna gentile, aperta e semplice." Parla Živa Kraus, artista, gallerista e collaboratrice di Peggy, in Interviste di "Finestre sull'Arte", 8 settembre 2019, https://www.finestresullarte.info/1134n_peggy-guggenheim-donna-gentile-semplice-parla-ziva-kraus.php, consultato il giorno 27 novembre 2019

venne chiusa come sede fisica, ma l'anima dell'Ikona Gallery ha continuato a creare grandi esposizioni di fotografia cambiando luogo di volta in volta.

Si ricordano alcune delle sedi in cui Ikona Gallery ha esposto: Palazzo Mocenigo (1984), Chiesa di San Samuele (1985), Scuola Grande di San Giovanni Evangelista (1986), Fondazione Querini-Stampalia (1989), Palazzo Vendramin Calergi (1990), ex Granai della Repubblica alle Zitelle (1991), Magazzini del Sale (dal 1995 fino al 2007), Porto di Venezia (2001 e 2002) e in Campo della Salute (2001). Živa Kraus afferma di aver inaugurato ben quattordici sedi espositive, mappando quasi totalmente la città di Venezia ed usandola a pieno come spazio espositivo nel suo complesso.

L'itinerario topografico si è concluso solo nel 2003, quando finalmente Ikona Gallery ritrova una sede espositiva che la rappresenti e che la accolga a pieno, in Campo del Ghetto Nuovo. Probabilmente nella nuova collocazione, Živa Kraus ha trovato l'isolamento nell'*urbs* che tanto ha cercato nel suo operato artistico e di gallerista, infatti afferma:

*"Il Ghetto mi sembra ideale come spazio perché è isola nell'isola, città nella città e in più è una memoria completa. Tutte le persone che passano per il Ghetto lo fanno per scelta e questo già implica un minimo di attenzione più calma, più offerta."*¹⁶⁴

Lo spazio espositivo in Campo del Ghetto mantiene il suo aspetto del passato con i mattoni a vista e due arcate che in parte dividono la sala in due ambienti; l'unico elemento di modernità e contemporaneità è l'installazione luminosa a led posta sul pilastro delle arcate interne alla galleria e l'insegna con il nome *Ikona Gallery*, anch'essa illuminata. La nuova sede di Ikona Gallery nel 2003 è stata inaugurata dalla mostra di Coronell Capa e da quella nuova rinascita le esposizioni organizzate sono state sempre più numerose. Già nel 2004 durante un'intervista di Loredana Bolzan¹⁶⁵, Živa Kraus avverte un cambiamento nelle modalità di vita a Venezia e nota come le

¹⁶⁴ L. Bolzan, *Da Zagabria a Venezia: le immagini di Živa Kraus*, in "Stranieri e foresti" a Venezia a cura di Francesca Bisutti De Riz, *Insula Quaderni* n.18, aprile 2004, p. 90

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.91

persone che attraversano la città lo facciano in modo veloce e quasi automatico, senza più soffermarsi davvero su nulla. Una problematica questa che è andata complicandosi nel tempo e che ha portato alla necessità di ricerca di nuove soluzioni, come il *Venice Galleries View*, che si propone di riaccendere i riflettori sulle gallerie veneziane in un periodo storico in cui si patisce la diminuzione di un pubblico interessato alle proposte degli spazi espositivi. Živa Kraus decide di aderire alla collaborazione tra gallerie veneziane e partecipa sin da subito agli *opening* collettivi: nel novembre 2017 presenta la mostra *“Venezia Icon | Memory of the future - Chuck Freedman + Zohar Kawaharada”*, un’esposizione che combina le opere di un fotografo americano e le opere di un artista israelita, che raccontano tramite fotografie ed elementi video Venezia e le proprie memorie personali.¹⁶⁶ Durante il secondo weekend delle gallerie il pubblico ha, invece, avuto la possibilità di visitare la mostra *“La fine del Tempo”* dell’artista Mario Sillani Djerrahian, nata dall’ascolto del brano *“Quatuor pour la fin du temps”* di Olivier Messiaen scritto nel 1940 durante la prigionia in un campo di concentramento nazista. L’artista ha compiuto quella che è una sintesi tra arti, unendo la musica alla fotografia e compiendo un percorso mentale che non si conclude con l’opera esposta, ma che anzi viene alimentato da essa verso una ricerca della libertà, come nel caso dell’autore del quartetto musicale. L’inaugurazione della mostra è avvenuta il 25 gennaio 2018, in occasione del giorno della memoria, non come pubblica esaltazione dell’autore del brano, quanto come un continuo incoraggiamento verso il ritorno alla libertà.¹⁶⁷

Come già affermato, per Živa Kraus l’importante è l’opera e come questa si relazioni con lo spazio che la ospita e ovviamente non ci sarebbe stato luogo più adatto per questa mostra a Venezia, se non in una galleria che ha collocazione in Campo del Ghetto Nuovo. Per l’edizione del Gallery Weekend del marzo 2019, invece,

¹⁶⁶ Comunicato Stampa Ikona Gallery, *Venezia Icon | Memory of the future -Chuck Freedman + Zohar Kawaharada*, http://www.ikonavenezia.com/pagine/History_5.html, consultato il giorno 27 novembre 2019.

¹⁶⁷ Comunicato Stampa Ikona Gallery, *La fine del Tempo* di Mario Sillani Djerrahian, http://www.ikonavenezia.com/pagine/La_Fine_del_Tempo_CS.pdf, consultato il giorno 27 novembre 2019.

l'esposizione presentata da Ikona Gallery è stata una collettiva dal titolo *"Memory for the Future. IKONA VENEZIA 1979-2019"* che ha coinvolto Sonia Costantini, Joan Logue, John Batho e Zoran Music. Nel 2019 però sono state organizzate diverse mostre per celebrare i 40 anni di attività della galleria, due delle quali sono l'una il proseguo dell'altra. La prima, *"Memory for the Future – The Villa of Dubrovnik"*, unisce e confronta le fotografie di Damir Fabijanić e i disegni dell'artista Ljubo Ivančić, apparentemente diversi ma accomunati dalla stessa intensità poetica. Le fotografie in bianco e nero immortalano tra 1994 e 1995 una serie di ville rinascimentali dell'ex Repubblica di Dubrovnik, ancora in piedi nonostante le distruzioni belliche; i disegni invece raffigurano nudi di donne e autoritratti del pittore. Si può sostenere che Fabijanić e Ivančić non abbiano legami forti tra loro, tuttavia sia nelle fotografie che nei disegni si nota una ricerca di sostanza e di un'esperienza autentica.¹⁶⁸ Nel celebrare al meglio i propri 40 anni da gallerista Živa Kraus, non poteva che continuare ad introdurre artisti della sua terra d'origine nella sua città d'adozione, dando una possibilità di lettura degli effetti del tempo, cercando di dare una decodificazione di quello che sarà il futuro. La seconda mostra dedicata all'anniversario dell'attività, dialoga con quella appena descritta perché rappresenta un'ulteriore sintesi dell'operato della gallerista dal 1979 al 2019.

L'esposizione *"Memory for the Future – Dialogue"* raccoglie fotografie di alcuni autori che sono stati fondamentali nella carriera di curatrice e gallerista di Živa Kraus: Barbara Morgan (con l'opera *"L'Estasi di Martha Graham"*, 1935), Lisette Model (fotografia *"Il Circo"*, 1950), Ferdinando Scianna (fotografia *"Enna"*, 1963), Erich Hartmann (opera *"Živa Kraus in un taxi marittimo"*, 1987) e Martine Franck (fotografia *"Meudon osservatorio, Seine-et-Oise, Francia"*, 1991).¹⁶⁹

¹⁶⁸ Comunicato Stampa Ikona Gallery, *Memory for the Future – The Villa old Dubrovnik*, <http://www.ikonavenezia.com/pagine/comunicato%20stampa%20Ivancic-Fabijanic.pdf>, consultato il giorno 27 novembre 2019.

¹⁶⁹ Comunicato Stampa Ikona Gallery, *Memory for the Future – Dialogue*, http://www.ikonavenezia.com/pagine/Memory%20for%20the%20future,%20DIALOGUE_CS%20.pdf, consultato il giorno 27 novembre 2019.

È stata inoltre organizzata una mostra anche a Palazzo Giustinian Lolin dalla Fondazione Ugo e Olga Levi per i 40 anni di Ikona Gallery, con oltre 55 manifesti e 16 fotografie che testimoniano la fitta rete di collaborazioni e conoscenze sviluppate dalla gallerista, ricostruendo per immagini la storia di una galleria che, dai primi esordi sino ad oggi, ha segnato la storia della fotografia a Venezia.

Ikona Gallery è una delle gallerie più longeve della storia della città, con un numero di esposizioni davvero elevato e per questo nel mio lavoro di tesi si elencano solo le mostre organizzate dal primo weekend delle gallerie di Venezia, dunque dal novembre 2017.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|--|---------------------------------|---|
| <i>Chuck Freedman + Zohar Kawaharada</i> | Chuck Freedman Z. Kawaharada | 21 novembre 2017 - 21 gennaio 2018 |
| <i>La fine del Tempo</i> | Mario Sillani Djerrahian | 26 gennaio - 4 marzo 2018 |
| <i>Death of Venice</i> | Hans Weiss | 17 aprile - 13 maggio 2018 |
| <i>Hospital Poetry</i> | Elena Veronese | 22 maggio - 26 agosto 2018 |
| <i>Perception</i> | Marya Kazoun | 30 agosto - 23 settembre 2018 |

| | | |
|--|--|---|
| <p><i>Object – That Is Everything!.. Architecture. Printing. Sculpture. Everything Is An Object!</i></p> | <p>Vjenceslav Richter</p> | <p>27 settembre 2018 - 6 gennaio 2019</p> |
| <p><i>FLOTTE - Inquadratura Contemporanea</i></p> | <p>Elena Veronese Simone Serlenga</p> | <p>2 marzo - 5 marzo 2019</p> |
| <p><i>Memory for the Future – The Villa of Dubrovnik</i></p> | <p>D. Fabijanić Ljubo Ivančić</p> | <p>3 maggio - 29 settembre 2019</p> |
| <p><i>Memory for the Future – Dialogue</i></p> | <p>E. Hartmann F. Scianna B. Morgan L. Model M. Franck</p> | <p>4 ottobre 2019 - 22 gennaio 2020</p> |

○ Marignana Arte

Emanuela Fadalti, fondatrice della galleria Marignana Arte, non nasce professionalmente come gallerista, infatti dopo aver frequentato l'Accademia della Belle Arti di Venezia, laureandosi in architettura con una specializzazione in restauro, ha esercitato la professione di architetto e insegnato nelle scuole. Nel 2012 ottiene l'incarico di restaurare un palazzo gotico del quattrocento, nel sestiere Dorsoduro e durante i lavori, dato che non era ancora stata decisa quale sarebbe stata la collocazione d'uso del pian terreno del palazzo, nasce l'idea della creazione di una galleria d'arte. Marignana Arte viene fondata ufficialmente nel 2013 da Emanuela Fadalti e dalla figlia Matilde Cadenti, a seguito di una riflessione sullo stato dell'arte della città di Venezia in quel momento storico: Venezia era sì una vetrina internazionale, ma si stava facendo fagocitare da un gran numero di fondazioni, istituzioni ed esposizioni, che avevano nomi altisonanti ma che spesso non proponevano prodotti di livello. Nel primo decennio degli anni duemila, il numero delle gallerie di arte contemporanea attive a Venezia, era nettamente inferiore rispetto al numero di spazi espositivi in laguna durante gli anni Sessanta e Settanta e le proiezioni future non sembravano positive per la città, tanto che la Fadalti afferma:

“Ho aperto la galleria nel 2013 a Venezia, quando le statistiche dicevano che entro tre o al massimo quattro anni, quattro gallerie su cinque avrebbero chiuso entro il terzo anno di attività.”¹⁷⁰

La galleria Marignana Arte è nata veramente come un investimento, in un momento storico che non risultava favorevole allo sviluppo di una piccola galleria d'arte contemporanea, ma il suo impegno nel volersi porre come punto di riferimento per la ricerca nel contemporaneo, ha portato i suoi frutti nel tempo. La strategia iniziale utilizzata, è stata quella di cercare e creare quanto più possibile, una linea di

¹⁷⁰ Emanuela Fadalti, durante la conferenza appartenente al ciclo di talk “Donne & Lavoro” organizzato dall'Università Ca' Foscari: *Professione Galleriste, il Caso della Rete Venice Galleries View*, tenutasi il giorno 10 ottobre 2019 a cui la scrivente ha partecipato.

continuità e di dialogo con le proposte delle istituzioni pubbliche e delle grandi fondazioni, emergendo come completamento alle loro iniziative.

La collocazione geografica della galleria è sicuramente vantaggiosa, infatti è ubicata nel sestiere di Dorsoduro, nelle vicinanze della collezione Peggy Guggenheim e non troppo distante da Punta della Dogana, quindi perfettamente inserita in un contesto spaziale di notevole interesse per gli appassionati d'arte.¹⁷¹ Lo spazio espositivo è stato, come già indicato, restaurato proprio da Emanuela Fadalti e si presenta come uno spazio luminoso e campeggiato dal colore bianco, pur mantenendo degli elementi a vista appartenenti alla struttura originaria - come la travatura e alcuni elementi in pietra - mantenuti in modo tale, però, che non fossero troppo presenti da distogliere il visitatore dalle opere esposte. Le galleriste, essendo architetti, ritengono che un buon utilizzo dello spazio sia il punto di partenza per un buon progetto, dunque con alcuni artisti si è pensato ad opere *site-specific*, mentre altre volte la sfida è stata quella di integrare nello spazio a disposizione tutte le opere in modo da accompagnare lo spettatore in una lettura chiara e stimolante.¹⁷²

La scelta degli artisti è guidata principalmente dalle galleriste secondo il loro gusto personale, che si è ovviamente formato nel tempo e sul campo, esercitando una continua ricerca degli artisti da proporre e del pubblico a cui rivolgersi. Analizzando le esposizioni della galleria dall'apertura nel 2013, fino ad oggi, si può notare che una discriminante fondamentale per Emanuela Fadalti è il poter lavorare con artisti viventi, con cui poter instaurare un legame ed un rapporto diretto, in modo da saperli proporre al meglio ai potenziali collezionisti. Come richiesto dal mercato dell'arte odierno, anche la galleria Marignana Arte partecipa a diverse fiere, tra cui Arte Fiera Bologna e quella più comune tra le gallerie veneziane, ossia ArtVerona. Nell'edizione 2019, la galleria partecipa con dieci artisti ed uno stand che rispecchia totalmente lo stile Marignana Arte, dunque caratterizzato da una ricerca formale, geometrica e

¹⁷¹ L. Longhi, Venice Galleries View. *A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Emanuela Fadalti, in "Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View", 30 maggio 2018, p.16.

¹⁷² M. Marzari, *Qualcuno con cui correre. Emanuela Fadalti e Matilde Cadenti ovvero Marignana Arte*, in VeneziaNews, aprile 2017, http://www.venezianews.it/index.php?option=com_content&task=view&id=9259&Itemid=331, consultato il giorno 28 novembre 2019.

“pulita” nelle forme, ma sempre di una grande forza concettuale. Tra gli artisti presentati alla fiera di Verona si ricordano: Quayola, Nancy Genn, Marco Maria Zanin e Giuseppe Adamo. La galleria ha dimostrato in questi anni non solo un forte impegno nella ricerca di nuovi talenti, ma anche nella valorizzazione del territorio:

“Venezia si è lasciata andare al suo essere palcoscenico, ma il territorio deve essere valorizzato, puntando sulla formazione degli studenti e sulla collaborazione delle istituzioni presenti nel territorio.”¹⁷³

Emanuela Fadalti e Matilde Cadenti hanno per questo aderito al *Venice Galleries View*, perché hanno ritenuto che le gallerie, come enti presenti e vivi nella città, potessero colmare quello che era un “vuoto” che per troppi anni non era stato considerato: quello tra le grandi esposizioni e le chiusure delle gallerie storiche veneziane.

In occasione del primo weekend delle gallerie è stato organizzato un evento speciale, il 25 novembre 2017, in cui è stato possibile visitare l’esposizione personale *“The Struggle for Raw”* con le opere realizzate dell’artista Verónica Vázquez, affiancate da quelle di Maurizio Donzelli e Aldo Grazzi, disposte nella Project Room. La scultrice Verónica Vázquez di origine uruguayana, per la prima volta in un’esposizione personale in una galleria italiana, compie una ricerca dei materiali di ricupero che poi rielabora, creando opere di grande valore estetico. *“The Struggle for Raw”* è stata una mostra che ha permesso al pubblico uno sguardo verso i linguaggi scultorei dell’America centromeridionale, allontanandosi geograficamente dal gusto classico occidentale.¹⁷⁴ Marignana Arte mette a disposizione degli artisti anche una sala speciale, che prende il nome di Project Room, che viene solitamente affidata ad uno o più artisti, in modo che possano organizzare i propri elaborati con la stessa

¹⁷³ Emanuela Fadalti, durante la conferenza appartenente al ciclo di talk “Donne & Lavoro” organizzato dall’Università Ca’ Foscari: *Professione Galleriste, il Caso della Rete Venice Galleries View*, tenutasi il giorno 10 ottobre 2019 a cui la scrivente ha partecipato.

¹⁷⁴ Comunicato stampa Marignana Arte, *The Struggle for Raw*, http://www.marignanaarte.it/wp-content/uploads/2017/12/CS-The-Struggle-for-Raw_Veronica-Vazquez.pdf, consultato il giorno 28 novembre 2019.

attenzione e personalizzazione con cui solitamente si opera all'interno di uno studio d'artista ed è di solito dedicata ad esposizioni di più breve durata. In concomitanza con l'esposizione di Verónica Vázquez, la Project Room è stata interessata da ben due progetti: il primo inaugurato lo stesso giorno della mostra "*The Struggle for Raw*", con opere di Laura Renna; mentre il secondo progetto si trovava in esposizione durante il weekend delle gallerie e si tratta del confronto dialettico tra Aldo Grazzi e Maurizio Donzelli, intitolato "*Giardini Cosmici*". Ai due artisti è stata affidata la rielaborazione degli spazi della Project Room ed il tema che decidono di affrontare è quello della natura - intesa come luogo del raccolto e della coltivazione - elaborandolo in due direzioni alternative ma pur sempre comunicanti.¹⁷⁵ Aldo Grazzi e Maurizio Donzelli hanno collaborato spesso e in più occasioni, infatti, la loro esposizione nella Project Room è stata realizzata nello stesso periodo della loro mostra bi-personale ospitata nel Palazzo Ducale di Mantova. La particolarità dell'evento organizzato da Marignana Arte, per le *Venice Galleries View* weekend del 25 novembre 2017, risiede nella possibilità che è stata data al pubblico di assistere ad un *talk* a due voci con gli artisti della Project Room. Il 17 febbraio 2018, invece, è stata presentata una doppia inaugurazione per l'opening collettivo delle gallerie veneziane, e sono state presentate le esposizioni: "*E-merging Nature*" e "*Nature-Process-Synthesis*" nella Project Room. La prima è una collettiva che presenta le opere di Stefano Arienti, Mariella Bettineschi, Arthur Duff, Claudia Losi, Davide Quayola e Laura Renna, che hanno aderito al tema creando in molti casi opere *ad hoc* per l'esposizione. Ancora una volta il punto focale è la natura che è stata espressa e declinata secondo diversi linguaggi artistici: dalla digitalizzazione pittorica, alla creazione e manipolazione di materiali. L'utilizzo di diverse forme di espressione, fa emergere volutamente quella che è ormai una contaminazione tra la sfera naturale dei materiali, quella culturale e quella sociologica, ponendo già nel titolo una E- iniziale che richiama tutto l'universo,

¹⁷⁵ Comunicato stampa Marignana Arte, *Giardini Cosmici*, http://www.marignanaarte.it/wp-content/uploads/2017/12/Comunicato-stampa_Project-room_Giardini-cosmici.pdf, consultato il giorno 28 novembre 2019.

ormai irrinunciabile, informatico virtuale.¹⁷⁶ Anche la Project Room è in questa occasione dedicata al paesaggio naturale, con un focus dedicato a Quayola, uno degli artisti digitali più conosciuti a livello internazionale. Le opere che sono presentate fanno parte della serie *Remains*, e sono immagini generate al computer partendo da scansione laser 3D di paesaggi naturali rielaborati fino al raggiungimento di un livello di definizione altissimo dell'immagine.¹⁷⁷ Quayola è un artista quanto più contemporaneo possibile, perché utilizza tecnologie non presenti in ambito artistico fino a pochi anni fa, costruendo però un dialogo costante fra tradizione e innovazione. Davide Quayola è presente anche nell'esposizione collettiva "STANZE" inaugurata il 9 febbraio 2019 e che è stata presentata al weekend delle gallerie del marzo 2019 con un cocktail speciale e insieme all'inaugurazione della mostra nella Project Room "LANDING". Insieme a Davide Quayola, altri cinque artisti dialogano all'interno delle "stanze" della galleria, che sono contenitori fisici che ospitano e sono abitate dalle opere, che a loro volta in qualche modo modificano gli ambienti. Il dialogo tra le opere riguarda la memoria personale e collettiva e gli artisti sono accostati a due a due in un dialogo aperto e diretto nei diversi ambienti. Nella Project Room, invece in questo caso, Marignana Arte propone un focus sul giovane pittore siciliano Giuseppe Adamo, che realizza dipinti in acrilico che rappresentano il conflitto dialettico affrontato dall'artista nel tentativo di dare nuovo significato alle dinamiche forma/contenuto. Si tratta di una sorta di straniamento dalla realtà, che porta l'artista a costruire una realtà altra e sovrapposta.¹⁷⁸ L'attenzione ai giovani artisti e la continua ricerca concettuale espressa dalla galleria Marignana Arte, l'hanno resa una delle gallerie più attive e di spicco del panorama veneziano, nonostante la sua giovane età. Marignana Arte collabora anche con il nuovo complesso espositivo OSPEDALETTO

¹⁷⁶ Comunicato stampa Marignana Arte, *E-merging Nature*, http://www.marignanaarte.it/wp-content/uploads/2018/05/CS-E-merging-Nature_Marignana-Arte.pdf, consultato il 28 giorno novembre 2019.

¹⁷⁷ Comunicato stampa Marignana Arte, *Nature-Process-Synthesis*, http://www.marignanaarte.it/wp-content/uploads/2018/03/CS_Project-room_Quayola.pdf, consultato il giorno 28 novembre 2019.

¹⁷⁸ M. Mattioli, testo critico della mostra *LANDING*, <http://www.marignanaarte.it/wp-content/uploads/2019/04/Massimo-Mattioli-Testo-Giuseppe-Adamo.pdf>, consultato il 28 novembre 2019.

CON/temporaneo, in cui nel 2019 ha presentato un'installazione e una mostra dal titolo "Reagens" a cura sempre di Daniele Capra. Non è l'unica collaborazione esterna, infatti sempre nel 2019 Marignana Arte ha supportato il progetto per l'Orto Botanico di Padova "Second Nature", con le opere di Davide Quayola.

Di seguito viene presentata una raccolta delle esposizioni realizzate nella sede della galleria a partire dal primo opening collettivo del *Venice Galleries View*.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|---|---|--------------------------------------|
| <i>The Struggle for Raw</i> | Verónica Vázquez | 23 settembre - 6 gennaio 2018 |
| <i>Between Us</i> (Project Room) | Laura Renna | 23 settembre - 28 ottobre 2017 |
| <i>Giardini Cosmici</i> (Project Room) | Aldo Grazzi Maurizio Donzelli | 10 novembre - 6 gennaio 2018 |
| <i>E-merging Nature</i> | Stefano Arienti M. Bettineschi Arthur Duff Claudia Losi Davide Quayola Laura Renna | 17 febbraio - 5 maggio 2018 |

| | | |
|---|---|--|
| <i>Nature- Process- Synthesis</i> (Project Room) | Davide Quayola | 17 febbraio - 24 marzo 2018 |
| <i>The darkness of light</i> (Project Room) | Mats Bergquist | 7 aprile - 5 maggio 2018 |
| W.W.W What Walls Want | Mats Bergquist Diaz de Santillana R. De Marchi, Serena Fineschi Alberto Gianfreda Nancy Genn Silvia Infranco Artur Lescher Emil Lukas A. Scaccabarozzi Roy Thurston | 24 maggio - 15 settembre 2018 |
| <i>The depth must be hidden. Where? At the surface</i> (Project Room) | Alessandro Diaz de Santillana | 23 maggio - 15 settembre 2018 |

| | | |
|---|--|--|
| <i>Generations</i> | Serena Fineschi Silvia Infranco Silvia Inselvini Sophie Ko V. Vázquez | 22 settembre 2018 - 12 gennaio 2019 |
| <i>LIVING PAINTING (Project Room)</i> | Nancy Genn | 22 settembre - 24 novembre 2108 |
| <i>STANZE</i> | Mats Bergquist, Bianco Valente Serena Fineschi Davide Quayola Donatella Spaziani Marco M. Zanin | 9 febbraio - 20 aprile 2019 |
| <i>Arzanà</i> | Marco M. Zanin | 9 febbraio - 16 marzo 2019 |
| <i>LANDING</i> | Giuseppe Adamo | 23 marzo - 20 aprile 2019 |

| | | |
|--|---|---|
| <p><i>Ideal Types</i> [Chapter 2]</p> | <p>A.Argianas Maurizio Donzelli Nancy Genn Artur Lescher, James Lewis Alice Pedroletti A.Scaccabarozi Verónica Vázquez.</p> | <p>7 maggio - 7 settembre 2019</p> |
| <p><i>TRAUMA</i></p> | <p>Giuseppe Adamo Stijn Ank Steven Cox Silvia Infranco F. De Prezzo Maurizio Donzelli Serena Fineschi A. L. Sacriste Roy Thurston</p> | <p>14 settembre - 9 novembre 2019</p> |
| <p><i>Tempus defluit, imago latet (perché non voglio dimenticare) (Project Room)</i></p> | <p>Silvia Infranco</p> | <p>14 settembre - 9 novembre 2019</p> |

○ Galleria Massimodeluca

Marina Bastianello, oggi gallerista della Massimodeluca, ha lavorato per 32 anni come *interior designer* a Venezia ed è sempre stata appassionata di collezionismo.

L'ex marito Massimo De Luca, anche lui appassionato d'arte, ha inizialmente deciso di aprire una galleria d'arte moderna, ma nel 2012 è nata l'idea di fondare una galleria d'arte contemporanea che si occupasse esclusivamente di giovani artisti emergenti e ha preso il nome di galleria Massimodeluca. Ad oggi la galleria è gestita solo da Marina Bastianello che si è divisa anche professionalmente dal marito, che invece continua la sua attività con la galleria d'arte moderna originaria.

La Massimodeluca nasce non a Venezia ma a Mestre, per una questione affettiva:

“Ho scelto di aprire a Mestre perché vivo lì e perché anche Mestre può dare molto, anche se non è conosciuta come può essere Venezia. Ho aperto in periferia di Mestre, neanche in centro, in uno spazio molto grande.”¹⁷⁹

Il primo spazio espositivo della Massimodeluca era di 250 mq in Via Torino, composto da due loft gemelli in un palazzo del Novecento, che nel suo primo utilizzo era un edificio per lo stoccaggio di merci. Lo spazio appariva luminoso, moderno, curato e adatto a qualsiasi tipologia di allestimento, quindi sicuramente diverso dagli edifici di Venezia isola, proprio perché il contesto territoriale e spaziale in cui si trova, si articola in modo completamente diverso. Nel dicembre 2018 la sede della galleria viene spostata nel circuito del polo culturale nato intorno all'ambizioso progetto M9 (Museo del '900), che ha posto le basi per un rilancio della terraferma di Venezia.

Lo spazio della nuova sede della galleria è sicuramente ridotto rispetto a quello di Via Torino, ma Marina Bastianello è dell'idea che non sia il luogo, ma i contenuti a creare cultura, dunque la galleria continua con la linea espositiva intrapresa nel 2012.

La Massimodeluca mantiene l'attenzione che ha sempre riservato ai giovani artisti, tanto che nei primi anni di attività la galleria aveva intrapreso un progetto che

¹⁷⁹ Marina Bastianello, durante la conferenza appartenente al ciclo di talk “Donne & Lavoro” organizzato dall'Università Ca' Foscari: *Professione Galleriste, il Caso della Rete Venice Galleries View*, tenutasi il giorno 10 ottobre 2019 a cui la scrivente ha partecipato.

consisteva nel trasformare lo spazio espositivo in residenza per gli artisti durante il periodo estivo. La galleria diventava per metà laboratorio e per metà spazio privato, come un appartamento, in cui gli artisti potevano vivere e lavorare; non era richiesto il pagamento dell'affitto, anzi era la galleria che sosteneva la residenza.

Questo progetto, chiamato *Darsena Residency*, è stato un investimento da parte di Marina Bastianello, in quanto era economicamente poco redditizio, ma rappresentava una possibilità per conoscere nuovi artisti. Alla fine del periodo di residenza era abitudine organizzare una mostra conclusiva in cui venivano esposte le opere che erano state realizzate nei mesi di vita in galleria.¹⁸⁰

Oggi la galleria non offre più la possibilità di residenza, anche perché la nuova sede non ha uno spazio abbastanza grande da poter ospitare gli artisti, ma Marina Bastianello continua a svolgere un'intensa attività di *scouting* per reclutare giovani artisti, svolgendo molto spesso *studio visit* per scoprire nuovi talenti. Gli artisti con cui collabora la Massimodeluca sono principalmente italiani - al momento è presente nella scuderia una sola artista francese - perché lo scopo principale della galleria è quello di esportare l'arte italiana. La galleria Massimodeluca partecipa sin da subito a fiere importanti come: la fiera ArtInternational di Istanbul, Artissima di Torino, Arte Fiera di Bologna, POPPOSITIONS di Bruxelles (a cui ha partecipato come unica galleria italiana nel 2017) e ArtVerona. Nell'edizione 2019 Marina Bastianello ha portato alla fiera di Verona sei artisti dell'Accademia della Bella Arti di Venezia, praticamente sconosciuti al mercato dell'arte, utilizzando questa come strategia di diversificazione dalle altre gallerie. In quest'ottica di valorizzazione dei giovani artisti e soprattutto del territorio, che coinvolge anche la terraferma di Venezia, la galleria Massimodeluca aderisce al progetto del *Venice Galleries View*, in modo tale che il suo sforzo di creare una proposta culturale concreta e stimolante che valorizzi l'arte contemporanea, sia condivisa anche con altre gallerie che hanno il medesimo obiettivo. L'evento inaugurale del primo weekend del *Venice Galleries View* si è tenuto per la Massimodeluca, Venerdì 24 novembre 2017, nella prima sede di Via Torino.

¹⁸⁰ Galleria Massimodeluca, <http://www.massimodeluca.it/index.php?page=80&m=213>, consultato il giorno 28 novembre 2019.

Per l'occasione è stata organizzata la performance del Tommaso Genovesi Quartet, che unisce diverse tradizioni musicali, che vanno dal rock al folk, dal jazz al funk e i visitatori, allietati dalla performance musicale, hanno così potuto visitare la mostra personale di Daniele Innamorato a cura di Giorgio Verzotti, dal titolo "*Don't Stop*".

L'esposizione presenta la produzione artistica più recente dell'artista, che comprende dipinti di grande formato, libri d'artista, cellophane, collage e l'opera inedita *Toro*, in omaggio alla celebre scultura di Pablo Picasso. Ciò che emerge dalla mostra è che i diversi mezzi espressivi e materiali utilizzati per la creazione delle opere, convivono in armonia nella produzione di Daniele Innamorato, trovando nel suo spirito eclettico un filo conduttore che rende ogni elaborato unico ma legato agli altri.¹⁸¹ La prima mostra del 2018, invece, inaugurata in occasione del secondo opening collettivo organizzato a Venezia, viene preceduta il 27 gennaio dalla performance "*A nostra immagine e somiglianza*" realizzata in occasione della 6° Biennale di Salonicco e riproposta a Mestre come introduzione al tema dell'esposizione. L'evento inaugurante della personale di Filippo Berta a cura di Moya Garcia dal titolo omonimo a quello della performance, si è tenuto il 17 febbraio 2018, come primo evento nella scaletta del *Venice Galleries View weekend*.

La mostra "*A nostra immagine e somiglianza*" vuole essere una proposta di riflessione sulla singolarità di ogni individuo rispetto alla propria collettività di riferimento, dunque la società a cui appartiene. Il percorso espositivo inizia con un video sulla produzione industriale di crocifissi, cioè la fase che precede ed è necessaria per la performance. L'atto performativo consiste proprio in alcune persone che fissano dei crocifissi al muro nel punto più alto a cui possono giungere con la loro fisicità, ma essendo tutte persone diverse, il punto più alto in cui fissare un oggetto è soggettivo e dipendente dal singolo individuo, quindi il voler arrivare a tutti i costi ad un punto più alto di quello che è possibile raggiungere, esemplifica la continua ricerca di perfezione da parte dell'uomo che si trasforma in realtà in una schiavitù senza fine. Dal video con ritmi di produzione meccaniche, l'esposizione di Filippo Berta continua

¹⁸¹ Comunicato stampa Galleria Massimodeluca, *Don't Stop*, <http://www.massimodeluca.it/index.php?page=103&m=254>, consultato il giorno 28 novembre 2019.

con delle fotografie che sono focalizzate sul momento apice della performance: il momento in cui gli individui cercano di allungarsi per appendere al muro il crocifisso. La riflessione sull'individualità fa crollare l'inseguimento alla perfezione e ci si trova a davanti al fallimento del ruolo standardizzato che la società di appartenenza costruisce per ognuno di noi.¹⁸² Gli spazi lineari e puliti della galleria di Via Torino si offrono in maniera perfetta per questa esposizione che alterna movimento – con il video e il ritmo incessante della produzione – e staticità con le fotografie degli individui immortalati durante la performance. Come già evidenziato la sede espositiva della galleria Massimodeluca viene spostata nel 2018 nel distretto dell'M9 e in occasione dell'ultimo opening collettivo organizzato fino ad oggi del *Venice Galleries View*, è stato presentato il 23 marzo 2019 il finissage della seconda mostra realizzata nella nuova sede: “*Senza tema*” a cura di Daniele Capra. È un'esposizione in cui i protagonisti sono tutti giovani *under 30* che si affacciano per la prima volta nel mondo dell'arte contemporanea, che hanno frequentato o che stanno frequentando l'Accademia delle Belle Arti di Venezia. Gli artisti sono stati scelti da colleghi già attivi sul mercato e sono stati chiamati a partecipare all'esposizione: Nicola Facchini (1990), Carolina Pozzi (1994), Jingge Dong (1989), Paolo Pretolani (1991), Despotovic Francesco Cima (1990) e Margherita Mezzetti (Siena, 1990). Il titolo del progetto rimane ambiguo e “*Senza tema*” proprio per indicare che non c'è un vero e proprio *fil rouge* iconografico o processuale richiesto ai giovani artisti.¹⁸³

La galleria Massimodeluca rappresenta all'incirca venti artisti sul mercato, tutti molto giovani, che presentano idee e progetti innovativi che uniscono creatività, studio e ricerca. L'ultima esposizione presentata da Marina Bastianello è quella del collettivo VOID¹⁸⁴, dal titolo “*VOYAGER*” inaugurata il 15 novembre 2019, che nasce

¹⁸² Comunicato stampa Galleria Massimodeluca, *A nostra immagine e somiglianza*, <http://www.massimodeluca.it/index.php?page=112&m=269>, consultato il giorno 29 novembre 2019.

¹⁸³ Comunicato stampa Galleria Massimodeluca, *Senza tema*, <http://www.massimodeluca.it/index.php?page=120&m=284>, consultato il giorno 29 novembre 2019.

¹⁸⁴ Fondato nel 2013 a Bruxelles, composto da Arnaud Eeckhout (1987) e Mauro Vitturini (1985). Nel 2017 partecipano alla residenza della galleria Massimodeluca.

dalla sperimentazione attuata dal duo di artisti sui *Golden Records* – dischi fonografici in oro presenti all'interno delle sonde *Voyager 1 e 2* spedite nello spazio nel 1977. Il progetto si muovendo verso una tipologia di *Art Sound* e chiama ad una riflessione che riguarda la tracciabilità umana nell'universo, infatti le sonde inviate nello spazio durante gli anni settanta sono l'oggetto prodotto dall'uomo più lontano dalla terra e potrebbero in futuro rappresentare l'unica testimonianza della vita umana. Questo progetto apre sicuramente il dibattito verso tematiche sociologiche, culturali e verso possibili scenari distopici futuri. Si osserva perciò nel dettaglio l'operato degli ultimi anni della galleria Massimodeluca, evidenziando le mostre che si sono tenute nella sede espositiva dal novembre 2017.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|--|---|--|
| <i>Don't Stop!</i> | D. Innamorato | 27 ottobre - 28 dicembre 2017 |
| <i>A nostra immagine e somiglianza</i> | Filippo Berta | 17 febbraio - 17 marzo 2018 |
| <i>Charming Encounters</i> | Giusy Pirrotta Barbara Prenka Elisa Strinna | 7 aprile - 5 maggio 2018 |

| | | |
|---|--|---|
| <i>MAS QUE NADA</i> | Federica Perazzoli | 26 maggio - 15 settembre 2018 |
| <i>A Flower for Piet - Sold Out</i> | Matteo Attruria | 8 ottobre - 4 novembre 2018 |
| <i>Lalla Lussu</i> | Lalla Lussu | 24 novembre 2018 - 12 gennaio 2019 |
| <i>Sulla retta via</i> | Filippo Berta | 2 dicembre 2018 - 30 gennaio 2019 |
| Senza tema | Francesco Cima Jingge Dong Nicola Facchini M. Mezzetti Carolina Pozzi Paolo Pretolani | 9 febbraio - 23 marzo 2019 |

| | | |
|---------------------------|----------------------------------|---|
| <i>Mandragola</i> | A.Bergamaschi Paolo Brambilla | 30 marzo - 11 maggio 2019 |
| <i>Fireworks</i> | Rebecca Moccia | 8 giugno - 27 luglio 2019 |
| <i>IL QUARTOSTATO</i> | Penzo Fiore | 7 settembre - 19 ottobre 2019 |
| VOYAGER | VOID | 16 novembre - 23 dicembre 2019 |

○ Galleria Michela Rizzo

Michela Rizzo nasce nel mondo dell'arte con il progetto di creare un centro culturale per l'arte contemporanea, ma da questo primo approccio ha iniziato delle collaborazioni con artisti ed altre gallerie che le hanno fatto intraprendere la carriera di gallerista. La galleria viene fondata ufficialmente nel 2004 e la prima sede della Galleria Michela Rizzo si trovava vicino a San Marco, in calle degli Albanesi, in uno spazio molto piccolo in cui spesso è stata esposta anche solo un'opera. Michela Rizzo, specifica che l'intento commerciale non era al primo posto come obiettivo, all'inizio della sua attività, infatti partiva da un progetto iniziale che non comprendeva l'aspetto economico necessario nell'attività di gallerista.¹⁸⁵

“Ho aperto la galleria a Venezia perché sono veneziana, e quindi è stata una scelta spontanea. Indipendentemente dal luogo, gli obiettivi sono quelli comuni a tutte le altre gallerie, le motivazioni sono invece personali, nel mio caso la scoperta di una grande passione per questo lavoro.

Prospettive... ottimistiche, sempre navigando a vista come credo sia necessario fare in questi tempi.”¹⁸⁶

La capacità di intraprendere contatti e relazioni con diversi artisti, ha fatto sì che l'attività della galleria crescesse, richiedendo l'apertura anche di una seconda sede nel 2007 presso il Palazzo Palumbo Fossati, in Fondamenta della Malvasia Vecchia. Già nei primi anni di attività la galleria ha intrapreso collaborazioni esterne con Musei e istituzioni, come: quella con il Museo Correr con mostra di Lawrence Carroll nel 2008 e con Opalka nel 2011, la mostra di Barry X Ball per Ca' Rezzonico sempre nel 2011, fino alle più recenti, come l'esposizione di Francesco Jodice al Teatrino di Palazzo Grassi del 2017 e altre collaborazioni che hanno portato il nome della Galleria

¹⁸⁵ M. Campese, *Il mercato dell'Arte contemporanea: la Galleria Michela Rizzo, un caso di studio*, tesi di laurea magistrale in Economia e gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Ca' Foscari, relatore S. Portinari, correlatore C. Di Novi, a.a.2014-2015, pp.73-76.

¹⁸⁶ L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Michela Rizzo, in “Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View”, 30 maggio 2018, p. 22.

Michela Rizzo in Italia e all'estero. Sicuramente la più importante tra le collaborazioni strette con artisti, è stata quella intrapresa con la galleria di Londra che trattava Damien Hirst, il quale creò per la galleria Michela Rizzo il trittico *"Butterfly"*.¹⁸⁷

A causa del gran numero di progetti in programma per il 2013, in occasione della Biennale, Michela Rizzo decise di spostarsi per avere una sede con uno spazio maggiore e trasferì la propria attività in un ex-birrificio nell'isola della Giudecca, mantenendo però anche la sede in Palazzo Palumbo Fossati per circa un anno, gestendole in contemporanea; solo in seguito l'unica sede mantenuta attiva sarà quella della Giudecca – oggi luogo fondamentale per l'arte contemporanea veneziana. Il trasferimento alla Giudecca ha portato sicuramente il beneficio di uno spazio espositivo più ampio, in cui gli artisti possono esprimersi al meglio, ma è anche vero che in parte la galleria ha perso quella che era la centralità delle due sedi espositive precedenti. È anche vero che spesso l'attività commerciale della galleria esce dai confini meramente veneziani, tanto che la maggior parte dei collezionisti vive al di fuori del circuito di Venezia. Le occasioni importanti di fidelizzazione sono gli eventi e le fiere e per questo la collaborazione con il *Venice Galleries View* risulta essere tanto importante:

"(...) dalla consapevolezza dell'importanza di dare risalto a questo panorama, nasce una squadra che unisce le proprie forze.

*Concretamente, per esempio, si è pensato di organizzare degli appuntamenti che mettano i collezionisti, legati ognuno a una delle realtà in gioco, nella condizione di poter fare nuove conoscenze attraverso appuntamenti logisticamente costruiti nell'ottica della visibilità comune."*¹⁸⁸

¹⁸⁷ M. Campese, *Il mercato dell'Arte contemporanea: la Galleria Michela Rizzo, un caso di studio*, tesi di laurea magistrale in Economia e gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Ca' Foscari, relatore S. Portinari, correlatore C. Di Novi, a.a.2014-2015, pp.166 – Appendice: Intervista a Michela Rizzo.

¹⁸⁸ L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Michela Rizzo, in "Espresso Digital - Speciale Venice Galleries View", 30 maggio 2018, p. 23.

La crescita della galleria deriva dunque anche dalle partecipazioni alle fiere, che nei primi anni di attività erano per la Galleria Michela Rizzo solo nazionali, mentre dagli ultimi anni può annoverare anche stand in fiere internazionali. La galleria Michela Rizzo ha partecipato: alla fiera MiArt di Milano, Arte Fiera di Bologna, Artissima di Torino, ArtVerona, The Armony Show di New York, alla fiera Swab di Barcellona e alla Vienna Contemporary. L'evoluzione della Galleria Michela Rizzo forse deve essere letta parallelamente all'evoluzione dell'arte contemporanea a Venezia, infatti la situazione presente in laguna nel 2004 – anno di fondazione della galleria – era nettamente diversa da quella odierna. Gli artisti con cui la galleria collabora sono davvero numerosissimi, sia italiani che stranieri, e si è occupata di artisti emergenti tanto quanto (anche se in piccolissima parte) di rivendita di opere di grandi maestri. La collaborazione continua con grandi artisti, si nota anche dalla mostra presentata in occasione del primo weekend del *Venice Galleries View* del novembre 2017, dal titolo “*anche OPAŁKA*” in cui si è aperta al pubblico la seconda esposizione personale, organizzata da Michela Rizzo, dell'artista-filosofo polacco Roman Opałka. La mostra riunisce esemplari del programma *OPAŁKA 1965/1 – ∞*, oltre una selezione di quadri raramente esposti e realizzati dall'artista a Varsavia negli anni Cinquanta e Sessanta, che anticiparono la sua opera concettuale sul tempo.¹⁸⁹

Nel febbraio del 2018, invece, l'esposizione “*Path 21*” presente alla Galleria Michela Rizzo per il secondo *opening* collettivo, invita il pubblico a svolgere un percorso tra le opere di Pierpaolo Curti. Per l'artista è la prima mostra alla Galleria Michela Rizzo e presenta l'opera video *Gymkhana* (2012), che proietta una passeggiata in montagna che segue il sentiero dolomitico omonimo al titolo della mostra. Il video presenta due punti di vista: quello dell'artista che riprende il sentiero in cui cammina attraverso una *steadicam* e quello dato da una telecamera che riprende, invece, l'artista stesso con un'inquadratura dal basso. A seguire nell'esposizione era presente un *wall painting* con una costellazione stellare, che rappresentava il macrocosmo, in raffronto alla nostra esistenza, ossia il microcosmo. Ogni dipinto coinvolto

¹⁸⁹ Comunicato stampa Galleria Michela Rizzo, *anche OPAŁKA*, in “Rivista Segno”, 23 Settembre 2017, <https://www.rivistasegno.eu/events/anche-opalka-1958-1965-1-%E2%88%9E/>, consultato il 29 novembre 2019.

nell'esposizione rappresentava, in misure e momenti differenti, il processo interiore innescato dalla camminata. Il punto focale non è dunque in questo caso l'arrivo o l'obiettivo, tanto quanto invece il percorso e l'azione compiuta per raggiungerlo.

Altro tema trattato è la solitudine, intesa come parte integrante del percorso umano di vita, ma che spesso proprio come umani tendiamo a dimenticare. Pierpaolo Curti, utilizza come principale *medium* la pittura ma, come dimostra la presenza multimediale in "*Path 21*", non si preclude alcuna sperimentazione, soprattutto nell'avvicinare mezzi espressivi differenti.¹⁹⁰ Altra personale organizzata dalla Galleria Michela Rizzo è quella di Saverio Rampin, presentata il 23 marzo 2019 con un *brunch* come occasione di apertura dell'esibizione e di incontro con il pubblico, in concomitanza con il weekend delle gallerie. La mostra "*Pensai il colore guardai il sole*", raccoglie i lavori dell'artista veneziano scomparso nel 1992, cercando di mettere in luce quello che è l'operato di un grande maestro del Novecento, in modo particolare gli anni della sua maturità. Le tele presentate hanno come filo conduttore colore-luce e sono caratterizzate da campiture larghe e distese, alle volte intervallate da forme geometriche.¹⁹¹ Come si evince dalle mostre prese in considerazione, la Galleria Michela Rizzo, lavora molto con artisti del passato e già storicizzati – come nel caso di Opalka e Rampin - ma non esclude assolutamente la collaborazione con artisti emergenti e *middle carrier*. Si può dire che rispetto ad altre gallerie, le scelte di Michela Rizzo non seguono una linea espositiva unica, ma anzi la gallerista si lascia guidare da quelle che sono le situazioni e le possibilità, non escludendo alcuna tipologia di artista a priori. Da ciò nasce un gruppo di artisti numeroso con cui collaborare e un collezionismo non numerosissimo, ma attento e curioso alle nuove proposte della galleria. La tabella seguente ordina le esposizioni realizzate dalla Galleria Michela Rizzo dall'anno di adesione al *Venice Galleries View*.

¹⁹⁰ Comunicato Stampa Galleria Michela Rizzo, a cura di Angela Madesani, *Path 21*, <http://www.galleriamichelarizzo.net/lista-mostre/?id=4934>, consultato il giorno 29 novembre 2019.

¹⁹¹ Comunicato Stampa Galleria Michela Rizzo, *Pensai il colore guardai il sole*, <http://www.galleriamichelarizzo.net/lista-mostre/?id=5983>, consultato il giorno 29 novembre 2019.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|--------------------------|-----------------|--|
| <i>anche OPAŁKA</i> | Roman OPAŁKA | 23 settembre - 18 dicembre 2017 |
| <i>Path 21</i> | Pierpaolo Curti | 13 gennaio - 3 marzo 2018 |
| <i>As a Ufo</i> | Kateřina Šedá | 7 aprile - 2 giugno 2018 |
| Aldo Runfola | Aldo Runfola | 9 giugno - 9 settembre 2018 |
| <i>Ambient Paintings</i> | Brian Eno | 22 settembre - 24 novembre 2018 |

| | | |
|--|--|--|
| <i>Due o Tre Dimensioni Infinite</i> | R. A. Fredenthal Saverio Rampin Lucio Pozzi Riccardo Guarneri | 2 dicembre 2018 - 22 gennaio 2019 |
| <i>La Caduta degli dei</i> | Ryts Monet | 26 gennaio - 16 marzo 2019 |
| <i>Pensai il colore, guardai il sole</i> | Saverio Rampin | 23 marzo - 1° maggio 2019 |
| MAURI MUNTADAS | Fabio Mauri Antoni Muntadas | 8 maggio - 31 agosto 2019 |
| <i>Soglie e Limiti</i> | Elena Forin | 21 settembre - 24 novembre 2019 |

○ Victoria Miro

Victoria Miro, anche soprannominata la “*grand dame* dell’arte britannica”, ha aperto la sua prima galleria d’arte nel 1985 a Mayfair in Cork Street, ma nel 2000 decide di cambiare sede per ottenere uno spazio espositivo più grande e trasferisce la sua attività in un ex-magazzino, tra Hoxton e Islington – a nord est di Londra.

Già negli anni Ottanta Victoria Miro ha compiuto un primo tentativo di apertura di un proprio spazio espositivo in Italia, a Firenze, ma la nuova sede non riuscì a resistere alla crisi degli anni Novanta, che interessò anche il mondo dell’arte.

Un’altra sede della galleria Victoria Miro viene poi inaugurata nel 2006 in uno spazio ideato da Claudio Silvestrin, sulla sommità di un edificio vittoriano ristrutturato, che si affaccia su Wharf Road. La crescita nel mercato della galleria inizia intorno e poco dopo gli anni Novanta e da allora Victoria Miro rappresenta grandi nomi di artisti nel mondo come: Peter Doig, Grayson Perry, Alice Neel e Yavoi Kusama. Victoria Miro è stata la prima, ad esempio, a proporre una personale dei fratelli Chapman esponendo anche l’opera “*Desasters of the War*”, poi venduta alla Tate Modern nel 1998.

Alla stessa istituzione la galleria ha venduto nel 2005 anche la serie di tredici dipinti “*The Upper Room*” di Chris Ofili per 750.000 sterline, un colpo che si è rivelato oggi un affare per la Tate Modern, visto e considerato che un singolo dipinto dell’artista arriva oggi a 1,9 milioni di sterline (“*Orgena*” da Christie’s a Londra nel 2010).¹⁹²

Con le diverse sedi, la Galleria Victoria Miro ha la possibilità di raggiungere un numero di collezionisti decisamente ampio, contando anche su collezionisti importanti come le grandi istituzioni museali inglesi, ma la galleria partecipa anche a circa una decina di fiere durante l’anno, proponendo abitualmente stand nei maggiori eventi internazionali, come all’Art Basel Hong Kong, Art Dubai, The Armony Show e TEFAF New York e molte altre; partecipa inoltre ad un solo evento italiano, alla fiera Artissima di Torino. Dato il grande raggio d’azione dell’attività Victoria Miro, l’apertura in Italia, come quella tentata quasi un ventennio fa, giunge in via del tutto inaspettata. Infatti, in controtendenza rispetto all’operato di altre gallerie internazionali che hanno aperto negli ultimi anni nuove sedi a Milano o a Roma, la

¹⁹² S. A. Barillà, *Chi è Victoria Miro, la gallerista inglese che apre a Venezia*, in “Il Sole 24 ore” Arteconomy, 15 aprile 2017.

Galleria Victoria Miro giunge a Venezia nel 2017, occupando uno degli spazi espositivi che ha fatto la storia dell'arte contemporanea cittadina: la Galleria Il Capricorno di Bruna Aickelin.

“Venezia è una città amata dagli artisti e la possibilità di estendere l’opportunità ai nostri artisti di esporre in un contesto così stimolante è stato di certo un fattore chiave che ha influito sulla nostra decisione di aprire una galleria in città. La mia lunga amicizia con Bruna Aickelin è stato un fattore altrettanto importante. La galleria è, infatti, ospitata nell’ex Galleria Il Capricorno che, proprio sotto la direzione di Bruna Aickelin, ha promosso la migliore arte contemporanea degli ultimi cinquant’anni. Le sono quindi immensamente grata per averci affidato questa galleria, unica e bellissima.”¹⁹³

La galleria si trova in un palazzo seicentesco nel sestiere San Marco e si presenta come uno spazio abbastanza ampio ed adattabile a qualsiasi tipologia di opera e presenta inoltre un’apertura tipicamente veneziana sul canale adiacente al palazzo.

La scelta di aprire una nuova sede nella città di Venezia potrebbe dipendere anche dal fatto che in questo modo la galleria offre ai propri artisti la possibilità di inserirsi in un nuovo contesto artistico, culturale e di mercato che pare aver posto le basi per un rilancio a livello internazionale. Da qui, anche la partecipazione al network del *Venice Galleries View*, non può che derivare da una volontà di affermazione nel contesto cittadino e nel territorio, rafforzata sicuramente anche simbolicamente dalla collocazione fisica della galleria, nella sede storica Il Capricorno.

Durante il primo opening collettivo delle gallerie l’apertura speciale ha permesso al pubblico di visitare la mostra *“The Sea and The Mirror”* dell’artista Celia Paul, che la galleria rappresenta dal 2014 e che sta avendo un buon seguito dal pubblico di Victoria Miro.

¹⁹³ L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Victoria Miro, in *“Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View”*, 30 maggio 2018, p.24.

L'esposizione propone una serie di nuove opere realizzate dall'artista appositamente per la galleria di Venezia, che rappresentano paesaggi acquatici ed invitano a riflettere su temi importanti come il tempo, la transitorietà e la mortalità.

Non solo paesaggi, ma anche ritratti di persone care e che Celia Paul conosce bene, dunque intrisi di una particolare attenzione ai dettagli e spiritualità. Lo studio alla base di queste ultime produzioni dell'artista, è stato compiuto in luogo personale, intimo e legato alla giovinezza di Celia Paul, che è per questo tornata nella comunità religiosa di Lee Abbey – nel Devon del nord – dove il padre durante gli anni Settanta era a capo della comunità. L'attenzione nella realizzazione pittorica è rivolta non solo alla forma e all'aspetto realistico del disegno, ma anche al momento in cui gli elementi vengono catturati, quasi immortalati come in una fotografia. I paesaggi non sono allora semplici paesaggi acquatici, ma presentano corpi che si dissolvono e diventano spiragli di luce tanto che l'artista li descrive come una forma di espressione dei sentimenti provati a seguito della morte dalla madre.¹⁹⁴

Nel febbraio 2018, invece, viene presentata durante il secondo weekend del *Venice Galleries View*, una mostra che trae le sue origini proprio dalla città che lo ospita e da un suo grande maestro: Tiziano. L'esposizione è stata realizzata dalla galleria Victoria Miro in collaborazione con la galleria d'arte contemporanea svizzera Hauser & Wirth e prende il titolo di *"Italian Lessons"*. La mostra raccoglie le opere inedite in Italia dell'artista Mark Wallinger, che nel 2001 ha rappresentato il Regno Unito alla Biennale di Venezia. *"Italian Lessons"*, come dice il titolo stesso, si riferisce all'educazione all'arte che Mark Wallinger ha ricevuto durante il suo percorso di studi e come le lezioni sui maestri italiani, abbiano apportato cambiamenti e nuove consapevolezze nel suo gusto e nel suo operato. I lavori proposti hanno tutti datazione di realizzazione tra il 1991 e il 2016 e una delle opere presente in mostra, presenta una serie di pagine tratte dal catalogo di una mostra sui maestri veneziani del 1983, realizzata dalla Royal Academy. Le riproduzioni delle pagine del catalogo sono poste al muro, incastonate tra due lastre di vetro e retroilluminate con una luce

¹⁹⁴ Comunicato Stampa galleria Victoria Miro a cura di K. Stephenson, *The Sea and The Mirror*, https://www.victoriamiro.com/usr/library/documents/main/celiapaul_vm2017_venice_press_release_it.pdf, consultato il giorno 30 novembre 2019.

tremula che rivela la presenza di una pagina sul retro e di conseguenze delle trasparenze e delle sovrapposizioni di immagini inaspettate. La produzione di Wallinger incoraggia dunque in qualche modo a osservare la realtà secondo le nozioni che ci sono state date durante la nostra educazione, ma allo stesso tempo incoraggia a guardarle secondo nuove prospettive, anche se questo alle volte può essere straniato e difficile da scindere da ciò che creato solo dalla nostra immaginazione. Secondo quanto detto, dunque, Wallinger ha voluto offrire al pubblico un'opportunità per imparare a vedere l'arte non solo in senso didattico ed educativo, ma come uno strumento costruire nuovi significati.¹⁹⁵

Tra i grandi artisti presentati nel 2018 che si sono lasciati ispirare dalla cultura italiana, è necessario ricordare la mostra organizzata dalla galleria con le opere di Francesca Woodman, americana di nascita ma italiana d'adozione, morta alla giovane età di soli 22 anni. Totalmente differente è invece l'esposizione presente nella Galleria Victoria Miro nel marzo 2019 per il terzo e ultimo evento collettivo delle gallerie veneziane, infatti si tratta di una mostra che riunisce opere in ceramica di quattro artisti diversi: "*Christian Holstad, Grayson Perry, Tal R, Betty Woodman*".

La ricerca in questo caso è focalizzata sul medium utilizzato per la realizzazione dell'opera, infatti, gli artisti utilizzano diverse varietà di approcci per esplorare le caratteristiche della ceramica, così vicine sia alla pittura che alla scultura. Le opere proposte dall'artista Christian Holstad derivano da un lungo periodo in cui ha lavorato a stretto contatto con i ceramisti italiani, sviluppando nuove metodologie per lavorare meglio l'argilla, che l'hanno portato alla creazione di maschere, ciotole, pentole, padelle e cornucopie: un riferimento all'ambiente domestico e domande sul consumo. Altre opere dell'esposizione sono state create, come si evince dal titolo stesso, da Grayson Perry, da Tal R e da Betty Woosman (scomparsa nel 2018).¹⁹⁶

¹⁹⁵ Comunicato Stampa galleria Victoria Miro a cura di K. Stephenson, *Italian Lessons*, https://www.victoriamiro.com/usr/library/documents/main/markwallinger_vm2018_press_releas_e_it.pdf, consultato il giorno 30 novembre 2019.

¹⁹⁶ Comunicato Stampa galleria Victoria Miro a cura di K. Stephenson, *Christian Holstad, Grayson Perry, Tal R, Betty Woodman*, <https://www.victoriamiro.com/usr/library/documents>, consultato il giorno 30 novembre 2019.

In occasione del weekend del *Venice Galleries View* del marzo 2019, la galleria Victoria Miro, ha pensato di offrire al proprio pubblico delle visite guidate speciali, per comprendere e fruire al meglio l'esposizione. È l'attenzione ai dettagli che hanno fatto di Victoria Miro la *gran dame* dell'arte britannica, in quanto compie la professione di gallerista non solo come esperta d'arte ma anche come imprenditrice, avendo creato nel tempo un *brand* riconoscibile nel mondo a suo nome. La galleria Victoria Miro organizza un gran numero di mostre all'anno, considerandole nella totalità di tutte le sedi, cercando inoltre di mantenere un numero costante di mostre per ogni spazio espositivo. Anche se la galleria di Venezia è la più giovane tra le gallerie appartenenti a Victoria Miro, anche in questo spazio è stato mantenuto, nei due anni appena trascorsi dall'apertura, un programma di mostre che ha mantenuto sempre in attività la sede. Di seguito vengono raggruppate però solo le mostre che sono state realizzate dal novembre 2017 e solo nella sede di Venezia, senza considerare gli altri tre spazi espositivi della galleria.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|-------------------------------|-----------------|--|
| <i>The Sea and The Mirror</i> | Celia Paul | 23 settembre - 16 dicembre 2017 |
| <i>Italian Lessons</i> | Mark Wallinger | 27 gennaio - 24 marzo 2018 |
| <i>Pastels</i> | Chantal Joffe | 14 aprile - 19 maggio 2018 |
| <i>Do Ho Suh</i> | Do Ho Suh | 25 maggio - 17 luglio 2018 |
| <i>Adriana Varejão</i> | Adriana Varejão | 14 luglio - 8 settembre 2018 |

| | | |
|---|--|--|
| <i>Italian Works</i> | Francesca Woodman | 15 settembre - 15 dicembre 2018 |
| <i>Christian Holstad, Grayson Perry, Tal R, Betty Woodman</i> | Christian Holstad Grayson Perry Tal R Betty Woodman | 26 gennaio - 18 aprile 2019 |
| <i>The Beautiful Ones</i> | Njideka Akunyili Crosby | 11 maggio - 13 luglio 2019 |
| <i>Grapado a la piel</i> | Secundino Hernández | 13 settembre - 19 ottobre 2019 |
| <i>Words Beneath Words</i> | Idris Khan | 26 ottobre - 14 dicembre 2019 |

○ Zuecca Project Space + Spazio Ridotto

L'ultimo attore partecipante al network *Venice Galleries View* è lo Zuecca Project Space, un'organizzazione culturale privata che ha come obiettivo la promozione e la diffusione dell'arte contemporanea a Venezia e non solo. L'organizzazione nasce nel 2011 dal progetto di Alessandro Possati, nell'ex complesso palladiano delle Zitelle sull'isola della Giudecca, ma gestisce anche uno spazio espositivo satellite vicino Piazza San Marco, in Calle del Ridotto, dal nome per l'appunto Spazio Ridotto.

La realtà dello Zuecca Project Space è diversa dalle altre attività che sono state descritte fino ad ora, perché è un'organizzazione e non una galleria – sebbene abbia degli spazi espositivi – e perché organizza principalmente eventi, coinvolgendo varie istituzioni ed edifici di Venezia.

“L’idea è di dar vita, a Venezia, ad uno spazio dedicato alla ricerca e al dialogo culturale che, attraverso la produzione di progetti nel campo dell’arte, dell’architettura e del cinema, consenta di creare un continuo interscambio tra le realtà locali e alcune tra le più importanti istituzioni culturali a livello internazionale.”¹⁹⁷

Tra i numerosi artisti di calibro internazionale esposti presso la galleria, ci sono: Marina Abramovič, Rirkrit Tiravanija, Ai Weiwei, Eisenman Architects, John Giorno e molti altri, questo perché le attività espositive dell'organizzazione si inseriscono nel contesto annuale delle diverse Biennali di Venezia e ospita progetti che sono realizzati per altri eventi internazionali o istituzioni. La partecipazione al *Venice Galleries View* è dunque una possibilità di maggiore visibilità all'interno del contesto cittadino, soprattutto tramite la presenza dello spazio all'interno della *Venice Galleries Map*. Infatti, lo Zuecca Project Space, fa parte del network e partecipa nella diffusione delle mappe delle gallerie, ma non risulta essere presente in nessun invito ufficiale al pubblico per gli opening collettivi organizzati annualmente dalla collaborazione.

¹⁹⁷ L. Longhi, *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, intervista a Alessandro Possati, in “Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View”, 30 maggio 2018, p. 26.

Per comprendere però quale sia lo stile e i temi che caratterizzano lo Zuecca Project Space, si prendono comunque in considerazione gli eventi e le esposizioni che sono stati in programma durante i periodi dei tre opening collettivi del *Venice Galleries View*. Nel novembre 2017 è stato inaugurato il progetto *"misty clouds scattered colours II"* presso Spazio Ridotto, progetto originariamente presentato alla Edouard Malingue Gallery e al Liverpool Community Cinema, realizzato in collaborazione con diverse istituzioni e che è stato proposto a Venezia come seconda rielaborazione.

"misty clouds scattered colours II" prende la sua origine dal testo fondamentale della dinastia Ming *"A Journey to the West"*, infatti il titolo dell'esposizione prende le sue origini proprio dal primo capitolo del testo in cui il protagonista Sun Wukong intraprende il suo pellegrinaggio di coscienza. Riunendo film di Sun Xun, Samson Young e Ho Tzu Nyen, l'esposizione presenta in forma video una serie di temi globali che incidono sulla vita umana indipendentemente dal luogo di appartenenza.¹⁹⁸

Nel febbraio 2018, un giorno prima rispetto all'opening collettivo delle gallerie, si è conclusa l'esposizione *"Back to the POSTFUTURE"*, sempre presso la sede di Spazio Ridotto, già presentata all'ADAF – Athens Digital Art Festival – e sulla piattaforma di arte contemporanea PhotoPhore. Le opere video di diversi artisti indagano, tramite la multimedialità, quello che è l'impatto della digitalizzazione nella vita del quotidiano ma andando oltre, esplorando il tema del *PostReality*, dunque le possibilità che ci sono offerte per rimuovere nuovi confini e raggiungere nuove tecnologie.¹⁹⁹ Nel 2019 non sono riportati sul sito ufficiale del Zuecca Project Space progetti nel periodo tra febbraio e maggio, però è stato comunque un anno positivo per lo Zuecca Project Space, che ha intrapreso altre collaborazioni importanti come per esempio l'esposizione *"Talk: on Fact and Fiction"*, un progetto nato lavoro condiviso con il The Saas-Fee Summer Institute of Art (SFSIA), The Journal of

¹⁹⁸ Comunicato stampa Zuecca Project Space + Spazio Ridotto, *misty clouds scattered colours*, Zuecca, <http://www.zueccaprojects.org/project/misty-clouds-scattered-colours-ii/>, consultato il giorno 1° dicembre 2019.

¹⁹⁹ Comunicato stampa Zuecca Project Space + Spazio Ridotto, *Back to the POSTFUTURE*, <http://www.zueccaprojects.org/project/back-to-the-postfuture/>, consultato il giorno 1° dicembre 2019.

Neuroaesthetics e l'Università Ca' Foscari. L'evento è il punto di partenza per il dibattito sul delicato tema della propaganda e delle cosiddette *fakenews* nei nostri giorni, partendo dalla personale dell'artista Warren Neidich presentata allo Zuecca Project Space.²⁰⁰ Come è possibile notare, l'impegno dell'organizzazione culturale Zuecca Project Space + Spazio Ridotto è rivolto alla diffusione dell'arte contemporanea, ma anche allo stesso tempo, alla diffusione di temi contemporanei e di natura sociologica. I temi trattati riguardano la contemporaneità, tanto quanto le possibilità per il futuro, siano esse utopiche o distopiche. Altro punto di forza dello Zuecca Project Space, è sicuramente la capacità di intraprendere collaborazioni importanti e di grande respiro internazionale. Di seguito, sono presentate le esposizioni e i progetti proposti dallo spazio espositivo dal 2017.

| TITOLO | ARTISTI | PERIODO di ESPOSIZIONE |
|--|--|---|
| <i>misty clouds</i> <i>scattered</i> <i>colours II</i> (Spazio Ridotto) | Sun Xun Samson Young Ho Tzu Nyen | 11 novembre - 8 dicembre 2017 |
| <i>Future</i> <i>Resonance</i> (Spazio Ridotto) | Adriene Hughes Sandrine Deumier Daria Jelonek Artem Tarkhanov | 16 dicembre 2017 - 14 gennaio 2018 |

²⁰⁰ Comunicato stampa Zuecca Project Space + Spazio Ridotto, *Talk: on Facts and Fiction*, <http://www.zueccaprojects.org/project/talk-on-facts-and-fiction/>, consultato il giorno 1° dicembre 2019.

| | | |
|--|--|--|
| <p><i>Back to the POSTFUTURE</i> (Spazio Ridotto)</p> | <p>Alessandro Amaducci APOTROPIA Marta Di Francesco Nick Flaherty Alex Karantanas Pamela Stefanopoulou Elisabeth von Samsonow Alejandro Thornton XCEED</p> | <p>20 gennaio - 16 febbraio 2018</p> |
| <p><i>Vanquished by the Fickle Goddess</i></p> | <p>Carly Mark Daniela Lalita</p> | <p>24 febbraio - 25 marzo 2018</p> |
| <p>Luigi Carboni: NON E' LUCE IN PIENA LUCE (Zuecca Project Space)</p> | <p>Luigi Carboni</p> | <p>18 marzo - 13 maggio 2018</p> |

| | | |
|---|---|--|
| <p><i>KOSMOGONOS by wonderglass</i> (Chiesa dell'Ospedaletto)</p> | <p>Raw Edges</p> | <p>24 maggio - 23 giugno 2018</p> |
| <p>RECONSTRUCTO Rebuilding Mexico (Spazio Ridotto Zuecca Project Space)</p> | <p>Adela Goldbard Andres Souto Carlos Iván Fernando Ocaña J. Reyes Retana Julieta Gil Karen Rodriguez M. A. Salazar Nestor Jimenez Isauro Huizar Sofia Garfias Sumie García</p> | <p>25 maggio - 30 settembre 2018</p> |
| <p><i>MARTIN KARPLUS PHOTOGRAPHER</i> (Università Ca' Foscari per Zuecca Project Space)</p> | <p>Martin Karplus</p> | <p>24 ottobre - 30 novembre 2018</p> |

| | | |
|--|--|---|
| <p><i>I Don't Wanna Wake You Up But I Really Wanna Show U Somethin'</i> (Spazio Ridotto)</p> | <p>Giacomo Cosua</p> | <p>15 dicembre 2018 - 20 gennaio 2019</p> |
| <p><i>D/EVOLUTION</i> (Scuola Grande della Misericordia)</p> | <p>Adriene Hughes Ran Slavin Stefano Cagol Above & Below + Perry-James Sugden Sigalit Landau</p> | <p>7 maggio - 15 maggio 2019</p> |
| <p><i>VOLUME 0</i> (Fondamenta Sant'Anna)</p> | <p>Alan Michelson Nadia Myre</p> | <p>10 maggio - 30 giugno 2019</p> |
| <p><i>Talk: On Facts And Fiction</i></p> | <p>Warren Neidich</p> | <p>20-21-22 giugno 2019</p> |

2.4 RIFLESSIONI E PROSPETTIVE PER IL *VENICE GALLERIES VIEW*

Dall'analisi proposta delle gallerie facenti parte il network del *Venice Galleries View* si evincono alcune affinità e alcune differenze tra le varie attività.

La collaborazione nasce, come già evidenziato, da un obiettivo comune e condiviso, ossia la volontà di formulare una proposta culturale concreta e stimolante per il territorio, ma in cui ogni galleria mantiene comunque la propria *mission* e i propri obiettivi. Una particolarità che rende originale il *network* è che, nonostante sia stato proposto e promosso inizialmente da Alberta Pane, non è presente una gerarchia all'interno di esso, ma si presenta pienamente e a tutti gli effetti come una collaborazione. Ogni galleria è al pari delle altre partecipanti alla rete e tutte vengono presentate come entità uniche nel territorio, pur essendo parte della stessa organizzazione. La prima considerazione più specifica riguarda invece l'anno di fondazione delle singole gallerie, infatti tra le dieci realtà analizzate, solo due di esse sono state aperte a Venezia prima degli anni Duemila e sono: Ikona Gallery nel 1979 e la Galleria Caterina Tognon nel 1998. La galleria di Živa Kraus è dunque la più longeva tra le gallerie del *Venice Galleries View*, ed è la galleria che ha partecipato alla storia sociale, culturale e artistica di Venezia per quasi tutta l'ultima metà del secolo scorso, giungendo fino ad oggi senza mai cambiare la propria vocazione fotografica. Anche la Galleria Dorothea van der Koelen e la Galleria Victoria Miro, sono state fondate molto prima degli anni Duemila – rispettivamente nel 1979 e nel 1985 – ma per l'indagine proposta è necessario considerare l'anno della loro apertura nella città di Venezia. Inoltre, anche se l'indagine specifica è stata svolta solo tra i dieci partecipanti al *network*, può essere già indicativa di come si stia delineando l'andamento delle aperture delle gallerie in città, infatti la maggior parte delle gallerie *partner* – sei su dieci - hanno aperto a Venezia dopo l'anno 2010, mentre solo la Galleria Michela Rizzo e la Galleria Dorothea van der Koelen hanno inaugurato la sede rispettivamente nel 2004 nel 2001. Per quanto riguarda la galleria tedesca della van der Koelen, l'apertura di una seconda galleria a Venezia, rappresentava la possibilità per la gallerista di essere presente nel territorio nei periodi di alta stagione e collegati all'ambito Biennale; mentre la scelta di fondazione della galleria Michela Rizzo è risultata assolutamente anomala, in un periodo in cui il mercato delle gallerie era a Venezia abbastanza in difficoltà.

Secondo i dati presentati nel Capitolo 1²⁰¹, il numero delle aperture di nuove gallerie risulta generalmente in calo in Europa dal 2000 al 2018, ma Venezia si sta classificando, secondo quanto appena descritto, in controtendenza con i dati internazionali. Osservando ulteriormente nel dettaglio gli anni di fondazione delle sei gallerie aperte dopo il 2010, la metà di esse è giunta a Venezia solo nel 2017, diversamente da quelle che sono le analisi globali. Due delle tre gallerie inseritesi all'interno del contesto veneziano nel 2017, sono in realtà un ramo aggiuntivo all'attività originaria, infatti, la sede di Venezia rappresenta la seconda galleria per Alberta Pane e la quarta per Victoria Miro. La presenza di gallerie internazionali è sicuramente importante e significativa per la città, perché garantiscono un ponte tra Venezia e i collezionisti che le gallerie stesse hanno fidelizzato nei Paesi delle loro altre sedi, conducendoli anche in laguna. Inoltre, le gallerie del *Venice Galleries View* indicano il proprio collezionismo, come un collezionismo poco legato a Venezia, di avere un pubblico decisamente internazionale e in accordo con i dati globali registrati, per quanto riguarda il mercato delle gallerie veneziane, il maggior numero di collezionisti giungono dagli Stati Uniti e dall'oriente. Alcune delle gallerie nate dopo l'anno 2010, sono invece realtà totalmente nuove, come la Galleria Beatrice Burati Anderson (fondata nel 2017), la Marignana Arte (aperta nel 2013) e la Galleria Massimodeluca (fondata nel 2012) e anch'esse registrano un tipo di collezionismo e di clientela pienamente internazionale, piuttosto che veneziano.

La curiosità che emerge è che Alberta Pane, Victoria Miro e Beatrice Burati Anderson hanno aperto una propria galleria a Venezia quasi contemporaneamente, nel 2017, senza sapere l'una dell'altra e con motivazioni differenti, ma ciò potrebbe rappresentare un segnale importante di come lo scenario veneziano sia tornato ad essere attrattivo per i commerci d'arte. Considerando la scelta di aprire una sede proprio a Venezia, si può osservare come ogni galleria abbia espresso motivazioni differenti, infatti alcune aperture sono dipese da un particolare affetto nei confronti della città d'origine, altre da un bisogno percepito per lo sviluppo di una rivalutazione e valorizzazione di Venezia, altre ancora invece dalla consapevolezza che l'essere presenti in città potesse essere una vetrina ed un vantaggio per l'attività stessa.

²⁰¹ Dati ricavati da *The Art Market 2018 – An Art Basel e UBS Report*, vedi pag. 21, Capitolo 1.

La nuova visibilità acquisita dalla città dipende principalmente dal grande impegno dimostrato dalle istituzioni e dal ritorno nell'ultimo decennio di fondazioni importanti ed è per questo che è possibile affermare che il settore contemporaneo ha subito uno sviluppo attento e molto veloce, che ha portato ad un costante aumento di pubblico, in parte dipendente ancora dalla Biennale, ma non più del tutto condizionato. La Biennale risulta ancora essere un forte richiamo, ma non è più l'unico evento ad attrarre a Venezia artisti, curatori e collezionisti, che oggi invece giungono sempre più spesso in città per merito di fondazioni e gallerie.

Nonostante le diverse motivazioni che hanno condotto le aperture di numerose gallerie negli ultimi anni a Venezia, si può osservare come alla base ci sia sempre un'attenzione particolare per il territorio e per il suo sviluppo, così come ogni galleria analizzata ha accettato, aprendo una sede a Venezia, la storia della città e il suo passato. Infatti, per la sua conformazione di isola, la città non può mutare il proprio aspetto, ma deve sapere riutilizzare quelli che sono i propri spazi e fatta eccezione per la Galleria Massimodeluca, che ha sede a Mestre in terraferma, tutte le gallerie espongono all'interno di edifici che appartengono al passato e che hanno ospitato nel tempo attività diverse, anche non collegate al mondo dell'arte.

L'attenzione al territorio si può evincere anche tramite la mappa del *Venice Galleries View*, che permette al pubblico di avere una visione completa dell'offerta contemporanea veneziana, che si sposta da Mestre fino all'isola della Giudecca, entrambi luoghi che sono stati rivalutati proprio grazie all'apertura di spazi artistici. Proprio alla Giudecca si trovano due dei dieci partecipanti al *network*: la Galleria Michela Rizzo e lo Zuecca Project Space. Una delle gallerie invece, la Victoria Miro, è addirittura legata a doppio filo con la storia della città, avendo sede nello stesso spazio di una delle gallerie storiche veneziane più conosciute, la galleria Il Capricorno di Bruna Aickelin. In ogni caso studiato, lo stile di tutti gli spazi espositivi è prettamente veneziano, con una forte presenza di mattoni alle pareti e travature a vista sul soffitto che risulta essere caratterizzante per quanto riguarda l'allestimento e la creazione delle mostre. Ogni galleria mantiene, però, un proprio stile nella scelta degli artisti da proporre e si può affermare che risultano talmente differenziate tra di loro, che sarebbe difficile ritenerle in competizione sul mercato.

Le tre gallerie più specializzate sono sicuramente la Ikona Gallery, che si occupa prettamente di fotografia, la Galleria Caterina Tognon, che si occupa in modo particolare di artisti che lavorano il vetro e la Galleria Massimodeluca, che invece incentra la propria ricerca e proposta solo sui nuovi talenti ancora sconosciuti al mercato dell'arte. L'unico ente, invece, che collabora al progetto *Venice Galleries View*, che non risulta essere una galleria, è lo Zuecca Project Space + Spazio Ridotto, che nasce come organizzazione culturale e non come attività commerciale per l'arte. Inoltre, altra caratteristica importante che diversifica lo Zuecca Project Space è che è guidato da un direttore uomo, mentre tutte le altre nove gallerie sono a conduzione femminile. Appare per questo evidente che nel mercato dell'arte veneziano stiano emergendo figure femminili importanti ed influenti, nonostante la differenza di genere che ha spesso contraddistinto il mondo e il settore dell'arte.

Fino a qualche anno fa, Venezia era rimasta quasi completamente slegata dal mondo produttivo e dal mercato dell'arte, senza gallerie attive e forti che potessero creare arte, oltre che esporla. L'afflusso di pubblico è sempre stato presente in città, ma mancava la vera capacità di essere accattivanti, intercettare un pubblico interessato all'arte contemporanea e dirigerlo verso realtà commerciali in grado di soddisfarlo. La collaborazione del *Venice Galleries View* è sicuramente un progetto nuovo che deve ancora esprimere a pieno le proprie potenzialità, ma che ha posto una dichiarazione d'intenti chiara e positiva, mettendo in luce tutti quelli che sono i vantaggi di una collaborazione territoriale: dalla condivisione della visibilità, alla promozione degli eventi, alla condivisione dei collezionisti, fino ad un rinnovato entusiasmo tra le gallerie di Venezia.

LE FONDAZIONI D'ARTE CONTEMPORANEA A VENEZIA

3.1 LE FONDAZIONI DI ARTE CONTEMPORANEA A VENEZIA TRA ANNI
SESSANTA E ANNI DUEMILA

Analogamente all'analisi delle gallerie d'arte contemporanea effettuata nel capitolo precedente, in questo capitolo si vogliono osservare nel dettaglio le fondazioni che hanno fatto la storia della città di Venezia, prendendo poi in considerazione le nuove realtà nate o giunte nel territorio della città metropolitana negli ultimi anni.

Le fondazioni presenti a Venezia si distinguono secondo alcuni aspetti: alcune sono propriamente nate nel territorio veneziano e risultano essere estremamente identitarie, altre sono cosiddette di importazione, perché giunte da altre realtà; la maggior parte delle fondazioni sono nate da collezioni differenti, ma tutte hanno contribuito a migliorare l'immagine del territorio e del contesto artistico locale.

Nonostante alcuni momenti storici non siano stati del tutto positivi per il mercato dell'arte, come si è visto nel caso delle gallerie contemporanee, un ruolo primario è sempre stato svolto dalle istituzioni culturali private, siano esse fondazioni, associazioni o onlus, che operano per la valorizzazione della cultura e della sua promozione.²⁰² Infatti, ciò che ha fatto sì che Venezia diventasse sempre più una "*capitale dell'arte contemporanea*"²⁰³, è stata la presenza di fondazioni ed istituzioni radicate nel territorio che hanno sempre operato in città, aiutate poi dall'arrivo, negli ultimi tempi, di istituzioni che hanno permesso a Venezia di consolidare la propria *leadership* nell'offerta culturale contemporanea e hanno consentito che si generasse un turismo più maturo, attirato dall'offerta culturale anche indipendentemente dalla Biennale. Per poter osservare il contesto odierno è necessario comprendere quali siano le istituzioni più antiche, quando e secondo quali intenti sono nate e come si sono evolute nel tempo. Si è deciso di iniziare l'analisi storica delle fondazioni

²⁰² P. Gagliardi, E. Quintè, *Fra tradizione e innovazione: il ruolo della Fondazione Cini*, in "Economia della Cultura", 2 giugno 2007, p. 225.

²⁰³ E. Osser, T. Lepri, *Venezia contro Venezia, tra splendore e degrado*, in "Il giornale dell'arte" n°324, ottobre 2012.

veneziane a partire dagli anni Sessanta del XX secolo, perché sono questi gli anni in cui la città ha iniziato realmente a rivolgere il proprio interesse nei confronti dell'arte contemporanea, vedendo nascere o svilupparsi delle realtà che hanno posto le basi per la situazione odierna dell'arte. Un esempio efficace per comprendere come il fermento culturale veneziano degli anni Sessanta sia stato fondamentale per il futuro, è quello di Paolo Marinotti, proprietario della SNIA Viscosa e direttore del Centro Internazionale per le Arti di Palazzo Grassi, il quale ha iniziato a promuovere un'offerta artistica e culturale di valore proprio durante gli anni Sessanta, organizzando varie mostre ed esposizioni. Gli anni Sessanta e Settanta, per il Centro Internazionale per le Arti, furono caratterizzati da mostre relative al dialogo tra l'arte Informale europea e la *Pop Art* Americana, oltre che da una particolare attenzione agli artisti italiani, di cui si ricorda la mostra monografica di Michelangelo Pistoletto, a cura di Germano Celant del 1976. La vocazione all'arte contemporanea di Palazzo Grassi inizia così proprio nel 1951, con il passaggio di proprietà dello stabile a Paolo Marinotti e giungerà, seguendo diverse fasi, fino alla storia odierna con la nuova direzione sotto la proprietà di François Pinault. Come già evidenziato, non si può effettivamente parlare nel 1960 di una fondazione per quanto riguarda l'attività del Centro Internazionale per le Arti ma si può dire che l'impegno espositivo di Paolo Marinotti sia stato proprio un investimento in arte e cultura contemporanea fondamentale; Palazzo Grassi iniziò ad essere un punto di riferimento, oltre che il luogo in cui è stato raccolto il materiale documentario e bibliografico indispensabile ad una vera organizzazione a carattere scientifico-artistico per lo studio del costume. Dopo l'istituzione della biblioteca, presso la sede del CIAC, sono stati raccolti un gran numero di volumi, periodici e riviste di moda che hanno dato vita al nucleo originario dell'attuale Biblioteca del Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo di Palazzo Mocenigo, di proprietà della Fondazione Musei Civici di Venezia.²⁰⁴ Negli anni Sessanta a Venezia, però, oltre alla Biennale e all'esperienza di Palazzo Grassi, si ricordano anche alcune fondazioni che hanno attraversato tutto il

²⁰⁴ Biblioteca del Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo di Palazzo Mocenigo, <https://mocenigo.visitmuve.it/it/il-museo/servizi-agli-studiosi/biblioteca/>, consultato giorno 6 dicembre 2019.

Novecento e che hanno trovato origine da collezioni lasciate in eredità alla collettività cittadina, come la Fondazione Querini Stampalia, istituita nel 1869 e la Bevilacqua La Masa, istituita nel 1898. Queste istituzioni sono state fondate con intenti filantropici rivolti alla pubblica fruizione e alla ricerca scientifica, per tenere fede alle volontà originarie dei loro fondatori e si sono evolute ed adattate come istituzioni ai nuovi bisogni della società. La prima fondazione che si prende in considerazione è la più antica tra tutte, ma ancora attiva ed operante, che si occupa della diffusione del sapere per volere del Conte Giovanni Querini Stampalia, che lasciò in eredità alla città di Venezia l'intero patrimonio familiare. La dichiarazione di intenti è presente sia nel documento testamentario del Conte Giovanni, che nello Statuto della Fondazione Querini Stampalia Onlus Venezia:

“ART. 2

La Fondazione scientifica Querini Stampalia ha lo scopo di promuovere i buoni studi e le utili discipline per diffondere in Venezia la cultura scientifica, artistica e letteraria. La Fondazione ha sede in Venezia nel Palazzo Querini Stampalia a San Zaccaria e gode di personalità giuridica sotto la tutela dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.”²⁰⁵

La volontà dunque che ha portato all'istituzione della fondazione è stata che i beni di proprietà della famiglia Querini Stampalia non venissero dissipati o venduti al momento della morte del Conte, ma che anzi a givarne fosse la collettività, potendo usufruire delle collezioni nel luogo di collocazione originario dei beni stessi, ossia nel Palazzo presso Campo Santa Maria Formosa nel sestiere Castello, sede della fondazione. Dal 1869 la Fondazione Querini Stampalia ha sempre mantenuto la propria vocazione, tenendo aperte le sale di lettura, proponendo incontri scientifici e organizzando eventi e mostre in collaborazione anche con altre istituzioni culturali

²⁰⁵ Fondazione Querini Stampalia Onlus Venezia, Art.2 dello Statuto. - Approvato con deliberazione del Consiglio di Presidenza n. 857/6177 del 4.12.2017 previo parere favorevole dell'ente tutore Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti nell'adunanza ordinaria del 28.10.2017, trascritto nel Registro delle Persone Giuridiche presso la Prefettura di Venezia, notifica del 8.3.2018 prot. n. 5/08/Area IV.

ed artistiche. Negli anni Sessanta - nel pieno del fermento artistico del secondo dopoguerra - la Fondazione Querini Stampalia volge una particolare attenzione al settore contemporaneo sotto la direzione di Giuseppe Mazzariol, in carica dal 1958 al 1974, che ha sostenuto anche il progetto di restauro di alcune parti del palazzo Cinquecentesco Querini Stampalia, improntato nel 1949 e realizzato un decennio più tardi dall'architetto Carlo Scarpa. L'intervento dell'architetto veneziano ha indotto un evitabile dialogo tra antico e contemporaneo, basandosi su un continuo accostamento di elementi architettonici e di materiali antichi e moderni, che si sposano in maniera armoniosa nelle sale al piano terra del palazzo e nel giardino antistante. Gli spazi restaurati erano inutilizzati a causa della continua invasione dell'acqua, ma la presenza del mare è diventata una possibilità per Carlo Scarpa, che invece di sbarrarne l'accesso, decide di addomesticarlo e lo conduce in modo funzionale all'interno del giardino del palazzo.

Il cortiletto è così composto da un'ampia vasca a più livelli in rame, cemento e mosaico e un piccolo canale ai cui estremi si trovano due labirinti scolpiti in alabastro e pietra d'Istria.²⁰⁶ Sotto la direzione di Giuseppe Mazzariol, l'intento principale fu quello di recuperare quanti più contributi possibili, senza i quali la fondazione non era più in grado di sostenersi, cercando anche di ritrovare una copertura finanziaria, principalmente tramite i contributi pubblici. Nel 1963, la Querini Stampalia con Mazzariol fu la prima in Italia a organizzare una mostra internazionale di Arte Programmata, intitolata "*Nuova Tendenza 2*", a cura proprio dello stesso Giuseppe Mazzariol e di Giovanni Marangoni, che anticipò in qualche modo la presenza della sezione dedicata all'Arte Programmata alla Biennale del 1964.²⁰⁷ Dopo la direzione di Mazzariol, però, solo negli anni Novanta e Duemila la fondazione Querini Stampalia inizia effettivamente ad occuparsi in modo continuo e sempre più frequente di esposizioni d'arte contemporanea.

²⁰⁶ Fondazione Querini Stampalia Onlus Venezia, sul progetto architettonico di Carlo Scarpa, http://www.querinistampalia.org/ita/contemporaneo/architettura/carlo_scarpa.php, consultato il giorno 6 dicembre 2019.

²⁰⁷ G. Busetto, *Mazzariol alla Querini*, in *Giuseppe Mazzariol - 50 Artisti a Venezia* cura di C. Bertola, Mondadori Electa, Venezia 1992.

La fondazione Bevilacqua La Masa, invece, ha sempre mantenuto la propria vocazione statutaria nei confronti del contemporaneo e nel 1960 ha presentato la propria 48esima mostra collettiva di artisti contemporanei emergenti locali, di età compresa tra i 18 e i 30 anni. La Bevilacqua La Masa nasce nel 1898 secondo le volontà della Duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, che lasciò tramite testamento Palazzo Ca' Pesaro al Comune di Venezia, a condizione che fosse concesso un piano del palazzo in forma gratuita – o con un affitto irrisorio – a giovani artisti che non riuscivano a trovare spazio nelle grandi mostre cittadine.²⁰⁸ La volontà della duchessa venne mantenuta dal Comune che altrimenti non avrebbe potuto usufruire del Palazzo qualora fosse venuto meno alle volontà testamentarie e lo stabile sarebbe diventato proprietà dell'unico erede di Felicita Bevilacqua La Masa.

Nel 1912 si tenne la prima esposizione collettiva che accoglieva le opere di giovani artisti veneziani e da allora, ogni anno, la collettiva organizzata a Ca' Pesaro è diventata un appuntamento imprescindibile per gli artisti dell'Accademia che volevano affacciarsi sulla scena veneziana. La fondazione è ancora attiva e diversamente dalla Biennale, è ancora di competenza del Comune di Venezia, però con un proprio fondo di bilancio. L'impegno continuo nella promozione dei giovani emergenti, ha fatto sì che la Bevilacqua La Masa diventasse un trampolino di lancio per intere generazioni di artisti, affermati poi anche nel contesto internazionale.

A favorire, inoltre, questo continuo dialogo tra Venezia e l'ambito artistico internazionale, si inserisce, sempre intorno agli anni Sessanta, la Fondazione Giorgio Cini. In realtà, la nascita della fondazione è da collocare nel 1951 (stesso anno di rilevazione di Palazzo Grassi da parte di Paolo Marinotti), secondo la volontà del Conte Vittorio Cini per ricordare il figlio Giorgio morto tragicamente. La fondazione ha ancora oggi come principale intento la ricerca umanistica, ma nei primi anni della sua attività rivolse il proprio operato in modo particolare alla formazione professionale dei giovani. Vittorio Cini ha così pensato di ideare degli Istituti, per la ricerca e per lo studio, che avessero sede proprio negli spazi della fondazione e già

²⁰⁸ C. Ferrari, *Statuto dell'esposizione permanente d'arti ed industrie veneziane istituita in palazzo Pesaro a' termini del testamento della d.ssa Felicita Bevilacqua La Masa*, deliberazioni del consiglio comunale di Venezia 9 marzo e 20 aprile 1906, Venezia.

nel 1954 fondò l'Istituto di Storia dell'arte, nel 1955 l'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano, nel 1957 l'Istituto di Lettere, Musica e Teatro e nel 1958 l'Istituto Venezia e l'Oriente. Particolarità, inoltre, della fondazione è la sua collocazione territoriale, sull'Isola di San Giorgio Maggiore, in cui sono stati svolti dalla fondazione numerosi restauri e miglioramenti agli edifici storici, come nell'abbazia benedettina presente sull'isola.²⁰⁹ Prima della nascita della Fondazione Giorgio Cini, diversi eventi storici avevano portato l'isola ad essere un deposito militare, presentandosi in uno stato di grave degrado e di abbandono nel 1950 e per questo Vittorio Cini volle intervenire con un restauro massiccio. L'attaccamento all'Isola di San Giorgio è così radicato che l'impegno alla cura del territorio è subito diventato una delle finalità della fondazione, tanto che nel luglio del 1951 la Vittorio Cini ottiene la concessione demaniale dell'isola e si è impegnata tramite lo statuto, alla sua salvaguardia:

*"(..) per la reintegrazione dell'Isola di San Giorgio Maggiore nella vita di Venezia, secondo le sue tradizioni spirituali."*²¹⁰

San Giorgio Maggiore si trova di fronte piazza San Marco, divisa da Venezia solo da un braccio di mare, appartiene alla città, ma conserva per la sua conformazione naturale una sorta di extraterritorialità che la rende un luogo contestualizzato ma indipendente rispetto al territorio cittadino.²¹¹ La Fondazione Giorgio Cini è stata un punto focale - forse anche grazie alla sua posizione geograficamente insolita - durante l'intera seconda metà del Novecento, tramite l'organizzazione di incontri ed eventi che vedevano come partecipanti intellettuali e studiosi internazionali.

Vittorio Cini, oltre ad essere un promotore della cultura e della ricerca, è stato anche un collezionista appassionato e parte delle sue collezioni, sono oggi di proprietà della

²⁰⁹ Fondazione Giorgio Cini, <https://www.cini.it/>, consultato il giorno 8 dicembre 2019.

²¹⁰ Cfr. Art.1 dello Statuto della Fondazione Giorgio Cini, giuridicamente riconosciuta, in virtù del Decreto Presidenziale n.577 in data 12 Luglio 1951.

²¹¹ P. Gagliardi, E. Quintè, *Fra tradizione e innovazione: il ruolo della Fondazione Cini* in "Economia della Cultura", 2 giugno 2007, p. 225.

fondazione. In modo particolare, le opere d'arte contemporanea facenti parte della collezione Cini, sono spesso state frutto di donazioni da parte degli artisti o dei loro eredi e tra le varie opere si annoverano alcuni pezzi di Gino Severini, Achille Funi, Henri Gaudier-Brzeska, Virgilio Guidi, Carlo Dalla Zorza e molti altri. Una parte significativa della collezione Cini è oggi custodita presso Palazzo Cini, una raffinata casa museale adattata appositamente nel 1984. La Galleria Palazzo Cini è stata istituita attraverso una donazione di Yana Cini Alliata di Montereale, che nel 1981 presentò alla Fondazione una parte delle collezioni di suo padre, ora esposte al pubblico grazie al supporto di Assicurazioni Generali.²¹²

Un altro esempio di collezionismo presente a Venezia è quello di Peggy Guggenheim, che dopo aver acquistato nel 1949 Palazzo Venier dei Leoni, come abitazione personale e come luogo in cui esporre la propria collezione, decide di aprire al pubblico gli spazi privati della casa, perché le opere di sua proprietà potessero essere ammirate. Negli anni Sessanta Peggy Guggenheim decide di non acquistare altre opere d'arte, ma mantiene la sua collezione a Venezia, che comprendeva capolavori del Cubismo, Futurismo, Pittura Metafisica, Astrattismo europeo, scultura d'avanguardia, Surrealismo ed Espressionismo Astratto Americano.²¹³ La collezione Peggy Guggenheim non si trasforma in fondazione, ma viene acquisita dalla Solomon R. Guggenheim Foundation nel 1980, alla condizione che le opere restassero in laguna anche dopo la morte della proprietaria. A Venezia, la collezione celebra la sua fondatrice e ogni scelta è condotta in nome di Peggy, tanto che anche le mostre temporanee organizzate sono in accordo e contestualizzate in modo da non essere troppo lontane concettualmente dalla collezione permanente. La Peggy Guggenheim Collection è uno degli esempi di gestione privata di un museo, in cui la fondazione è un ente *no profit*, ma è promotrice del *brand* Guggenheim a livello internazionale, tramite le diverse sedi di proprietà e i diversi musei nel mondo; si ricordano infatti le altre sedi museali Guggenheim a New York e Bilbao, oltre che la prossima nuova apertura ad Abu Dhabi. Le opere della collezione veneziana e il palazzo sono vincolati

²¹² Galleria Palazzo Cini, <http://www.palazzocini.it/en/>, consultato il giorno 8 dicembre 2019.

²¹³ Peggy Guggenheim Collection, <http://www.guggenheim-venice.it/collections/index.html>, consultato il giorno 8 dicembre 2019.

allo Stato italiano sia per quanto riguarda gli aspetti contrattuali dei dipendenti, sia per regime fiscale, ma la Peggy Guggenheim Collection rappresenta comunque un *unicum* tra i musei italiani, perché pur essendo privata e *no profit*, non percepisce finanziamenti dal governo ed è soggetta a tassazione diretta.²¹⁴ Nonostante la collezione Peggy Guggenheim non sia regolata da una fondazione veneziana, risulta comunque essere un'istituzione pienamente integrata e riconosciuta in città, grazie alle varie iniziative che coinvolgono e valorizzano il territorio. Le fondazioni appena descritte, che sono nate o che erano presenti intorno agli Sessanta a Venezia, sono le fondazioni che ancora oggi continuano la loro storia di valorizzazione e promozione della cultura e delle arti. Alcuni avvenimenti particolari, però, possono essere ricordati, come per esempio, la chiusura del Centro Internazionale per le Arti nel 1978, l'acquisto di Palazzo Grassi nel 1983 da parte del Gruppo Fiat e il restauro del palazzo realizzato dall'architetto Gae Aulenti. La gestione degli Agnelli è stata lunga, tanto che si conclude nel 2003, ed è stata caratterizzata da grandi mostre sia d'arte contemporanea che di archeologia e relative alle grandi civiltà del passato.

Negli anni Ottanta anche la Querini Stampalia apporta delle modifiche strutturali, infatti, l'intervento architettonico di Carlo Scarpa non è l'unico che ha interessato gli ambienti della fondazione e nuovi restauri sono stati realizzati dall'architetto Valeriano Pastor tra il 1982 e il 1997 e dall'architetto Mario Botta nel 1994.

In questi anni la Fondazione Querini Stampalia ha inoltre sviluppato un particolare interesse per l'arte contemporanea, intraprendendo un'intensa proposta culturale con progetti espositivi, organizzati spesso in concomitanza delle Esposizioni Internazionali d'Arte Biennale. Alla fine degli anni Novanta, la fondazione ha iniziato collaborazioni che coinvolgevano artisti contemporanei, tanto che nel 1996 la Querini Stampalia inizia a proporre un ciclo di incontri - chiamato "*Invito al Contemporaneo*" - con artisti, curatori, critici e storici, in occasione dei quali si discuteva delle dinamiche e delle prospettive del pensiero contemporaneo. Una particolare attenzione è stata riservata agli artisti emergenti a partire dal 2000, quando nasce il "*Premio FURLA per l'Arte*", con l'obiettivo di fornire una panoramica

²¹⁴ P. Ferrarese, *Modelli di rendicontazione dell'attività museale - con alcune note sulla Peggy Guggenheim Collection*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2017, pp.147-148.

esaustiva della creatività contemporanea non solo di Venezia, ma dell'Italia. Il premio è ancora oggi organizzato dalla Fondazione Querini Stampalia e dall'azienda Furla, ma negli anni ha coinvolto altri *partner* organizzatori e investitori come: la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Unicredit e CARISBO.²¹⁵ Dal 2004, inoltre, la Fondazione Querini Stampalia lavora ad un progetto che pone al centro la riflessione del rapporto tra arte antica e arte contemporanea, istituendo un dialogo imprescindibile nella promozione della cultura. Il progetto prende il nome di “*Conservare il futuro*”, e consiste nella creazione di mostre temporanee con opere *site-specific* in modo da creare materialmente un dialogo tra le collezioni antiche di proprietà della fondazione e le nuove opere di arte contemporanea. Ogni opera esposta, nel contesto di tale progetto, è realizzata in modo consapevole, dopo un'attenta osservazione degli spazi e del patrimonio della fondazione e sono concreta testimonianza del dialogo tra antico e nuovo, tra ciò che bisogna proteggere e ciò che deve invece essere promosso. In molti casi gli artisti scelgono di donare alla Querini Stampalia una delle opere create appositamente per la sede espositiva, che si unisce allora al patrimonio della fondazione. Particolare, invece, è stata la collaborazione tra la fondazione Querini Stampalia e la fondazione Bevilacqua La Masa del 1997, in occasione della Biennale, in cui venne presentato l'evento collaterale “*Artisti per Sarajevo*”: si tratta di un progetto nato dall'idea di Enver Hadziomerspahič e strutturato in dieci mostre in diverse città d'Europa con l'intento di ricostruire una collezione per il museo di arte contemporanea di Sarajevo. La Fondazione Querini Stampalia è oggi una ONLUS ed essendo una realtà di natura *no profit*, trae il proprio sostentamento economico dalla vendita dei biglietti per la visita all'area museale e alle mostre temporanee, oltre che dalle donazioni che giungono alla fondazione, che possono essere donazioni monetarie o lasciti di beni che si uniscono alla collezione originaria.²¹⁶

²¹⁵ Fondazione Querini Stampalia Venezia Onlus, http://www.querinistampalia.org/ita/contemporaneo/arte_contemporanea/premio_furla.php consultato il giorno 8 dicembre 2019.

²¹⁶ Fondazione Querini Stampalia Onlus Venezia, <http://www.querinistampalia.org/ita/sostienici.php>, consultato il giorno 8 dicembre 2019.

Tra i sostenitori della Querini Stampalia, per la sua importanza storica e culturale per Venezia, ci sono Istituzioni cittadine ma anche i cosiddetti “grandi donatori”, che hanno deciso nel corso degli anni di lasciare in eredità le proprie collezioni a testimonianza del radicamento nel tessuto cittadino della fondazione. Il medesimo sistema è adoperato anche dalla Fondazione Giorgio Cini, che indica come sostenitori istituzionali un gruppo di società ed aziende che condividono i valori culturali e la *mission* della fondazione, aiutandola a realizzare i vari progetti. Un vantaggio che viene garantito ai sostenitori è, per esempio, la possibilità di utilizzare gli spazi sull’Isola di San Giorgio per eventi e manifestazioni organizzati dalle aziende sostenitrici, oppure il poter apporre il proprio logo in ogni elemento comunicativo realizzato dalla fondazione. I sostenitori istituzionali sono regolarmente inseriti nello statuto della Fondazione Cini e condividono a pieno l’onere della gestione ordinaria; tra di essi si ricordano istituzioni private come: Intesa Sanpaolo, Assicurazioni Generali S.p.A., Eni S.p.A. e Fondazione Cariplo. Nonostante l’impegno mantenuto dai sostenitori istituzionali, la fondazione prevede anche possibilità di donazione sia tramite la devoluzione del 5 per mille, sia tramite *Art Bonus*, ma non solo. Infatti, la Fondazione Giorgio Cini ha promosso negli anni un’iniziativa per estendere il raggio di finanziatori, quale il progetto “Amici di San Giorgio” e tra i partecipanti privati è presente anche la Pentagram Stiftung, che è inoltre *partner* con la Fondazione Cini nella creazione del progetto “Le Stanze del Vetro”.²¹⁷ La collaborazione tra l’impresa Pentagram Stiftung e la Fondazione Cini ha portato ad una riqualificazione di un secondo edificio sull’Isola di San Giorgio, per la creazione di uno spazio in cui ospitare mostre, convegni e laboratori didattici dedicati al vetro e alla sua produzione. Oltre allo spazio espositivo è stato istituito solo nel 2012, all’interno dell’Istituto di Storia dell’Arte, un apposito centro di studi che promuove la costituzione di un archivio sul vetro, che sarà composto da elementi provenienti da altri fondi artistici cittadini e centri di produzione del vetro muranesi, in cui sono custoditi i segreti di una lavorazione tecnica tipicamente veneziana. L’iniziativa rappresenta chiaramente quella che è la vocazione di ricerca sul territorio perseguita dalla Fondazione Giorgio

²¹⁷ Fondazione Giorgio Cini, <https://www.cini.it/chi-siamo/sostieni-la-fondazione>, consultato il giorno 8 dicembre 2019.

Cini, oltre che una continua ricerca di dialogo tra storia e contemporaneità che contraddistingue il progetto “Le Stanze del Vetro”, in cui sono coinvolte la manifattura muranese quanto il design contemporaneo, rispecchiando in parte lo stesso impegno espresso dalla Galleria Caterina Tognon.²¹⁸ In anni più recenti non mancano le collaborazioni dello spazio “Le Stanze del Vetro” anche con fondazioni più antiche, come la Querini Stampalia, che nel 2018 ha ospitato parte degli artisti invitati per la rassegna del Cirva di Marsiglia - Centro internazionale di ricerca sul vetro e le arti plastiche. L’esposizione era dunque organizzata nei due spazi, quello sull’isola di San Giorgio, “Le Stanze del Vetro” e quello alla Querini Stampalia, con l’obiettivo di far conoscere al pubblico veneziano le lavorazioni francesi in vetro.²¹⁹ Un’altra fondazione che si occupa della promozione delle tecniche di lavorazione del vetro è la Fondazione Berengo, nata sull’isola di Murano nel 1989 come estensione dello studio di Alberto Berengo. La fondazione ha come *mission* la rivitalizzazione della tradizione secolare del vetro veneziano, cercando però di promuoverla in chiave contemporanea, tramite collaborazioni e *partnership*. La sede della Fondazione Berengo si trova a Palazzo Cavalli-Franchetti, in cui è stato lanciato anche il progetto “*Glasstress*” (2009), nato inizialmente come evento collaterale alla Biennale, ma che ora è diventato indipendente ed itinerante, tanto da essere presentato in diverse città straniere come: Riga, Stoccolma, New York, Beirut e Londra; si ricorda inoltre anche una prestigiosa collaborazione con il Museo dell’Ermitage di San Pietroburgo. Le diverse mostre organizzate dalla Fondazione Berengo, hanno dato vita ad un *corpus* di opere che sono diventate parte della collezione permanente della fondazione ed è stata data loro collocazione in una fornace abbandonata di Murano. Una fondazione, invece, istituita per volere di un artista è quella di Emilio e Annabianca Vedova, con l’obiettivo di valorizzare la produzione artistica del maestro veneziano.

²¹⁸ Si veda il caso di studio Galleria Caterina Tognon, nel Capitolo 2, p. 92.

²¹⁹ V. Rodenigo, *Isabelle Reiher racconta le Stanze del Vetro. La rassegna è ospitata dalle Fondazioni Cini e Querini Stampalia*, in “Vedere a Venezia e in Veneto” n.7, Maggio 2018, supplemento di “Il giornale dell’Arte” n.386, maggio 2018, p. 7.

La Fondazione Vedova rispetta le volontà originarie dell'artista e le sue opere sono ancora oggi a disposizione per studi, ricerche, esposizioni e percorsi didattici.

Le fondazioni descritte in questo paragrafo sono di fatto fondazioni storiche di Venezia e che sono tutt'oggi in completa attività. Tra gli anni Ottanta e Novanta, per quanto riguarda il settore contemporaneo, anche se le istituzioni storiche presenti nel territorio hanno continuato la propria attività di promozione e di investimento nell'arte, non sono state fondate o istituite nuove fondazioni e l'impegno espositivo e di promozione culturale è stato principalmente svolto solo dalla Biennale.

Nuovi attori nello scenario cittadino durante i primi anni Duemila, però, hanno fatto sì che Venezia tornasse ad essere una città al centro del sistema dell'arte contemporanea, con copiosi investimenti in arte da parte di nuove istituzioni ed imprese. Sono state accolte nuove realtà e collezioni che hanno valorizzato l'offerta artistico-culturale cittadina e hanno svolto il ruolo di catalizzatori, tanto che numerose istituzioni non veneziane si sono poi mobilitate per essere presenti con proprie esposizioni o spazi permanenti in città. Il paragrafo successivo presenta dunque, una descrizione della crescita del numero di fondazioni ed istituzioni che hanno deciso di operare nella città di Venezia proprio nell'ultimo decennio.

3.2 IL DECENNIO DI CRESCITA DELLE FONDAZIONI A VENEZIA

Nel paragrafo precedente si è visto come Venezia presenti una ricca storia legata al collezionismo e alla filantropia, che ha dato vita a numerose fondazioni anche molto antiche come la Fondazione Querini Stampalia e la Bevilacqua La Masa.

Negli ultimi dieci anni, però, la città di Venezia ha ulteriormente consolidato la propria *leadership* nell'ambito dell'offerta culturale contemporanea internazionale. Le iniziative private e commerciali, come le gallerie e i vari spazi espositivi, sono cresciute in modo evidente, ma è proprio la presenza sempre più numerosa di fondazioni ed istituzioni a Venezia, che ha fatto sì che numerose gallerie decidessero di aprire o tornare in questa città. Negli ultimi anni è diventata sempre più di uso comune, anche a Venezia, l'espressione "privatizzazione della cultura e dei beni pubblici", in cui il termine "privatizzare" si riferisce in maniera generalizzata al trasferimento nei confronti di soggetti privati di beni che fanno parte del cosiddetto patrimonio pubblico²²⁰; un fenomeno questo che è stato rilevato anche a Venezia, innescando in parte una polemica sugli acquisti sempre più numerosi di palazzi e spazi pubblici da parte di fondazioni private. In realtà, a livello giuridico, il dibattito non ha ragione di esistere, perché i beni che sono gestiti dalla pubblica amministrazione non sono soggetti ad un regime legislativo differenziato rispetto ai beni di proprietà privata, dunque risultano già essere privati anche se gestiti dalle amministrazioni pubbliche.²²¹ Il fenomeno della privatizzazione, ossia della vendita a privati di beni pubblici, ha però messo in luce le carenze manageriali e organizzative delle istituzioni pubbliche, oltre che l'insufficienza delle risorse a disposizione; si è così iniziato a pensare alle fondazioni come delle alternative in campo culturale, di

²²⁰ *Valorizzazione e privatizzazione del patrimonio pubblico – per una crescita sostenibile di lungo periodo: meno debito e più Pil*, a cura della Fondazione Astrid per gli Studi e le ricerche sulla Riforma delle Istituzioni democratiche e sull'innovazione nelle amministrazioni pubbliche, Roma, 12 settembre 2013, pp.2-3.

²²¹ M. Olivi, *Beni pubblici tra privatizzazioni e riscoperta dei beni comuni*, in "Cammino – Rivista elettronica di diritto pubblico, di diritto dell'economia e di scienza dell'amministrazione, a cura del Centro di ricerca sulle amministrazioni pubbliche "Vittorio Bachelet", 18 maggio 2014, <http://www.amministrazioneincammino.luiss.it/2014/05/18/beni-pubblici-tra-privatizzazioni-e-riscoperta-dei-beni-comuni/>, consultato il giorno 19 dicembre 2019.

fatto finalizzate ad una crescente *managerializzazione* della cultura, che rappresentano anche la possibilità di ricerca di nuove forme organizzative per l'incremento dei fondi da investire.²²² Una novità questa per l'Italia, e nello specifico per Venezia, in cui lo Stato e gli enti pubblici hanno svolto nella storia un ruolo quasi da monopolisti, infatti, le organizzazioni pubbliche sono state, in passato, sottratte alla logica di mercato per motivi economici tanto quanto teorici ed etici.²²³

Un esempio di rigenerazione nella gestione museale a Venezia è la Fondazione Muve, Fondazione Musei Civici di Venezia, nata nel 2008 con l'obiettivo di valorizzare e gestire il patrimonio culturale veneziano, agendo come una sorta di impresa nel settore della cultura. La Fondazione Muve è un soggetto privato che gestisce un patrimonio pubblico, che fa capo al Consiglio di Amministrazione, ed è nata dalla necessità di sottrarre la gestione dei musei all'incertezza legata alla finanza pubblica, tanto che oggi la fondazione autofinanzia quasi completamente tutte le proprie attività; l'unico socio fondatore è il Comune di Venezia, che funge da nucleo centrale per quelle che sono le attività svolte dalla rete di musei istituita.²²⁴ Si tratta di una fondazione di partecipazione e si presenta come un vero e proprio sistema museale, Muve accoglie al proprio interno 11 musei veneziani - tra cui alcune realtà che si occupano della diffusione e della valorizzazione dell'arte contemporanea - un archivio fotografico, cinque biblioteche specialistiche e un deposito a Marghera. La programmazione delle attività è svolta in modo coordinato, affinché ogni museo incluso nella rete venga valorizzato e giunga ad essere autosufficiente, ma per fare ciò è stato necessario integrare attività tipicamente di ricerca, tutela e conservazione

²²² A. Wizemann, F. G. Alberti, *L'Assetto organizzativo della fondazione per la gestione dei beni e delle attività culturali*, in "Luic Papers" n.175, Serie Management ed Economia della cultura I, agosto 2005

²²³ La sottrazione alle logiche di mercato avviene, per enti che si occupano di cultura, perché la fruibilità dei beni, per i valori che veicolano, non è escludibile - dunque non è immaginabile, sempre a livello teorico, pagare per un bene che è di pubblica utilità.

²²⁴ Fondazione Musei Civici di Venezia, <https://www.visitmuve.it/it/fondazione/presentazione/>, consultato il giorno 19 dicembre 2019.

del patrimonio, con attività orientate al mercato, includendo anche il coinvolgimento di aziende esterne tramite sponsorizzazioni tecniche o convenzioni.²²⁵

Nel caso della Fondazione Muve si parla di una conversione da pubblico a privato nella gestione museale, che ha permesso il raggiungimento dell'autofinanziamento, ha rinnovato la competitività e ha migliorato il dialogo con soggetti terzi. Infatti, uno dei primi interventi intrapresi come fondazione è stato quello di creare un sistema di esternalizzazione dei servizi museali per renderli più efficaci, specifici e controllati. La parte più consistente dell'appalto ha riguardato i servizi di *Facility Management* (piccola manutenzione, biglietteria, accoglienza, pulizie e attività di supporto), mentre un secondo appalto è stato costituito per la gestione delle caffetterie e dei *bookshop*.²²⁶ Il Muve si presenta, grazie a questo nuovo modello organizzativo, come realtà ben strutturata secondo il profilo gestionale e finanziario, oltre che essere un vero e proprio motore per l'economia cittadina. La Fondazione Musei Civici di Venezia permette la partecipazione dei privati cittadini in favore della sostenibilità dell'organizzazione, dando la possibilità di divenire Partner Istituzionali o Partner Tecnici, condividendo le finalità e gli scopi della Fondazione mediante contributi in denaro o mettendo a disposizione il proprio *know-how* tecnico-professionale: dunque si può contribuire sia tramite donazione monetaria spontanea, anche attraverso il 5 per mille dell'IRPEF, sia presentando progetti di restauro e manutenzione. Una *partnership* rinnovata nel tempo è quella tra il Muve e la Maison Loius Vuitton, in cui la casa di moda francese, si è più volte impegnata tramite restauri di opere a lungo conservate negli archivi veneziani e così riportate a nuovo splendore e nuovamente fruibili dal pubblico. Alcune delle tele restaurate sono state esposte anche presso lo spazio espositivo situato all'interno dello spazio Louis Vuitton, presente presso Piazza San Marco dal 2013, con il fine di instaurare un dialogo

²²⁵C. Contini, *La Fondazione della Rete dei Musei Civici Di Venezia*, in "Il Giornale delle Fondazioni", 6 Luglio 2012, <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/la-fondazione-della-rete-dei-musei-civici-di-venez>, consultato il giorno 19 dicembre 2019.

²²⁶ M. Agnetti, C. Voza, *Fondazione Musei Civici di Venezia: la partnership pubblico-privato per la gestione e la valorizzazione del patrimonio museale*, in "Facility Management" Italia n.12/2011, pp. 54-55.

innovativo tra la scena artistica contemporanea e l'arte classica, grazie alla collaborazione di vari artisti internazionali.²²⁷

Le proposte dedicate al contemporaneo non sono limitate alle iniziative del Muve ed anzi sono cresciute nel tempo, stimolate sicuramente da nuove realtà giunte in laguna. È difficile affermare quale sia stato il primo evento ad innescare il circolo virtuoso che ha portato allo sviluppo di un'offerta contemporanea competitiva della città, però sicuramente un ruolo fondamentale è detenuto dall'arrivo a Venezia della collezione privata di François Pinault nel 2005. Il magnate francese appartiene al gruppo degli *High Net Worth Individuals* (HNWI) che sono soliti investire parte del proprio patrimonio nel collezionismo d'arte. Diversamente dal passato, i collezionisti odierni tendono a non donare più le opere a enti pubblici per esposizioni temporanee, ma si occupano essi stessi di aprire un proprio spazio privato in cui esporle. In realtà, la sempre più frequente nascita di musei privati, deriva come conseguenza diretta dal fatto che i grandi collezionisti d'arte, per accordare la donazione ad istituzioni pubbliche, richiedono come condizione vincolante che l'intera collezione donata sia esposta in maniera permanente negli spazi museali. I musei pubblici oggi non sono sempre in grado di garantire l'esposizione permanente di un'intera collezione, sia per questioni logistiche, sia molto spesso per questioni finanziarie, e per questo la scelta degli *HNWI* ricade facilmente nell'aprire dei propri spazi in cui esporre la totalità del *corpus* di opere facenti parte la collezione e in modo permanente.²²⁸

Se in passato gran parte delle fondazioni nascevano da volontà testamentarie e le esposizioni venivano istituite solo dopo la morte del collezionista, oggi, la tendenza è quella di creare musei quando il proprietario delle opere è ancora in vita e un esempio veneziano è proprio quello di Palazzo Grassi, acquistato nel 2005 da François Pinault, perché diventasse il luogo in cui esporre la propria collezione

²²⁷ Fondazione Musei Civici di Venezia e la collaborazione con la casa di moda Louis Vuitton, <https://www.visitmuve.it/it/fondazione/sostienici/partnership/louis-vuitton/>, consultato il giorno 2 gennaio 2019.

²²⁸ G. Negri-Clementi, *High Net Worth Individual: mercato e collezionismo di opere d'arte*, in *Economia dell'arte. Proteggere, gestire e valorizzare le opere d'arte*, a cura di A. Zorloni e A. Zuliani, Egea Editore S.p.A, Milano, febbraio 2017.

personale. Il magnate francese ha acquistato nel 1998 la storica casa d'aste Christie's di Londra e conosce per questo l'importanza e le dinamiche del mercato dell'arte, ma ancora prima di essere il direttore di una delle case d'aste più produttive, antiche e famose del mondo, François Pinault risulta essere un grande collezionista di arte contemporanea: la sua collezione, infatti, è composta da quasi tremila opere che hanno una datazione che si sposta dal XX al XXI secolo.²²⁹

Palazzo Grassi risultava essere una buona alternativa per collocare una collezione così vasta, sia per i suoi ambienti adatti all'esposizione, sia per il collegamento concettuale alla sua storia e all'apporto all'arte contemporanea che è stato dato al suo interno durante tutta la seconda metà del Novecento. Palazzo Grassi si trovava sotto la giurisdizione del Comune al momento della vendita a François Pinault che è avvenuta tramite l'acquisizione dell'80% della proprietà da parte del magnate francese. Il progetto culturale Pinault al momento dell'arrivo in laguna si articolava su tre elementi fondamentali, quali l'attività museale, che doveva essere intrapresa a Venezia, un programma espositivo completo e la promozione di artisti e in generale della cultura e della storia dell'arte.

Il polo museale veneziano, fondato con l'acquisizione di Palazzo Grassi, è stato arricchito e completato anche dello spazio di Punta della Dogana, acquisto avvenuto nel 2007, con inizio delle attività espositive nel 2009, e del Teatrino di Palazzo Grassi unito al progetto culturale Pinault nel 2013. L'insieme dei tre spazi di Palazzo Grassi, Punta della Dogana e del Teatrino, forma l'istituzione solitamente chiamata Fondazione Pinault, ma in realtà secondo termini giuridici non è riconosciuta come tale, essendo invece una S.p.A, dunque una società per azioni, i cui azionisti sono François Pinault e il Comune di Venezia, tramite il Casinò Municipale, con il 20% delle azioni in suo possesso.²³⁰ Proprio per la sua natura, Palazzo Grassi S.p.A. si finanzia solo tramite le proprie risorse e non è soggetta ad erogazioni di contributo pubblico o donazioni. L'istituzione è completamente dedicata alla promozione e alla diffusione dell'arte contemporanea, tramite l'esposizione delle opere collezionate nel tempo da

²²⁹ Palazzo Grassi - Punta della Dogana, <https://www.palazzograssi.it/it/about/collezione/>, consultato il giorno 12 dicembre 2019.

²³⁰ Ibidem.

François Pinault, ma anche tramite diverse collaborazioni, produzioni artistiche realizzate *ad hoc* per gli spazi veneziani, seminari, convegni, spettacoli e *performance*. Non sono mancate però nel tempo critiche e polemiche sull'acquisto e sulla gestione Pinault, infatti, già nel 2007, quando fu creato un bando per l'acquisto di Punta della Dogana, lo spazio risultò conteso tra la Pinault Foundation e la Solomon R. Guggenheim Foundation, per poi essere assegnata dal Comune proprio al magnate francese, una decisione che all'epoca divise a metà l'amministrazione e l'opinione pubblica. Altra problematica riguarda invece l'attività condotta dalla gestione Pinault, che si era impegnata a mantenere la stessa linea espositiva tenuta dalla precedente proprietà Fiat, la quale prevedeva grandi mostre con una continua rotazione di opere in esposizione. Tuttavia, nel tempo, si è preferito prolungare l'esposizione solo delle opere appartenenti alla collezione privata.²³¹ Nonostante le questioni e le polemiche sollevate, la presenza di François Pinault si è rivelata importante a Venezia, perché ha riportato in città, dopo anni di una proposta espositiva altalenante e concentrata solo nei mesi dell'Esposizione della Biennale, curatori ed artisti internazionali, che hanno avuto funzione di richiamo per molte altre fondazioni, istituzioni e gallerie che hanno spostato le loro collezioni ed attività in laguna. La Palazzo Grassi S.p.A. è un'istituzione oggi ben inserita nel territorio, infatti sono frequenti le collaborazioni e le *partnership* con gli attori della vita culturale veneziana, come fondazioni, musei, università e scuole, con cui realizza diversi eventi durante l'anno. Il progetto Pinault però non si limita all'ambiente veneziano, ma ha cercato nuove connessioni con l'intero sistema del mondo dell'arte e durante un'intervista il direttore generale di Palazzo Grassi, Martin Bethenod, nel 2016 si esprime con tali parole:

“Sin dall'apertura nel 2006, François Pinault ha precisato che Palazzo Grassi non era un approdo né un punto di arrivo, ma al contrario era - nella sua visione - un punto di partenza, il centro di una rete che percorre e attraversa l'intera città (connettendo prima un secondo e poi un terzo luogo) estesa anche a livello europeo. Dal 2008, questa dimensione

²³¹ E. Tantucci, *La collezione «privata» fa rimpiangere le mostre «pubbliche»*, in “Il giornale dell'Arte” n°298, maggio 2010.

internazionale si è concretizzata con progetti espositivi “fuori le mura” (ad esempio a Lille, Mosca e altri ancora, sino a quest’autunno a Essen, in Germania), senza dimenticare il supporto di numerose mostre in tutto il mondo attraverso il prestito di opere d’arte.”²³²

La ricerca di internazionalità si esprime anche nell’apertura nel 2020 di un nuovo museo privato di proprietà di François Pinault nell’antica *Bourse de Commerce* di Parigi, che sarà un’entità distinta da quella di Venezia, con una propria identità legata al contesto in cui nasce, ma mantenendo per entrambe le sedi, la stessa *mission* e gli stessi obiettivi. La presenza in più territori, permette alla Fondazione Pinault, di creare sinergie e collegamenti su più fronti, aumentando la propria visibilità e il proprio raggio d’azione: un vantaggio che coinvolge, per ovvi motivi, anche il territorio in cui la fondazione opera e che in qualche modo sponsorizza.

Dall’arrivo della Fondazione Pinault a Palazzo Grassi, si sono registrati sempre più casi in cui fondazioni di altre città italiane o straniere, sono giunte a Venezia per insediare le proprie attività all’interno dei palazzi storici cittadini, ampliando quella che era la rete di istituzioni inserite nel territorio.

Una delle prime nuove fondazioni a giungere in laguna è stata la Fondazione Prada di Milano, che nel 2010 ha promosso e completamente finanziato il restauro conservativo del palazzo Settecentesco di Ca’ Corner della Regina, per la messa in sicurezza dell’intero stabile; un intervento lungo che è stato progettato negli anni, secondo diverse fasi. Tramite il restauro non si è pensato di mutare quello che era l’aspetto originario dello stabile, anzi, si è cercato di portare all’antica natura le varie sale e gli affreschi.²³³ Un anno dopo la promozione del restauro, nel 2011, il palazzo è diventato la sede veneziana della fondazione, grazie all’accordo trovato tra la Fondazione Prada e la Fondazione dei Musei Civici di Venezia, che prevedeva un utilizzo di sei anni del palazzo con la possibilità di rinnovo.

²³² F. Panzarin, *La Fondazione Pinault compie 10 anni* - intervista a Martin Bethenod direttore generale della Fondazione Pinault, in “Giornale delle Fondazioni”, 12 settembre 2016.

²³³ Fondazione Prada, <http://www.fondazioneprada.org/visit/visit-venezias/>, consultato il giorno 14 dicembre 2019.

Prima dell'intervento e dell'accordo raggiunto da Prada, palazzo Ca' Corner della Regina era diventato la sede dell'Asac - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, rappresentando un vero e proprio scrigno di storia contemporanea veneziana. Quella presso Ca' Corner della Regina è di fatto la seconda sede espositiva per la Fondazione Prada, che è attiva a Milano dal 1993, come spazio per la creazione di mostre temporanee di opere di arte contemporanea e solo nel 2015 però, sempre a Milano, è stata inaugurata la sede per l'esposizione permanente della collezione della fondazione. La realtà milanese nasce sempre da una forma di mecenatismo e dall'interesse per l'arte e per la cultura espressa dai fondatori Miuccia Prada e dal marito Patrizio Bertelli, come afferma il presidente della Maison Carlo Mazzi:

*"(...) Tutto quello che la Fondazione ha fatto, a partire dal 1993, nasce da un desiderio personale di Miuccia Prada, sostenuta dal marito Patrizio Bertelli. Da una spinta fortissima a conoscere, capire, essere stimolata dall'arte. Il successo economico del gruppo ha permesso di amplificare questa spinta e di coinvolgere tantissime persone."*²³⁴

Come molte altre imprese, il gruppo Prada ha intrapreso un percorso legato alla diffusione dell'arte anche per far fronte ai diversi cambiamenti sociali e culturali, oltre che a causa delle diverse difficoltà vissute dalle varie istituzioni pubbliche, proponendosi così come alternativa ad esse, con un atteggiamento vicino ai bisogni della società. Il principio è quello della creazione di valori condivisi, che siano alla base dell'azienda e in cui la comunità possa riconoscersi.²³⁵ L'inaugurazione della sede veneziana è avvenuta ufficialmente nel 2011, ma il Gruppo Prada era stato presente in laguna anche in anni precedenti, per esempio durante la collaborazione instaurata con la Fondazione Cini nel 1995, in cui venne presentata in occasione della Biennale d'Arte, un'installazione di sette sculture di Mark di Suvero. La Fondazione

²³⁴ G. Crivelli, *Prada presenta il suo primo bilancio sociale: la sostenibilità diventa trasparente*, intervista al presidente Carlo Mazzi, in "Il Sole 24 ore" Arteconomy, 11 dicembre 2015.

²³⁵ Prada S.p.A., *Relazione sulla Responsabilità Sociale 2018*, p.45.

Prada ha portato a Venezia parte della propria collezione ed identità, già a partire dalla presentazione della prima mostra a cura del direttore artistico della fondazione, Germano Celant, una garanzia nello scenario artistico internazionale. Miuccia Prada e la sua collezione hanno portato in laguna anche la *partnership* della fondazione con l'Hermitage di San Pietroburgo e uno spazio dedicato al cinema sempre presso Ca' Corner della Regina. Le motivazioni principali che hanno portato all'apertura di una sede permanente a Venezia della Fondazione Prada, sono da ricercarsi su più fronti: la presenza sempre solida e catalizzante per la città della Biennale d'Arte, l'incoraggiamento esercitato da parte di Sandro Parenzo – ex presidente della Fondazione dei Musei Civici – perché i fondatori di Prada giungessero in laguna, la possibilità di realizzare una proposta stimolante ed alternativa al consumismo turistico veneziano ed infine la volontà di intraprendere un ulteriore impegno imprenditoriale tramite l'investimento in arte.²³⁶ La prima forma di investimento esercitata dalla Fondazione Prada a Venezia si può identificare con il restauro attuato presso Ca' Corner della Regina: un intervento architettonico realizzato per avvalorare l'incontro concettuale tra antico e moderno, dunque tra un ambiente legato alla storia e opere d'arte della contemporaneità.

Il concetto architettonico dell'innesto del contemporaneo in un contesto storico, come quello attuato dal restauro della Fondazione Prada, è condiviso anche dalla *mission* della Wilmotte Foundation, giunta a Venezia nel 2012. La fondazione francese nasce dallo studio di architettura Wilmotte & Associates S.A. dell'architetto, urbanista e designer Jean-Michel Wilmotte, che dal 1975 cura progetti in tutto il mondo, occupandosi di architettura, museografia e design; lo sviluppo internazionale dell'attività ha portato anche al lancio di due nuove società controllate quali la Wilmotte UK Ltd a Londra e la Wilmotte Italia S.r.l. a Venezia.²³⁷ La fondazione è attiva dal 2005 come ente senza scopo di lucro, ha sedi a Parigi, Londra e Venezia e il suo principale obiettivo è quello di individuare nuovi talenti ed incoraggiare giovani

²³⁶ S. D'Ascenzo, *Prada «restituisce» Ca' Corner. «Secondi? Noi pionieri in laguna». Riapre l'ex sede dell'Asac, collaborazioni con Hermitage e Qatar*, in "Corriere del Veneto", 1° giugno 2011.

²³⁷ Wilmotte & Associates S.A., <http://www.wilmotte.com/en/agency/jean-michel-wilmotte>, consultato il giorno 17 dicembre 2019.

architetti e designer a rapportarsi con il tema dell'innesto architettonico. Lo scopo è quello di incentivare le nuove generazioni a trovare il giusto equilibrio tra il patrimonio culturale già esistente e la nuova creazione architettonica, sensibilizzando il tema della conservazione e del recupero degli edifici storici.²³⁸ A dimostrazione di queste volontà architettoniche, anche la sede veneziana è stata ricavata da un'opera di restauro svolta in alcuni spazi, presso Fondamenta de l'Abbazia nel sestiere di Canareggio, adibiti in passato a laboratorio di carpenteria navale. L'inaugurazione della galleria della Fondazione Wilmotte presso il Fondaco degli Angeli è avvenuta nel 2012, con una mostra che esponeva i progetti premiati nell'ambito del "*Prix W 2012*" - concorso di architettura indetto a cadenza biennale dalla stessa fondazione francese. La partecipazione al premio è rivolta a giovani architetti, a cui è richiesta la realizzazione di un progetto di restauro o riqualificazione di un sito individuato dalla fondazione, sempre mantenendo l'attenzione che l'intervento contemporaneo non interferisca o stravolga quello che è il paesaggio in cui si deve intervenire. Agli studenti e agli architetti viene quindi chiesto non solo un progetto di architettura fine a sé stesso, ma anche una riflessione sul territorio, sulla città e sul patrimonio culturale, architettonico e sulla sua possibile modifica funzionale. Una città come Venezia, in modo particolare, necessita di una conoscenza profonda dei luoghi e del territorio prima della realizzazione di interventi di restauro e di rivalutazione urbana, una sensibilizzazione che la Fondazione Wilmotte sta diffondendo tramite il proprio operato, infatti, all'interno della galleria veneziana sono stati spesso ospitati negli anni progetti espositivi con tematiche legate agli aspetti architettonici della città. Nel 2012, ai partecipanti al "*Prix W*" è stata richiesta la creazione di un progetto per il sito dell'ex Piazza d'armi sull'Isola di Sant'Elena, che convertisse l'utilizzo degli edifici esistenti, con l'aggiunta di nuove costruzioni contemporanee, per una rivalutazione di un sito industriale dismesso.

²³⁸ Wilmotte Foundation, <http://www.wilmotte.com/en/w-foundation/foundation>, consultato il giorno 19 dicembre 2019.

I progetti vincitori del concorso sono stati premiati, come in ogni edizione, con riconoscimenti monetari e sono stati anche esposti nella galleria della fondazione.²³⁹ La Wilmotte Foundation rispetta dunque quella che è la propria *mission* e la propria vocazione all'architettura, che sta alla base del proprio operato e proprio per questo motivo il fondatore e architetto Jean-Michel Wilmotte ha voluto fortemente la presenza della fondazione in laguna:

“Penso che Venezia sia una città fortemente simbolica e carismatica, molto significativa a livello europeo sia in ambito architettonico che artistico.

È stato molto importante per me introdurre la Fondazione anche a Venezia, città che possiede una storia di esperienze illustri, come l'Università di Architettura, lo Iuav, e che si conferma secondo me luogo di transizione, passaggio e scambio culturale. (...) Una città, quindi, legata a doppia mandata all'architettura. Non esiste solo una Venezia connessa indissolubilmente al quattordicesimo secolo, ma anche una Venezia architettonicamente molto significativa risalente agli anni '50 e una Venezia del futuro, dalle potenzialità quasi infinite, che riguardano l'area della Laguna, ma anche la terraferma e le isole, conosciute in tutto il mondo. (...). Questi sono gli elementi che stanno all'origine della decisione di creare uno spazio per la Fondazione Wilmotte anche qui.”²⁴⁰

La Wilmotte Foundation, così come le nuove esperienze nate o giunte in città nell'ultimo decennio, dimostrano come il contemporaneo sia diventato una risorsa per Venezia, oltre che essere a tutti gli effetti forza attiva di un fermento di mercato nuovamente vivace.

È necessario anche ricordare quelle che sono fondazioni che non hanno sede a Venezia, ma che organizzano o partecipano ad eventi in città, anche solo con spazi

²³⁹ Redazione, *Notizie in breve dal mondo delle Fondazioni*, in “Il Giornale delle Fondazioni”, 7 settembre 2012.

²⁴⁰ M. Santin, *Géométrie, greffe, matière: l'innesto architettonico secondo Jean-Michel Wilmotte*, in “VeneziaNews”, 1° giugno 2014.

espositivi temporanei. Una di queste è la Faursschou Foundation, fondata nel 2011 da un consulente d'arte danese, con l'intento di favorire lo scambio interculturale a livello internazionale tramite l'acquisizione di importanti opere d'arte per la propria collezione e l'organizzazione di mostre in ambiti museali in tutto il mondo. La fondazione danese ha due sedi espositive permanenti, oltre a quella di Copenaghen, una a Pechino e una a New York, ma detiene anche uno spazio che occupa in modo temporaneo a Venezia presso la Fondazione Cini sull'Isola di San Giorgio, in cui espone solitamente durante il periodo di esposizione della Biennale d'Arte Contemporanea.²⁴¹ La Faursschou Foundation non è la sola ad organizzare mostre durante l'Esposizione Internazionale d'Arte Biennale, infatti, solo considerando la 58° edizione 2019, hanno partecipato con diversi eventi molte fondazioni, tra cui si ricordano: la ORG (Officina Grandi Riparazioni di Torino), la Fondazione Progetti Beverly Pepper nata nel 2018 a Todi e la Helen Frankenthaler Foundation.

Ancora una volta è necessario dire che la Biennale risulta comunque essere una vetrina durante la quale la maggior parte degli enti vogliono essere presenti a Venezia, anche in modo collaterale, ma ciò che risulta essere ancora più importante è riconoscere come la presenza e la proposta di fondazioni non sia più solo limitata al periodo della Biennale d'Arte, ma sia permanente lungo tutto l'arco dell'anno, eliminando quella che è sempre stata la stagionalità dell'offerta culturale.

²⁴¹ Faursschou Foundation, <https://www.faursschou.com/about-faursschou-foundation/>, consultato il giorno 2 gennaio 2020.

3.3 LE FONDAZIONI A VENEZIA: TRE CASI DI STUDIO

In questo paragrafo si vogliono analizzare più dettagliatamente tre fondazioni che hanno sede in laguna: la Fondazione di Venezia, la V- A- C Foundation e la Fondation Valmont. Tramite l'approfondimento delle fondazioni che sono presentate in questo paragrafo, si è voluto osservare quali siano stati gli investimenti più recenti e quali siano state le ultime fondazioni giunte ed istituite nella città metropolitana di Venezia, considerando il periodo tra 2017 e il 2019. Tali realtà sono diverse tra di loro, sia nella loro origine fondativa, sia nelle modalità di promozione dell'arte e della cultura, ma proprio per questo rappresentano differenti tipologie di intervento e di investimento e possibilità future nella crescita dell'offerta culturale di Venezia.

○ Fondazione di Venezia

L'esempio veneziano di una fondazione di origine bancaria è la Fondazione di Venezia che è stata istituita il 23 Giugno 1992 come Fondazione Cassa di Risparmio di Venezia, soggetto privato, autonomo e no profit secondo la normativa vigente a partire dal 1990. La legge Amato²⁴², ha portato ad una fondamentale separazione tra le attività delle Casse di Risparmio; infatti, se fino ad allora le Casse di Risparmio svolgevano due diversi tipi di attività, quelle rivolte all'esercizio del credito e quelle dedicate a interventi di utilità sociale nei confronti delle comunità di riferimento, a partire dalla nuova riforma, l'aspetto creditizio e bancario è stato diviso da tutte le attività di sviluppo sociale, culturale e civile che sono invece rimaste come compito esclusivo delle fondazioni.²⁴³ La Fondazione Cassa di Risparmio di Venezia dalla sua nascita ha orientato e mantenuto il proprio impegno nella progettazione e nell'intervento sociale, operando in modo particolare nel settore dell'arte e beni culturali, ricerca scientifica e tecnologica, educazione, istruzione e formazione.

²⁴² Legge-delega 218/1990, attuata dal D.Lgs. 356/1990.

²⁴³ ACRI (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio Spa), <https://www.acri.it/Articles/PublicArticle/120/storia>, consultato il giorno 2 gennaio 2020.

La Fondazione di Venezia si colloca, tra le 88 fondazioni di origine bancaria presenti in Italia, nel gruppo di istituzioni caratterizzate da una dimensione medio-grande, con un patrimonio netto pari a circa 359 milioni di euro al 31 dicembre 2018.²⁴⁴

Il principale organo della Fondazione è il Consiglio Generale, costituito da 14 membri e presieduto dal Presidente della fondazione stessa, con il compito di definire le linee generali della gestione del patrimonio e degli investimenti; altri organi per la gestione della Fondazione di Venezia sono il Consiglio di Amministrazione e il Collegio dei Revisori. Il patrimonio della fondazione può essere diviso in diverse classi, alcune costituite da attività finalizzate alla generazione di reddito e all'accrescimento del capitale, altre invece che non generano necessariamente un reddito ma contribuiscono a perseguire la missione della fondazione, dando vita al cosiddetto "Reddito di missione". Nella prima tipologia, anche detta capitale finanziario, la Fondazione di Venezia registra il possesso di un numero di azioni della società bancaria conferitaria Intesa Sanpaolo S.p.A. (pari a 29.570.922 azioni, iscritte al capitale circolante della Fondazione²⁴⁵) ed anche investimenti di natura finanziaria come: azioni ordinarie Cassa Depositi e Prestiti S.p.A., le quote di un fondo di *private equity* di P.M.&Partners e le quote di un fondo etico di *social housing* denominato Fondo Veneto Casa. Nella classe del capitale strumentale, ossia nella classe degli investimenti che non generano necessariamente un reddito ma che sono funzionali al perseguimento della missione della fondazione, fanno parte le società strumentali²⁴⁶ e le collezioni storico-artistiche. La fondazione, infatti, ha costituito la società unipersonale a responsabilità limitata Polymnia Venezia, posseduta totalmente dalla Fondazione di Venezia per la gestione di interventi formativi di ricerca, di conservazione e valorizzazione intellettuale e commerciale nel campo dei beni e delle attività culturali, in modo particolare votate alle installazioni museali ed espositive. Oltre alla società Polymnia sono da inserire nel capitale strumentale,

²⁴⁴ Fondazione di Venezia, *Bilancio consuntivo 2018 – 26° esercizio*, Venezia novembre 2019, p.12.

²⁴⁵ *Ibidem*, p.62.

²⁴⁶ La legge ammette la possibilità per le fondazioni di origine bancaria di detenere partecipazioni di controllo in società commerciali, purché di natura strumentale, ai sensi del combinato disposto degli artt. 3 comma 1 e 6 comma 1 del D. Lgs. 153/99.

anche la partecipazione diretta agli utili della Fondazione con il Sud, la sede della fondazione, gli immobili di proprietà e le opere d'arte.²⁴⁷ La collezione della Fondazione di Venezia ha origine nel 2000 quando furono acquistati alcuni dipinti del XX secolo, insieme ad una collezione di vetri veneziani del Novecento e alla collezione tessile di Mariano Fortuny. Nello stesso anno il patrimonio della fondazione si arricchisce anche della Casa dei Tre Oci, con l'acquisto non solo dell'immobile in sé, ma anche di tutti i beni mobili in esso raccolti, quali: dipinti, sculture, mobili di pregio e fotografie della famiglia De Maria.²⁴⁸ Nel 2007 viene integrato nel patrimonio della fondazione anche il Fondo Fotografico e Librario Italo Zannier, composto da 15.000 libri, opuscoli, riviste dall'invenzione della fotografia fino ad i nostri giorni, componendo una raccolta di 1.750 fotografie - dal dagherrotipo al digitale - realizzate da grandi maestri italiani e stranieri. La collezione è stata acquistata dalla Fondazione di Venezia dallo stesso Zannier, che ha imposto il solo vincolo di non dispersione del *corpus* di opere, che tramite l'acquisto della fondazione sono potute così rimanere in città. Acquisizioni di tale importanza, hanno condotto la Fondazione a compiere ingenti spese di gestione del patrimonio, tramite lo studio, il restauro, l'archiviazione, la creazione di *database* digitali e l'attività promozionale delle opere stesse tramite collaborazioni ed esposizioni. La prima mostra organizzata dalla Fondazione di Venezia con le opere della nuova collezione acquisita, è stata realizzata nello spazio milanese Forma, con la presentazione di fotografie da Franco Fontana a Mario Giacomelli, mentre una seconda mostra fu realizzata proprio a Venezia, presso Palazzo Fortuny.²⁴⁹ Nel 2007 prende avvio anche il progetto M9 – Museo del '900 – con l'acquisizione a Mestre dell'area destinata alla costruzione dell'intero distretto, contraddistinto dal museo e dallo spazio *retail*.

²⁴⁷ Fondazione di Venezia, *Bilancio 1° gennaio 2018 – 31 Dicembre 2018*, approvato dal Consiglio Generale del 3 maggio 2019, pp. 67-68.

²⁴⁸ Fondazione di Venezia, <https://www.fondazionedivenezia.org/>, consultato il giorno 3 gennaio 2020.

²⁴⁹ S. Dolfi Agostini, *Fondazione di Venezia acquista per 700mila il Fondo Zannier*, in "Il Sole 24 ore" *Arteconomy* 24, 4 aprile 2009.

Dopo le acquisizioni e le numerose donazioni da parte di artisti ed autori, alla data della chiusura del bilancio del 31 Dicembre 2018, il valore dei beni mobili d'arte di proprietà della fondazione era pari a 10.297.017 euro e comprendendo la collezione beni artistici "Tre Oci", la collezione d'arte "ex Carive" (comprensiva delle stoffe Fortuny e dei dipinti), la collezione di opere di autori del Novecento (collezione di strumenti di scrittura) e la collezione fotografica "Italo Zannier".²⁵⁰ Si può affermare che il filo conduttore nella scelta collezionistica della fondazione sia quello della ricerca della contemporaneità e di linguaggi espressivi odierni, che risultino però estremamente identitari e riconoscibili a livello territoriale. La Fondazione di Venezia, nella realizzazione dei propri obiettivi statutari, è affiancata da diversi *partner* dimostrando una particolare attenzione nei confronti della città e della sua valorizzazione. Infatti, fanno parte degli enti *partner* anche il Comune, la Regione, la Fondazione Muve, la Fondazione Teatro la Fenice di Venezia, le università Ca' Foscari e IUAV, la Fondazione Gianni Pellicani e molte altre istituzioni con cui la Fondazione di Venezia collabora e organizza eventi e progetti. La Fondazione diventa inoltre *partner* societario dell'impresa Civita Tre Venezie, nata nel 2008 con l'ambizioso progetto di ente votato all'organizzazione di eventi culturali e alla gestione dei servizi di fruizione dei beni artistici. L'impresa societaria Civita Tre Venezie è partecipata non solo dalla Fondazione di Venezia, ma anche da Marsilio Editori e Civita Servizi: collaborazione quindi radicata nel territorio, che garantisce la possibilità continua di una vasta rete di relazioni, esperienze, professionalità e prestigio. Nell'ambito delle politiche di sviluppo giovanile, la Fondazione di Venezia, sempre nel 2008 si occupa dell'organizzazione di residenze per artisti internazionali e in collaborazione con la Fondazione Bevilacqua La Masa, nasce il progetto "Art Enclosures - Confini d'arte". L'obiettivo di tale progetto era promuovere e valorizzare l'operato di giovani artisti provenienti dall'Africa, offrendo loro occasioni di visibilità in un'ottica, inoltre, di integrazione culturale e sociale. Il periodo di residenza prevedeva momenti di incontro e di scambio tramite seminari e approfondimenti, permettendo agli artisti selezionati anche di realizzare opere che sarebbero poi state esposte e inserite nel

²⁵⁰ Fondazione di Venezia, *Bilancio 1° gennaio 2018 - 31 dicembre 2018*, approvato dal Consiglio Generale del 3 maggio 2019, p.15.

catalogo dell'iniziativa. Si ricorda in modo particolare la mostra delle artiste Victoria Samuel Udondian e Tamlyn Young, che nel 2011, durante la residenza veneziana, hanno realizzato opere *site-specific* per la Casa dei Tre Oci sull'isola della Giudecca. La Fondazione, però, si è occupata nel tempo non solo dell'organizzazione di mostre d'arte, infatti, nel 2014 ha anche creato un marchio collettivo di sua proprietà per contribuire attivamente nello sviluppo del tessuto economico e sociale del territorio che la ospita, dandogli come nome l'acronimo *VEDE – VEnice DEvelopment*.²⁵¹ Si tratta a tutti gli effetti di un marchio rivolto alle realtà manifatturiere ed aziendali che si distinguono per l'eccellenza dei propri prodotti o servizi, disposte ad investire le proprie risorse economiche e professionali nella formazione dei giovani e degli studenti. Questo ha dato il via a più fitte collaborazioni tra la Fondazione di Venezia e le università, diventando un vero e proprio strumento attraverso il quale si intende produrre qualità e futuro a livello territoriale.

Le iniziative perseguite dalla Fondazione di Venezia per il benessere del patrimonio cittadino sono molte e di diversa natura; ultima in ordine cronologico è l'istituzione del "*Fondo per il recupero del patrimonio artistico culturale della città di Venezia danneggiato dall'acqua alta*", approvato il 22 Novembre 2019 dal Consiglio di Amministrazione.²⁵² Gli interventi realizzati dalla Fondazione di Venezia sono sempre stati funzionali per la città, soprattutto perché negli anni si è seguita una pratica sempre più diffusa tra le fondazioni bancarie: quella di compiere investimenti strettamente legati alla missione della fondazione, anche chiamati *Mission Related Investment* o MRI. Questa tipologia di investimento necessita di una particolare programmazione per la gestione del patrimonio e degli obiettivi che si vogliono raggiungere tramite l'allocazione delle risorse, allineando strumenti e sforzi nello svolgimento della propria missione. Tramite gli investimenti relativi alla missione, le fondazioni possono ottenere un impatto sociale consistente, in quanto ogni sforzo

²⁵¹ Fondazione di Venezia, <https://www.fondazionedivenezia.org/activity/fondazione-di-veneziae-il-marchio-vede/>, consultato il giorno 3 gennaio 2020.

²⁵² Fondazione di Venezia, *Regolamento per la gestione del "Fondo per il recupero del patrimonio artistico culturale della città di Venezia danneggiato dall'acqua alta"*, approvato dal Consiglio di Amministrazione il 23 dicembre 2019, p.3.

economico e patrimoniale è rivolto alla riuscita della propria *mission* e coinvolge per questo un gran numero di sovvenzioni e investimenti diretti svolti dai vari azionisti e *partner*. Inoltre, si può concettualmente accostare l'attività di investimento guidato dalla missione all'idea della creazione di un valore secondo molteplici dimensioni – economica, ambientale, sociale – che va poi a rappresentare quello è un valore condiviso dalla società in cui la fondazione opera, è inserita e di cui si impegna a conservare il patrimonio culturale identitario.²⁵³

Si sono, quindi voluti riunire nella tabella riassuntiva 3.1, i valori delle erogazioni deliberate in favore delle attività culturali, nel corso degli esercizi dal 2016 al 2018, non essendo ancora stati pubblicato il bilancio consuntivo del 2019.

| Anno | A - Area interventi diretti | B - Area interventi partnership | C - Area contributi e donazioni | totale erogazioni per attività culturali |
|-------------|------------------------------------|--|--|---|
| 2016 | 1.289.080 euro | 1.056.000 euro | 98.400 euro | 2.345.080 euro |
| 2017 | 1.321.000 euro | 1.056.000 euro | 30.000 euro | 2.407.000 euro |
| 2018 | 3.105.078 euro | 1.080.000 euro | 20.000 euro | 4.205.078 euro |

Tabella 3.1 – Erogazioni devolute dalla Fondazione di Venezia per anno e per area di intervento

Come è possibile osservare, l'anno che ha registrato il valore più alto di erogazioni per le attività culturali, nei tre anni presi in considerazione, è il 2018, in cui il totale delle erogazioni deliberate risulta essere superiore del 42,75% rispetto al totale dell'anno precedente. Il 2018, inoltre, presenta il valore di erogazioni più alto per quanto riguarda l'area di interventi diretti, ma ha invece registrato il numero di delibere più basso per quanto riguarda l'area di donazioni e contributi.

Nella tabella 3.1 sono stati riportati i valori complessivi delle erogazioni in favore delle attività culturali per esercizio, derivanti da aree di interesse diverse, ma per

²⁵³ *Creare valore a lungo termine: Conoscere, promuovere e gestire l'investimento sostenibile e responsabile*, a cura di D. Dal Maso, G. Fiorentini, Egea S.p.A., Milano 2013, op. cit. sezione III.

conoscere il totale delle erogazioni istituzionali, è necessario considerare anche i costi di produzione che sono stati raccolti nella tabella 3.2.

| Anno | A - Area interventi diretti | B - Area interventi partnership | C - Area contributi e donazioni | totale costi di produzione per attività culturali |
|-------------|------------------------------------|--|--|--|
| 2016 | 135.000 euro | 62.000 euro | - | 197.000 euro |
| 2017 | 65.300 euro | - | - | 65.300 euro |
| 2018 | 160.700 euro | 100.000 euro | - | 260.700 euro |

Tabella 3.2 – Erogazioni istituzionali devolute dalla Fondazione di Venezia per anno e per area di intervento

Considerando, dunque, in modo complessivo i risultati raccolti nelle due tabelle, si può affermare che il totale delle erogazioni istituzionali per le attività culturali della Fondazione di Venezia sia stato pari a: 2.542.080 euro nel 2016, 2.472.300 euro nel 2017 e 4.465.778 euro nel 2018. Inoltre, la Fondazione di Venezia si assume nel corso dei vari esercizi degli impegni per il numero e il valore di erogazioni da effettuare nel futuro, delineando in questo modo una progettualità pluriennale.

La Fondazione di Venezia ha condotto diversi investimenti per il perseguimento degli obiettivi della propria missione, tra i quali anche due attività istituzionali principali per la promozione e valorizzazione del contesto territoriale e culturale veneziano: la Casa dei Tre Oci e il Museo del '900.

Casa dei Tre Oci

La Casa dei Tre Oci è un edificio costruito nel 1913 sull'isola della Giudecca, su progetto dell'artista Mario De Maria, in arte Marius Pictor, secondo lo stile architettonico neogotico. La particolarità del palazzo sono le tre aperture poste sulla facciata, per l'appunto i "tre oci" - che in veneziano significa propriamente "tre occhi" - tramite i quali la casa trova respiro e si apre sul bacino di San Marco, facendo scorgere Palazzo Ducale, Piazza San Marco e Punta della Dogana.

L'edificio nasce come casa-studio proprio di Mario De Maria ed è passata poi in eredità al figlio Astolfo che l'abitò insieme alla moglie Adele, consolidando la condizione di luogo di produzione artistica, di scambio e di studio per gli artisti.

Molti furono i personaggi illustri ospitati nell'edificio durante gli anni Ottanta, come: Vittore Grubicy, Morandi, Lucio Fontana e Dario Fo, che qui imbastirà il laboratorio per la creazione dello spettacolo *Arlecchino* del 1985.²⁵⁴ Nel 2000 la Casa dei Tre Oci è stata acquistata, tramite l'utilizzo di fondi patrimoniali, dalla Fondazione di Venezia, la quale ha organizzato e attuato un accurato intervento di restauro, che ha portato alla riapertura dell'edificio come luogo di esposizione delle collezioni già appartenenti alla Casa, ma anche come spazio espositivo per nuove mostre, *workshop*, seminari e laboratori. Nella Casa dei Tre Oci sono, inoltre, custodite le opere di proprietà della Fondazione di Venezia, come il Fondo Fotografico Zannier e il Fondo Fotografico De Maria e il restauro dell'edificio è stato funzionale anche per far emergere il carattere dell'abitazione e farla diventare vera testimonianza della famiglia. Nell'intervento di restauro sono state ricavate le cosiddette Stanze De Maria, in cui sono stati ripristinati mobili, arredi e manufatti, ricreando un particolare clima domestico proprio dell'abitazione. Il valore di bilancio dei beni mobili d'arte presenti all'interno della Casa dei Tre Oci è pari a 1.250.261 euro, comprendendo un insieme di sculture, incisioni, quadri, disegni e mobili di pregio.²⁵⁵

Per il suo valore e per il suo stile architettonico, la Casa dei Tre Oci è stata dichiarata nel 2007 dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Veneto, bene di interesse storico e artistico. Lo spazio espositivo è stato aperto al pubblico solo nel 2011 su progetto della Fondazione di Venezia, con la collaborazione, per l'organizzazione degli eventi, della società Civita Tre Venezie. Numerose aziende partecipano alla crescita culturale della Casa dei Tre Oci, entrando a far parte del "club" dello spazio espositivo e sostenendo la promozione della fotografia, traendo da essa, allo stesso tempo, la possibilità di creare sviluppi aziendali nuovi, che si

²⁵⁴ Casa dei Tre Oci, <http://www.treoci.org/index.php/it/casa-dei-tre-oci/la-casa-dei-tre-oci>, consultato il giorno 4 gennaio 2020.

²⁵⁵ Fondazione di Venezia, *Bilancio 1° gennaio – 31° dicembre 2017*, approvato dal Consiglio Generale del 20 aprile 2018, p. 16.

basano su creatività e innovazione. Le aziende facenti parte del “Tre Oci Club” sono: Argos Connect Energy, ATVO, Grafica Veneta, Lozza Occhiali, Magis S.p.A., Marsilio Editori, Ditta Bortolo Nardini S.p.A, San Marco Group e la San Lorenzo Yacht.

Le imprese partecipanti appartengono a settori produttivi differenti e lontani tra di loro, ma sono aziende che hanno sede nel territorio veneziano – o più generalmente veneto - e che perseguono lo stesso obiettivo e lo stesso impegno nella valorizzazione della cultura, delle immagini e della fotografia, investendo in arte e investendo nella Casa dei Tre Oci.²⁵⁶ Il sostegno fornito dalle aziende e dalle società *partner* è stato fondamentale per una realtà che ha iniziato la propria attività solo da pochi anni e ciò ha reso possibile grandi collaborazioni e mostre. L’attività espositiva presso la Casa dei Tre Oci inizia con la mostra “*Modernikon*”, organizzata, in occasione della 54° Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale, dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino e dalla Fondazione Victoria - The Art of being Contemporary (anche meglio conosciuta come V-A-C) di Mosca. L’esposizione nasce in seno alle numerose iniziative proposte in occasione dell’Anno della Cultura e della Lingua italiana in Russia e della Cultura e della Lingua russa in Italia, era stata precedentemente presentata a Torino presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, ma poi riproposta e completamente riallestita, appositamente per gli spazi della casa neogotica veneziana. La mostra fu pensata in modo che ogni spazio dell’edificio facesse parte del percorso espositivo, presentando una collettiva di venti artisti russi, la cui finalità era quella di esplorare le potenzialità di ogni mezzo espressivo e di ogni genere artistico, passando da *medium* comunicativi più tradizionali – come pittura e scultura – fino a nuove tipologie di espressione – come installazioni e video. L’intento era di portare a Venezia elaborati sia di artisti russi già affermati nella scena internazionale, sia di artisti emergenti, nel tentativo di esplorare quella che è una proposta artistica e di mercato giovane, di un Paese che solo nell’ultimo decennio si è presentato sulla scena internazionale

²⁵⁶ Casa dei Tre Oci, <http://www.treoci.org/index.php/it/casa-dei-tre-oci/tre-oci-club>, consultato il giorno 5 gennaio 2020.

contemporanea.²⁵⁷ Il mercato dell'arte contemporanea russa, così come il suo sistema, si è infatti sviluppato solo recentemente, in concomitanza con sostanziali cambiamenti politici e sociali, che hanno influito sulla modalità di espressione degli artisti e sul loro considerare l'arte come un vero e proprio strumento di intervento sociale. Un concetto non troppo distante dalla *mission* della Fondazione di Venezia, che si basa sulla volontà di tramandare alla società e alla collettività la conoscenza e il grande patrimonio fotografico contemporaneo. La riflessione sull'importanza della valorizzazione e dei beni artistici come eredità, si sviluppa anche con la rassegna "*Tre Oci /Tre Mostre Giudecca Fotografia*", un filone espositivo che accoglie la realizzazione di grandi mostre monografiche, accostandole alla necessità di dedicare particolare attenzione alle realtà locali e storiche. Nelle sue varie edizioni, in occasione del modello espositivo "*Tre Oci/Tre Mostre Giudecca Fotografia*", nei diversi piani della casa si sono sviluppate più esposizioni in un percorso che unisce i linguaggi moderni alla tradizione della fotografica veneziana.²⁵⁸ Per esempio nella terza edizione della rassegna, tenutasi nel 2015, è stata ospitata una selezione di opere provenienti da sei gallerie veneziane che si occupano anche di fotografia – quali Galleria Bugno, Ikona Gallery, Galleria La Salizada, Galleria Giorgio Mastinu, Upp e Galleria Michela Rizzo – per approfondire la conoscenza delle esperienze passate e delle radici storiche. Dall'anno dell'apertura della Casa dei Tre Oci, la Fondazione di Venezia e Civita Tre Venezie hanno pensato ed organizzato mostre di grande rilievo storico e culturale, creando quasi una ricostruzione storica di quelli che sono i grandi maestri della fotografia contemporanea, come: la personale su Elliott Erwitt, le retrospettive di Gianni Berengo Gardin, Lewis Hine, Franco Fontana, Willy Ronis e Fulvio Roiter, la mostra dedicata a Helmut Newton, la mostra antologica con le opere più importanti di Werner Bischof e le grandi esposizioni di Sebastião Salgado, René Burri, Ferdinando Scianna, David LaChapelle e Letizia Battaglia. La Casa dei Tre Oci

²⁵⁷ Comunicato stampa Casa dei Tre Oci, *Modernikon*, in "Arte.it", Giugno 2011, <http://www.arte.it/calendario-arte/veneziana/mostra-modernikon-155>, consultato il giorno 5 gennaio 2020.

²⁵⁸ Casa dei Tre Oci, <http://www.treoci.org/index.php/it/2013-02-05-10-08-35/archivio-mostre/item/10-tre-oci-tre-mostre-giudecca-fotografia>, consultato il giorno 5 gennaio 2020.

non ospita soltanto esposizioni e mostre, ma è sede anche di percorsi didattici per adulti e bambini, che spaziano dalle arti figurative a quelle performative. Inoltre, fino al 2015, sono stati organizzati anche diversi *workshop* tenuti da grandi fotografi come Gianni Berengo Gardin, Efrem Raimondi, Oliviero Toscani e Francesco Jodice, dando la possibilità al pubblico di apprendere nozioni di pratica fotografica. Per esempio, i laboratori didattici svolti in occasione delle due mostre dedicate rispettivamente a Fulvio Roiter e Willy Ronis hanno registrato quasi 1500 presenze in poco più di 70 appuntamenti, a cui hanno partecipato gratuitamente bambini, famiglie e scuole.

L'offerta culturale risulta allora essere rivolta ad un pubblico vasto ed eterogeneo ed è affidata alla programmazione del Comitato Tecnico della Casa dei Tre Oci, un organismo che rappresenta in maniera paritetica Fondazione di Venezia e Civita Tre Venezia.²⁵⁹ A livello di gestione, invece, la Casa dei Tre Oci è entrata ufficialmente tra le disponibilità della Fondazione di Venezia nel corso dell'esercizio 2017 a seguito della distribuzione di riserve patrimoniali da parte della società strumentale Polymnia Venezia S.r.l. per un ammontare pari a 5.995.324 euro (valore di carico del cespite nel bilancio della società strumentale). Tale assegnazione ha da allora garantito alla Fondazione di Venezia un ruolo fondamentale nella gestione delle attività culturali svolte presso la Casa dei Tre Oci, in un'ottica di riunificazione tra la titolarità dell'immobile in oggetto, fino al 2017 in gestione alla società strumentale, e l'insieme ai beni mobili vincolati in esso contenuti e già di titolarità della Fondazione stessa.²⁶⁰ Dal passaggio di proprietà e di gestione, dunque, l'attività istituzionale svolta dalla Fondazione di Venezia comprende anche gli oneri connessi all'attività istituzionale, i costi del personale addetto alla produzione e i costi direttamente imputati alla Casa dei Tre Oci. Per tanto, nel 2017 la Fondazione ha avviato un nuovo progetto di restauro e manutenzione straordinario dello spazio espositivo, organizzando un intervento per garantire l'adeguamento dell'impianto elettrico e di illuminazione, oltre che di risistemazione della pavimentazione lignea ai piani, per un ammontare complessivo di euro 49.465 euro. Gli investimenti effettuati sono stati

²⁵⁹ Fondazione di Venezia, *Bilancio consuntivo 2018 – 26° esercizio*, Venezia novembre 2019, p.42

²⁶⁰ Fondazione di Venezia, *Bilancio 1° gennaio 2017 – 31 dicembre 2017*, approvato dal Consiglio Generale del 20 aprile 2018, pp.15-16.

integralmente coperti dalle disponibilità accantonate al fondo oneri futuri che la Fondazione di Venezia alimenta sistematicamente per gli immobili di proprietà. Inoltre, il 19 gennaio 2018, il Consiglio di Amministrazione della Fondazione di Venezia, ha approvato un piano triennale di manutenzione ordinaria e straordinaria dell'immobile per un onere complessivo stimato di 400 mila euro. La Fondazione di Venezia, nell'esercizio 2018, ha deliberato un totale di erogazioni in favore dell'attività e della proposta culturale della Casa dei Tre Oci pari a 88.600 euro.²⁶¹

Museo del '900 – M9

La seconda attività istituzionale fondamentale in cui la Fondazione di Venezia trova espressione è il Museo del '900, o meglio conosciuto come M9. Il polo museale nasce a Mestre per volere della Fondazione di Venezia, con l'intento di rigenerare, riqualificare e valorizzare un'area che da tempo non era più fruibile al pubblico.²⁶² L'ettaro in cui l'M9 ha trovato vita, accoglie non solo lo spazio museale, ma anche strutture commerciali, direttive e di intrattenimento a servizio del pubblico e del Comune – inteso come città metropolitana di Venezia, composta da Venezia isola e Mestre in terraferma. Il progetto è stato completato in un decennio – dall'acquisto dell'area fino al completamento dei lavori – e il nuovissimo museo ha aperto ufficialmente la propria attività il 1° dicembre 2018. Il programma di intervento e riqualificazione dell'area è stato avviato tramite l'acquisto da parte della Fondazione di Venezia di quattro lotti contigui e dall'accordo stipulato in data 15 dicembre 2009 tra la fondazione e la Regione del Veneto, il Comune di Venezia, la Direzione Regionale per i beni culturali e paesaggistici del Veneto e la Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Venezia e Laguna. La Fondazione di Venezia ha impostato un progetto ambizioso che mira a potenziare l'offerta culturale mestrina e si è previsto un investimento da 110 milioni di euro, verso cui tutti gli sforzi della fondazione sono stati orientati. Il museo, infatti, sarà principalmente sostenuto dalle risorse della fondazione fino al raggiungimento della propria stabilità tramite i ricavi

²⁶¹ Fondazione di Venezia, *Bilancio consuntivo 2018 – 26° esercizio*, Venezia novembre 2019, p.42

²⁶² Fondazione di Venezia, <http://www.fondazionedivenezia.org/activity/museo-m9/>, consultato il giorno 7 gennaio 2020.

provenienti dalla bigliettazione, da attività collaterali e dagli affitti degli spazi commerciali presenti all'interno dell'area M9.²⁶³ Per la realizzazione effettiva del progetto, la Fondazione di Venezia ha incaricato la propria società strumentale Polymnia Venezia S.r.l. che è stata però poi affiancata da un nuovo ente denominato Fondazione M9, costituito dalla Fondazione di Venezia il 27 luglio 2018 con un versamento patrimoniale pari 50 mila euro, a cui è stata affidata la gestione dell'intero polo museale.²⁶⁴ La Fondazione M9 chiude il primo anno di attività al 31 dicembre 2018 con una perdita di 55.078 euro, coperti dalla Fondazione di Venezia tramite il versamento in conto capitale, azione possibile in quanto lo statuto della Fondazione del Museo del 900 prevede, in caso di proprio scioglimento e/o liquidazione, la restituzione ai fondatori (i questo caso la Fondazione di Venezia) del fondo di dotazione.²⁶⁵ Di seguito sono riportate le grandezze economiche e patrimoniali della Fondazione M9 espresse in migliaia di euro, registrate durante il 2018:

| CONTO ECONOMICO | | 2018 |
|--|--|-------------|
| Ricavi da bigliettazione | | 96 |
| Costi di funzionamento | | (151) |
| Proventi - costi di funzionamento e produzione | | (55) |
| Ammortamenti | | - |
| Utile (perdita) d'esercizio | | (55) |

| STATO PATRIMONIALE | | | |
|-----------------------|------------|-----------------------|------------|
| ATTIVO | 2018 | PASSIVO | 2018 |
| Immobilizzazioni | - | Patrimonio netto | |
| Attivo circolante | 170 | capitale | 50 |
| crediti | 121 | riserva legale | 55 |
| disponibilità liquide | 48 | utile (perdita) es. | (55) |
| | | TFR | 1 |
| | | Debiti | 125 |
| Ratei e risconti | 6 | Ratei e risconti | - |
| Totale Attivo | 176 | Totale Passivo | 176 |

Fig. 6 – Fonte: Fondazione di Venezia, Bilancio consuntivo 2018 – 26° esercizio

²⁶³ E. Tantucci, *Rapporto Venezia 2018*, in “Vedere a Venezia e in Veneto” n.7, Maggio 2018, supplemento di “Il giornale dell’Arte” n.386, maggio 2018, p. VII.

²⁶⁴ Fondazione di Venezia, *Bilancio consuntivo 2018 – 26° esercizio*, Venezia novembre 2019, p.63.

²⁶⁵ *Ibidem*, p.124.

Nella creazione del polo museale di Mestre, la Fondazione di Venezia non si è occupata solo della promozione e della produzione, ma anche del coordinamento di vari enti e realtà. In quest'ottica, si sono svolte attività di ricerca in *partnership* con altri centri e comitati di ricerca ed è stata formalizzata l'adesione della Fondazione di Venezia al *European Foundation Center*. Per questo M9 è, nelle dichiarazioni d'intenti del Consiglio Generale, promotore di collaborazioni e sinergie, anche con altre realtà museali internazionali ed imprese per le forniture delle dotazioni tecniche e tecnologiche. Il progetto architettonico del complesso museale, per esempio, è stato curato dallo studio tedesco Sauerbruch Hutton ed è caratterizzato da uno stile estremamente contemporaneo e funzionale: è un distretto realizzato impiegando materiali a basso impatto ambientale e con la predisposizione di tecnologie per la produzione di energia sostenibile ed è per questo stato premiato con certificazione di sostenibilità ambientale ed energetica LEED (*Leadership in Energy and Environmental Design*). La facciata dell'edificio principale è completamente ricoperta da piastrelle policrome di ceramica e vetro, mentre l'interno è suddiviso in più ambienti e piani: i primi due livelli ospitano l'esposizione permanente del museo, mentre il terzo piano è dedicato alle mostre temporanee. L'M9, considerando la definizione tradizionale di museo come contenitore di collezioni e beni artistici, potrebbe essere definito come il museo dell'immateriale, perché racconta la storia del secolo scorso utilizzando solo percorsi immersivi, interattivi e multimediali. Si può dunque affermare che sia un progetto innovativo, in cui la storia non è trasmessa tramite beni materiali e collezioni, ma tramite la completa interazione con le fonti attraverso l'utilizzo di visori 3D, dispositivi *touch* e ologrammi. Le fonti video e i documenti storici dell'esposizione permanente giungono da quasi 150 archivi tra quelli nazionali e privati, tra i quali: Teche Rai, Istituto Luce, Fondazione Treccani, Centro Storico Fiat, Archivio storico di Eni e molti altri. Tramite il percorso espositivo è raccontato il Novecento sotto ogni profilo, dai mutamenti della vita quotidiana, ai cambiamenti sociali, economici, ambientali e culturali, valorizzando quelli che sono i beni che hanno caratterizzato l'intero secolo: fotografie, quotidiani, riviste, poster e materiali pubblicitari, incisioni radiofoniche, film e documentari, riprese amatoriali e programmi televisivi. Le installazioni nei due piani permanenti, racchiudono oltre 6.000 foto, 820 video, 500 materiali a stampa, 400 file audio, 10 ore di filmati

digitali.²⁶⁶ Un museo dunque della contemporaneità non solo per i contenuti, ma anche per le modalità di fruizione tecnologica, che lo configurano anche come uno spazio esperienziale a tutti gli effetti. Secondo questa logica, il pubblico diventa all'interno del museo parte integrante del percorso espositivo e necessario per il progetto. Il principio che ispira M9 è quello di *Edutainment*, ossia una forma di intrattenimento finalizzata ad educare tanto quanto a divertire, attraverso l'esperienza diretta con i concetti che si vogliono tramandare.

Anche se il museo del '900 di Mestre ha l'obiettivo di raccontare i principali eventi che hanno interessato il secolo scorso, non manca l'attenzione al territorio, perché la crescita incessante e rapida che ha contraddistinto il Novecento, ha necessariamente trovato espressione anche sulla terraferma veneziana. Tra il 1920 e il 1970, Mestre e Marghera sono state interessate da una crescita urbana molto rapida, che ha portato ad un'espansione edilizia e alla formazione di fenomeni economici di rilievo legati alla costruzione del polo industriale. L'M9 si può dunque inscrivere fra i musei che molte città hanno costruito per connettere la propria storia al momento contemporaneo e che le Amministrazioni Pubbliche progettano per rilanciare l'immagine culturale locale.²⁶⁷ Nel 2019 è stata ospitata la prima mostra temporanea presso il terzo piano dell'M9, prodotta dalla Fondazione di Venezia tramite Polymia Venezia e organizzata dalla Casa dei Tre Oci e Civita Tre Venezie: *"L'Italia dei Fotografi | 24 Storie d'autore"*. L'esposizione non è solo in linea con l'apertura del museo, ma ne amplifica la visione attraverso una selezione di opere di ventiquattro fotografi italiani, che hanno saputo raccontare la storia italiana del Novecento attraverso le immagini. La narrazione fotografica in esposizione si sviluppava a partire dagli anni '30, attraversando le due guerre mondiali e giungendo agli anni Sessanta e Settanta, anni in cui l'impegno fotografico si è diviso tra narrazione civile o politica e rappresentazione della moda e costume italiano. Il direttore dell'M9, Marco Biscione, riguardo alle mostre temporanee dichiara che sono pensate come

²⁶⁶ Museo M9, <https://www.m9museum.it/il-museo/>, consultato il giorno 7 gennaio 2020.

²⁶⁷ G. Segre, *Il museo a Mestre: una occasione per un museo del Novecento nella città di Venezia*, in "I musei della città | Città e Storia" III, a cura di D. Calbi, P. Marini e C.M. Travaglini, Croma – Università di Roma Tre 2009, pp. 326-327.

proposte sempre diverse, valorizzanti per il distretto tanto quanto per Venezia come città e organizzate in modo da incontrare il gusto di pubblici sempre differenti²⁶⁸

Vari aspetti si riuniscono dunque in M9: dal patrimonio storico nazionale a quello veneziano, dalla tradizione all'innovazione tecnologica odierna, dalla didattica agli aspetti dell'educazione ludica. Il museo prevede, infatti, anche la creazione di visite scolastiche *ad hoc*, che possono essere create in funzione degli obiettivi che gli insegnanti si pongono di raggiungere tramite la visita, potendo così scegliere quale percorso esperienziale svolgere con gli alunni. Sono previsti in ambito didattico anche laboratori specializzati per alunni e docenti e a disposizione del pubblico – sia scolaresche che famiglie – è presente nel distretto lo spazio polifunzionale e multimediale *M-Children*, che propone strategie di insegnamento innovative, laboratori didattici e corsi educativi. Molti convegni ed incontri per insegnanti e non solo, sono tenuti nell'Auditorium predisposto con 188 posti e anch'esso dotato di tutti gli strumenti per una massima fruizione dell'esperienza da parte del pubblico: dai visori VR, alle prese di corrente per ogni posto a sedere per la ricarica dei vari *device*, ma soprattutto postazioni dedicate alle persone con mobilità limitata.

L'intera progettazione è rivolta all'innovazione, sia essa tecnologica o culturale, infatti all'interno di quella che viene definita come nuova *smart city*, si collocano elementi diversi tra di loro, che spesso nell'immaginario collettivo non sono concettualmente vicini. L'attività museale è accompagnata da eventi, incontri, dall'*M9 shop* - in cui è possibile acquistare cataloghi, libri, edizioni limitate cura di Civita Tre Venezie – e dalla presenza della galleria d'arte contemporanea Massimodeluca, ma anche da attività commerciali che con la cultura non hanno alcuna affinità in senso stretto e che si occupano del settore *food* o sport. Per esempio all'interno del distretto è possibile anche visitare lo *store* dedicato al *merchandising* ufficiale della squadra di calcio cittadina, Venezia FC.²⁶⁹ Sicuramente la scelta di riunire all'interno dell'area attività così diverse tra di loro risponde alla volontà di rigenerazione urbana, legata alla cultura, professata dall'intero progetto, ma sarà il tempo e i risultati a chiarire se

²⁶⁸ M. Marzari e F. Marzari, *Marco Biscione Direttore Museo del '900*, in "VeneziaNews" n.235, giugno 2019, pp.10-11.

²⁶⁹ Museo M9, <https://www.m9museum.it/il-distretto/i-servizi/>, consultato il giorno 8 gennaio 2020.

le due sfere – quella strettamente commerciale e quella culturale ed artistica – siano funzionali l’una per l’altra o se si muovano in maniera indipendente. Nello specifico, dunque, è necessario comprendere se la presenza di *store* o di servizi di ristorazione svolgano funzione attrattiva e di richiamo anche per la visita museale oppure no, e viceversa se il percorso espositivo sia poi motivo di sosta anche nelle varie attività sorte intorno ad esso. A più di un anno dall’apertura del nuovo polo museale, i dati non risultano incontrare le aspettative, infatti il numero di visitatori al mese risulta essere inferiore di 10 mila unità rispetto a ciò che era stato preventivato; è anche vero che il programma di assestamento previsto dalla Fondazione di Venezia è di tre anni di attività, quindi il museo e l’intero distretto possono ancora invertire quello che al momento appare un *trend* negativo. Nonostante gli ottimi propositi presentati dagli addetti ai lavori, in poco tempo sono nate riflessioni e polemiche sull’*M9 district* e sull’offerta presentata: in modo particolare si imputa al progetto una scarsa partecipazione della comunità locale in cui è inserito e di risultare, nonostante i numerosi sforzi, una scelta giunta dall’alto e non partecipata dalla collettività.

Altra polemica riguarda l’impersonalità territoriale dell’*M9*, che per quanto innovativo e tecnologico, non riesce a creare un radicamento nel territorio, risultando anzi al contrario, un luogo che non ha appartenenza.²⁷⁰ Il rischio è quello di cadere nella definizione data da Marc Auge nel 1993 di “nonluogo”, ossia un luogo che non può essere definito come relazionale, storico ed identitario, che quindi è effimero e potrebbe trovarsi in qualsiasi parte del mondo e risulterebbe sempre lo stesso, senza alcun elemento caratterizzante.²⁷¹ Nonostante le varie riflessioni e polemiche nate in così poco tempo, risulta ancora troppo presto per poter trarre conclusioni effettive, anche perché per aumentare il numero di visite sono state pensate giornate speciali con entrate gratuite per i giovani, pacchetti di abbonamento annuale per la visita al museo e si stanno progettando accordi con Trenitalia e compagnie crocieristiche – oltre che con alberghi e *tour operator* – per orientare turisti e viaggiatori verso il polo

²⁷⁰ M. Zane, *M9 di Mestre. La montagna ha partorito (per ora) un topolino*, in “Artribune”, 26 maggio 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/2019/05/m9-mestre/>, consultato il giorno 8 gennaio 2020.

²⁷¹ M. Auge, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 2009.

museale. È da riconoscere l'impegno da parte delle istituzioni pubbliche e della Fondazione di Venezia il voler inglobare all'interno della proposta culturale cittadina anche Mestre e la terraferma, ma il vero investimento – non finanziario questa volta – della fondazione dovrebbe essere quello di continuare puntare su un'offerta culturale di livello, fidelizzando i propri *target*, evitando di seguire solo quella che è l'onda di visitatori di passaggio e del turismo “mordi e fuggi”.

○ Fondazione Victoria - The Art of being Contemporary | V- A- C

La fondazione russa *Victoria - The Art of being Contemporary*, nasce nel 2009 per volere del collezionista russo Leonid Mikhelson, amministratore delegato di una delle aziende produttive di gas naturale più grande della Russia. Alla base della *mission* della fondazione c'è la volontà forte di contribuire alla composizione di quella che sarà l'eredità del futuro, tramite il collezionismo e il mecenatismo. La Fondazione V— A- C, si occupa per questo di creare quelli che sono programmi espositivi ed artistici volti alla promozione dell'arte contemporanea - e in modo particolare dell'arte contemporanea russa - tramite il dialogo e il confronto con altre istituzioni internazionali.²⁷² Leonid Mikhelson afferma che nelle sue scelte di collezionista si lascia spesso guidare dall'istinto e dall'interesse che gli artisti gli suscitano, non escludendo a priori alcuna opera dalla possibilità d'acquisto, anche se all'interno della sua collezione sono presenti principalmente opere europee e russe.²⁷³

La direzione artistica della Fondazione è stata, invece, affidata fin dal 2009 alla storica dell'arte Teresa Iarocci Mavica, che giunta a Mosca negli anni Ottanta, ha assistito al continuo cambiamento e sviluppo del mercato contemporaneo russo, modellato dagli eventi politici ed economici che il Paese ha dovuto affrontare. La storia della V— A- C Foundation si incontra con la città di Venezia decisamente molto prima rispetto all'apertura ufficiale della prima sede fisica della fondazione nel 2017, infatti, numerose sono state le collaborazioni istituite con la Casa dei Tre Oci e con la Biennale. La prima esposizione realizzata alla Casa dei Tre Oci è stata "*Modernikon*" nel 2011 - mostra inaugurale anche della sede espositiva alla Giudecca - ma ne sono seguite altre quattro, fino all'ultima esposizione inaugurata nel 2015, "*Mark Dion, Arseny Zhilyaev /Future Histories*".²⁷⁴ Le numerose collaborazioni hanno così posto le basi per la creazione di uno spazio permanente in laguna, proprio perché Venezia rappresentava la possibilità per la fondazione di esportare l'arte russa

²⁷² V— A- C Foundation, <http://www.v-a-c.ru/foundation/>, consultato il giorno 8 gennaio 2020.

²⁷³ Redazione, "*Ora siamo contemporanei*", *intervista a Leonid Mikhelson*, in "Il Sole 24 ore" *Arteconomy24*, sabato 16 ottobre 2010, <https://st.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2010-10-19/ora-siamo-contemporanei-073801.shtml?uuid=AYdwbfbC>, consultato il giorno 8 gennaio 2020.

²⁷⁴ V— A- C Foundation, <http://www.v-a-c.ru/location/venice/>, consultato il giorno 8 gennaio 2020.

contemporanea, installandola in un contesto decisamente più centrale nell'ambito del mercato dell'arte rispetto a Mosca. La V— A- C Foundation si è così occupata, a partire dal 2014, dei lavori di restauro e di sistemazione del Palazzo delle Zattere, nonostante lo stabile sia ancora di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, ma ceduto in gestione esclusiva alla fondazione per 18 anni (più ulteriori 18 anni).

Il palazzo si affaccia sulle Zattere e Canale della Giudecca e il progetto di restauro, affidato agli architetti Alessandro Pedron e Maria Pia La Tegola, ha previsto alcuni interventi di tipo conservativo e l'aggiunta di alcune nuove soluzioni che hanno migliorato le possibilità di fruizione. Il pavimento dell'ingresso, in pietra d'Istria, è stato restaurato e riportato alla condizione originaria, mentre è stata realizzata una scala di collegamento ai piani, che rispecchia la vocazione contemporanea della fondazione, essendo completamente in vetro e con uno stile chiaramente diverso da quello storico del palazzo. Il progetto architettonico ha diviso gli spazi del Palazzo delle Zattere in modo tale che gran parte dell'edificio fosse dedicato alle esposizioni, ma che fossero presenti anche un'area accoglienza, un ristorante, il *bookshop*, gli uffici, la sala conferenze e appartamenti-studio per artisti e curatori ospitati in residenza.²⁷⁵ L'edificio presenta anche uno spazio all'aperto, che la fondazione ha ripensato insieme al collettivo inglese Assemblee, in modo tale che diventasse non solo un'area verde, ma anche uno spazio di educazione e conoscenza. Insieme all'organizzazione indipendente *We are here in Venice*²⁷⁶, si è dunque pensato ad una trasformazione del giardino in cui oggi è possibile osservare da vicino una riproduzione in scala della laguna di Venezia all'interno di vasche appositamente predisposte. Altra proposta innovativa pensata dal *team* di Assemblee con la V— A- C Foundation è stata quella di creare un caffè-ristorante che non fungesse solo da servizio fine a sé stesso, ma che diventasse simbolo e punto di incontro di culture e

²⁷⁵ M. Ferraioli, *A Venezia è pronta la nuova sede della V-A-C Foundation. Tutte le immagini dei nuovi spazi*, in "Artribune", 27 aprile 2017, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/04/veneziasede-v-a-c-foundation/>, consultato il giorno 8 gennaio 2020.

²⁷⁶ We Are Here Venice è un'organizzazione indipendente che attraverso ricerca e collaborazione, sia con autorità locali che istituzioni pubbliche e private connesse alla città, si dedica ad affrontare le sfide di Venezia come città viva.

tradizioni diverse. Venezia come città di commerci e incontri, inclusiva per antonomasia, accoglie all'interno del ristorante *Sudest 1401*, proposte provenienti dalla tradizione italiana, quanto turca, greca e balcanica.²⁷⁷

Lo spazio espositivo di Palazzo delle Zattere ha aperto ufficialmente nel 2017 e la scelta particolare presa dalla V— A- C Foundation è stata quella di non collocare nello spazio veneziano parte della collezione in modo permanente, ma di sviluppare tramite esposizioni sempre nuove suggestioni e dialoghi intensi, presentando artisti e permettendo loro di vivere la città e lavorare tramite la residenza. Il concetto alla base di tale proposta culturale è dunque quello dell'eliminazione dei confini nell'arte tra nazioni e politiche differenti, oltre che offrire a giovani artisti russi la possibilità di farsi conoscere ed apprezzare nel mercato. Il programma espositivo stilato dalla Fondazione V— A- C è risultato sin da subito corposo e differente da gran parte della proposta culturale contemporanea veneziana, presentando artisti russi, che risultano essere per tradizione molto più concettuali e legati alla letteratura, oltre che incuranti, in alcuni casi, dell'aspetto visuale dell'opera rispetto ad americani ed europei. La prima mostra, con cui la sede veneziana ha aperto la propria attività, era intitolata "*Space Force Construction*", pensata come momento di dialogo tra opere storiche ed artisti contemporanei. La mostra intendeva evidenziare come l'arte mantenga un ruolo fondamentale nella società e come spesso sia diventata forma di espressione principale in momenti di tensione e trasformazione sociale e politica, come nel caso della Rivoluzione d'Ottobre. Nel 2017, infatti, ricorreva il centenario dell'inizio della Rivoluzione Russa e la V— A- C Foundation ha voluto presentare opere degli anni Venti e Trenta, in conversazione con opere *site-specific* contemporanee, come installazioni ed elaborati, nate dalla reinterpretazione di oggetti storici. Lo scopo principale della fondazione è infatti quello di produrre cultura, sia tramite la trasmissione del sapere e l'istituzione di nuove conversazioni, sia anche attraverso la creazione materiale dell'opera d'arte.

²⁷⁷ A. Testino, *Dalla Russia a Venezia e ritorno. L'esempio di V-A-C Foundation*, intervista a Teresa Iarocci Mavica, 13 luglio 2019, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2019/07/intervista-teresa-iarocci-mavica-v-a-c-foundation-veneziana/>, consultato il giorno 9 gennaio 2020.

La collaborazione tra istituzioni è alla base della circolazione culturale e per la realizzazione dell'esposizione "*Space Force Construction*", sono giunte opere dalla Collezione Ne boltai! e dall'Art Institute di Chicago.²⁷⁸ Nel 2018 la fondazione V— A- C mette a punto un nuovo programma polifunzionale stagionale, incentrato sulla cultura e sulla sua sperimentazione. che prende il nome di *DK Zattere*, dall'abbreviazione di *Dom Kultury* – espressione russa che indica le "casa della cultura" nate nei Soviet - come centri culturali a libera partecipazione. Nella Russia degli anni Venti, i *DK* erano centri ricreativi progettati e sviluppati dai cittadini in cui poter coltivare le proprie passioni, e la V— A- C Foundation ha voluto proporre un tipo di esperienza culturale che ricorda quella tradizionale dei Soviet, ma che guarda al futuro in un'ottica di coinvolgimento emotivo e sensoriale del visitatore.

Il *DK Zattere* prevede la proiezione di film d'artista, una biblioteca con sale di lettura dedicate, *workshop*, laboratori e *coworking*, trasformando lo spazio espositivo per quattro mesi in un luogo in cui dibattere, confrontarsi e conoscere tramite nuove forme di fruizione dell'arte.²⁷⁹ Il programma nasce, dunque, come un vero e proprio metodo di lavoro per far sì che si superino sempre più le categorie di "pubblico" e "visitatore" nell'arte contemporanea. Infatti, solitamente, l'esposizione è il prodotto che viene presentato al visitatore perché ne fruisca, ma in un momento storico in cui il numero di mostre e di proposte è cresciuto così notevolmente, la fondazione V— A- C sposta la linea di confine affermando di voler "produrre insieme al pubblico" quella che è l'opera d'arte.²⁸⁰ Una vera e propria rottura degli schemi innovativa, alla ricerca di un'esperienza culturale diversa, che incoraggi il pubblico a relazionarsi in modo diretto con l'arte e con la fondazione, che diventa allora luogo comune di

²⁷⁸ Comunicato stampa V— A- C Foundation, *Space Force Construction*, http://www.v-a-c.ru/new_wordpress/wp-content/uploads/2017/03/Comunicato_stampa_ITA.pdf, consultato il giorno 9 gennaio 2020.

²⁷⁹ Comunicato stampa V— A- C Foundation, *DK Zattere*, http://www.v-a-c.ru/new_wordpress/wp-content/uploads/DK-ZATTERE-IT-02.pdf, consultato il giorno 9 gennaio 2020.

²⁸⁰ A. Testino, *Dalla Russia a Venezia e ritorno. L'esempio di V-A-C Foundation*, intervista a Teresa Iarocci Mavica, 13 luglio 2019, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2019/07/intervista-teresa-iarocci-mavica-v-a-c-foundation-venezias/>, consultato il giorno 9 gennaio 2020.

condivisione e di scambio. La V— A- C Foundation, nella persona del suo direttore artistico Teresa Iarocci Mavica, propone una visione dell'arte molto più profonda, concettuale e meno legata alla sfera del mero collezionismo e della filantropia fine a sé stessa. L'arte può, in quest'ottica, essere un investimento non finanziario, ma sociale, perché può essere forma di espressione dei cambiamenti del mondo e può adattarsi tramite le sue varie forme a qualsiasi tipo di stravolgimento. Le proposte della fondazione non si limitano solo allo spazio e alla modalità espositiva, ma si espandono e vengono per questo declinate in attività differenti che si muovono anche all'interno della città di Venezia. La V— A- C Foundation si occupa inoltre del territorio in cui è sita, continuando a collaborare con la Biennale e presentando inoltre anche varie mostre proprio nel periodo di esposizione dell'istituzione, come quella del 2019 *"Time, Forward!"*. L'esposizione si interrogava sul concetto di tempo, sulla sua funzione, evidenziando la criticità dell'accelerazione a cui siamo sottoposti nell'era digitale, tramite diverse opere ed installazioni all'interno dell'intero spazio espositivo. Un'ulteriore scelta innovativa presa dalla fondazione è stata quella di mantenere l'entrata gratuita senza bigliettazione per ogni esposizione presentata, in un'ottica sicuramente filantropica e di inclusione nei confronti delle diverse tipologie di pubblico, garantendo la possibilità di fruizione all'intera popolazione.

La fondazione di Leonid Mikhelson si occupa di promozione della cultura e dell'arte non solo tramite la costituzione della propria collezione e l'organizzazione di mostre, ma anche investendo nella formazione di giovani. Infatti, con la collaborazione del Ministero italiano dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo (MiBACT) e il Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (MAECI), è stato bandito nel 2018 il concorso *"Premio Mosca"*, un programma rivolto ai curatori italiani emergenti. I vincitori del bando hanno potuto svolgere sei mesi di residenza spesati a Mosca, al fine di approfondire le proprie capacità curatoriali a contatto con l'ambiente artistico russo, affiancati dallo staff della Fondazione V—A-C.²⁸¹

²⁸¹ M. Pirrelli, *Mosca, da Mibact e Maeci bando per curatori alla V—A-C Foundation*, in "Il Sole 24 ore" *Arteconomy24*, 20 giugno 2018, <https://www.ilsole24ore.com/art/mosca-mibact-e-maeci-bando-curatori-v-a-c-foundation--AESCZE9E>, consultato il giorno 10 gennaio 2020

Come emerge anche dalla collaborazione instaurata tra Russia e Italia per la realizzazione del *“Premio Mosca”*, la presenza stabile della Fondazione V—A-C a Venezia potrebbe rappresentare un ponte di collegamento e di scambio tra i due Paesi, favorendo il dialogo tra mercato dell’arte russo e italiano.

Il collegamento potrebbe essere ulteriormente rafforzato dall’apertura nel 2020 a Mosca della seconda sede della fondazione, nata da un intervento di restauro e di riqualificazione di un’ex centrale elettrica riconvertita. Il Ges2, nome del nuovo museo della fondazione – è stato pensato come un modello innovativo di museo, soprattutto rispetto alla tradizione russa, che prevede al suo interno, non solo la conservazione e l’esposizione d’arte, ma anche la produzione culturale ed artistica, come già teorizzato nella sede di Venezia tramite il coinvolgimento dei visitatori.²⁸²

Una volta inaugurato il Ges2, come fucina di produzione artistica, è facile immaginare che molte delle proposte giungeranno poi in laguna, arricchendo e consolidando quello che è già un sodalizio positivo per Mosca tanto quanto per Venezia.

²⁸² D. Maida, *Aprè nel 2020 a Mosca GES 2, nuovo museo della V – A – C Foundation progettato da Renzo Piano*, in *“Artribune”*, 31 ottobre 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/10/apre-2020-mosca-ges-2-museo-v-a-c-foundation-renzo-piano/>,

consultato il giorno 10 gennaio 2020

○ Fondation Valmont

L'ultima tra le fondazioni private ad aver messo radici in laguna è la Fondation Valmont, che ha inaugurato la propria attività veneziana l'11 Maggio 2019, in concomitanza con l'apertura dell'Esposizione Internazionale d'Arte Biennale.

La fondazione è una dei componenti sostanziali del gruppo imprenditoriale svizzero Valmont, nato nel 1905 come clinica specializzata in programmi dietetici e di idroterapia, sita sul lago di Ginevra. L'attività originaria della clinica si è poi evoluta tramite la vendita di prodotti cosmetici utili al prolungamento degli interventi chirurgici effettuati, volgendo il proprio commercio verso prodotti di cosmesi e di bellezza. Il fondatore e proprietario del Valmont Group è Didier Guillon, il quale sta attuando nuove forme di comunicazione per il proprio *brand*, che coinvolgono l'arte contemporanea in una nuova visione di mercato e di percezione della marca. Non è inusuale che case di moda utilizzino l'arte come elemento distintivo, ma nel caso del Gruppo Valmont l'idea molto forte alla base dell'operato dell'azienda è che il *brand* non può più essere esclusivamente vincolato alla presentazione del proprio prodotto, ma deve costruire ponti con settori e universi di appartenenza diversi.²⁸³ Proprio questa è la *mission* che caratterizza la Fondation Valmont: un'entità che si dedica alla raccolta di opere d'arte, alla scoperta di nuovi talenti e alla creazione di mostre e di percorsi culturali. Il collezionismo d'arte e il mecenatismo hanno sempre rappresentato una particolare vocazione per la famiglia Guillon, infatti Charles Sedelmeyer, padre della bisnonna dell'attuale proprietario del gruppo Valmont, è stato un noto commerciante d'arte sulla scena parigina tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, mentre il Stanislas Lami – bisnonno di Didier Guillon – era un affermato scultore.²⁸⁴

Il mecenate Didier Guillon ha per questo sviluppato una grande passione per l'arte e una sensibilità artistica che lo hanno reso appassionato, artista, collezionista e alle

²⁸³ M. Melotti, *Il beauty di lusso Valmont alla conquista dell'Italia*, in "Il Sole 24 ore" Beauty e Benessere, 17 Ottobre 2017, <https://www.ilsole24ore.com/art/il-beauty-lusso-valmont-conquista-italia-AE5aLppC>, consultato il giorno 10 gennaio 2020.

²⁸⁴ Fondation Valmont, <https://fondationvalmont.com/#fondation>, consultato il giorno 10 gennaio 2020.

volte anche curatore stesso delle esposizioni realizzate dalla fondazione. Le prime mostre realizzate dalla Fondation Valmont risalgono al 2015, anno in cui viene organizzata anche la prima esposizione ospitata a Venezia, dal titolo “*The Dialogue of Fire*” – evento collaterale alla 56° edizione della Biennale.

La Fondation Valmont viene quindi ospitata presso Palazzo Tiepolo Passi, in cui vengono esposte opere di arte contemporanea realizzate in vetro e in ceramica, rispettivamente a Murano e dalla Fondazione Artigas a Gallifa – Catalogna. L’aspetto che unisce concettualmente le opere nell’esposizione è il fuoco: l’elemento naturale che permette la trasformazione dell’argilla in ceramica dura e la silice in vetro.²⁸⁵

In occasione della 57° edizione della Biennale, nel 2017, la fondazione torna nuovamente a Venezia, sempre a Palazzo Tiepolo Passi, dove presenta la mostra “*Beauty And The Beast*”. Le opere presentate sono degli artisti Judi Harvest e Quentin Garel, che tramite i loro elaborati affrontano il tema della relazione ancestrale tra uomo e natura, ricordando quanto sia equilibrata – e per tanto simbolo di bellezza – la natura e quanto, invece, l’uomo possa essere dannoso per tale armonia. L’esposizione voleva essere uno spunto di riflessione, un monito, ma anche un’esperienza concettuale che risultasse facilmente comprensibile, tramite l’accostamento metaforico alla fiaba della Bella e la Bestia.²⁸⁶ Le due esperienze positive a Venezia hanno spinto Didier Guillon, in una fase importante di espansione delle attività del *brand* – dopo l’acquisto anche del marchio di profumeria artistica creato da Silvana Casoli – a consolidare la presenza della fondazione in laguna, creando una propria sede permanente con la funzione di “vetrina” per il proprio operato come collezionista e artista. La scelta di creare una propria sede espositiva a Venezia è stato un impegno che il mecenate svizzero ha preso con la città, investendo nella realtà lagunare:

²⁸⁵ Fondation Valmont, *The Dialogue of Fire*, 2015, <https://fondationvalmont.com/gallery/the-dialogue-of-fire/>, consultato il giorno 10 gennaio 2020.

²⁸⁶ Fondation Valmont, *Beauty And The Beast*, 2017, <https://fondationvalmont.com/gallery/beauty-and-the-beast/>, consultato il giorno 10 gennaio 2020.

“Viste attraverso gli occhi dei veneziani, le mostre della Biennale sono come delle navi spaziali: atterrano, restano sei mesi e poi se ne vanno, non lasciando nulla alla città. La Fondation Valmont ha deciso di prendere un impegno più grande con Venezia, trovando dimora in uno storico palazzo che diventerà uno spazio permanente di produzione culturale.”²⁸⁷

La Fondation Valmont trova quindi sede nel sestiere di Santa Croce, presso Palazzo Bonvicini, di cui Guillon ha acquistato alcune sale dall'imprenditore iraniano Shamouni Naghde Samtov, che aveva acquisito l'edificio qualche anno prima per 10 milioni di euro. Il palazzo è stato restaurato dalla fondazione, che ha riportato alla luce il suo stile tipicamente rinascimentale e veneziano, caratterizzato dalla raffinatezza degli elementi presenti sulle pareti, dai complessi mosaici dei pavimenti e dai lampadari di vetro di Murano. La Fondation Valmont utilizza questo spazio per la presentazione delle proprie mostre in occasione delle varie edizioni della Biennale di Venezia – sia di Arte contemporanea che di Architettura, dunque presentandosi con una programmazione di una mostra all'anno in laguna.

La prima esposizione nella nuova sede è stata, infatti, presentata nel maggio scorso, con il titolo di *“Hansel & Gretel – White Traces In Search of Your Self”*. Anche in questo caso, come per la mostra di Palazzo Tiepolo Passi del 2017, viene proposta al visitatore l'analogia con una fiaba, che funge anche da chiave di lettura per l'intero percorso espositivo. Nelle sale di Palazzo Bonvicini è stato possibile compiere un vero e proprio viaggio tra opere ed installazioni, che richiamavano i personaggi e le ambientazioni fondamentali della favola. Le installazioni guidano il visitatore in varie tappe: la casa, il bosco, la trappola e il ritorno, proprio come nella fiaba di Hansel e Gretel; la metafora è dunque quella di un percorso esistenziale e simbolico che nasce e si snoda attraverso i ricordi e le immagini proposte dagli artisti Isao, Silvano Rubino e Didier Guillon.²⁸⁸ La stessa scelta espositiva risulta essere interessante per la

²⁸⁷ A Testino, *Nuovi spazi per l'arte a Venezia. Apre la Fondation Valmont*, in “Artribune”, 21 Maggio 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/05/nuovi-spazi-per-l-arte-a-venezias-apre-la-fondation-valmont/>, consultato il giorno 10 gennaio 2020.

²⁸⁸ V. Rodenigo, *Hansel e Gretel nel Palazzo Bonvicini*, in “Il Giornale dell'Arte” n.397, maggio 2019.

diversità di stili e di elaborati proposti: Isao è un artista dalle radici ispanico-giapponesi, Silvano Rubino è un artista visuale veneziano, mentre Didier Guillon sveste i panni di CEO del gruppo Valmont e si presenta a Venezia come artista.

La figura di Guillon è particolare e in qualche modo ibrida, in quanto oltre ad essere un imprenditore e mecenate, crea delle proprie opere che inserisce nelle esposizioni della fondazione e dunque nella propria collezione.

La Fondazione Valmont continua comunque ad organizzare mostre che sono in realtà itineranti, in quanto vengono spostate e riadattate continuamente, in modo da essere esposte più volte. Solitamente, infatti, alcune opere facenti parte delle esposizioni vengono riadattate ed esposte anche nelle diverse sedi de La Maison Valmont – che può vantare boutique aperte in tutto il mondo, da Tokyo a New York. Inoltre, La Maison Valmont ha intrapreso, in un continuo dialogo tra imprenditoria e arte, una stretta collaborazione con lo *street artist* spagnolo El Bocho, che si occupa di creare ritratti femminili, installazioni e opere di grandi dimensioni realizzate *ad hoc* per i punti vendita Valmont. L'esperienza della fondazione in laguna è sicuramente giovane, con un'attività di spazio espositivo permanente che non supera ancora i sei mesi, ma risulta interessante come, anche in questo caso, la prima sede dedicata all'arte della fondazione sia stata inaugurata proprio a Venezia.

3.4 RIFLESSIONI E PROSPETTIVE PER LE FONDAZIONI A VENEZIA

Come si è potuto osservare, sin dalla fine del XIX secolo, la città di Venezia ha visto nascere al proprio interno delle istituzioni per volere di personaggi illustri e mecenati, guidati dall'amore per la città e per la collettività. Tali fondazioni – come la Bevilacqua La Masa e la Fondazione Querini Stampalia – si possono definire come enti filantropici tradizionali, derivanti da collezioni familiari costituite nei secoli con l'intento di glorificare le proprie origini, aumentare il proprio prestigio oltre che utilizzarle come una forma di occultato investimento sia culturale che commerciale. La continua crescita delle collezioni storiche veneziane ha fatto sì che si sviluppasse nel tempo una profonda consapevolezza del valore sociale e politico del patrimonio artistico nei confronti della comunità civile, spingendo nobili e collezionisti a lasciare in eredità i propri beni di natura artistica.²⁸⁹ Gli stessi intenti di natura filantropica sono rilevabili anche nella creazione delle fondazioni più recenti, che si occupano al fianco delle istituzioni storiche, della promozione e della valorizzazione della cultura. Le prime fondazioni, dunque, che si sono descritte nel primo paragrafo, sono esempio del mecenatismo veneziano e hanno mantenuto il proprio operato e primato fino al momento contemporaneo di grande fermento economico e culturale che sta interessando Venezia. Il momento di svolta nella crescita contemporanea della città viene generalmente identificato con l'arrivo della Fondazione Pinault, ma alla luce dell'analisi effettuata, si potrebbe avanzare un'interpretazione leggermente differente. Sicuramente l'arrivo del magnate francese ha riacceso i riflettori su Venezia e ha permesso l'arrivo in laguna di grandi artisti, curatori e critici che hanno incoraggiato l'avvento di altre istituzioni, ma è anche vero che gran parte delle fondazioni che si sono stabilite in città nell'ultimo decennio, erano già state presenti a Venezia tramite collaborazioni con altre istituzioni del territorio. La Fondazione Prada, per esempio, ha collaborato nel 1995 con la Fondazione Cini, la V—A-C Foundation ha organizzato per diversi anni esposizioni in collaborazione con la Casa dei Tre Oci, dunque in collaborazione con la Fondazione di Venezia, mentre la Fondation Valmont ha realizzato per più edizioni eventi collaterali alla Biennale.

²⁸⁹ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano – Fonti e documenti*, Ponte alle Grazie Editori s.r.l., Milano 1998, pp.71-72.

Per questo è possibile affermare che a rendere Venezia città dell'arte contemporanea non sono stati solo i grandi mecenati giunti dall'esterno, ma anche e soprattutto gli enti locali che hanno sempre continuato la loro attività di promotori dell'arte e della cultura, anche in momenti di stallo come quelli sperimentati tra gli anni Novanta e primi Duemila. L'arrivo di fondazioni importanti e riconosciute internazionalmente ha poi fatto sì che le attività programmate si intensificassero, si creassero nuove collaborazioni e la città assumesse una nuova immagine. La tendenza, in linea anche con quelli che sono i dati presentati nel Capitolo 1, è quella di una crescita degli investimenti nel settore dell'arte contemporanea, che giungono dalle fondazioni tanto quanto dai privati. Le fondazioni sono, infatti, le istituzioni che si occupano di investire e di creare attività di promozione culturale, ma anche istituzioni che ricercano investitori e *partner* per la realizzazione dei propri programmi. Tra i grandi donatori delle fondazioni veneziane si sono ricordati: colossi bancari e assicurativi come Intesa Sanpaolo e Assicurazioni Generali S.p.A., imprese del settore secondario come Eni S.p.A. e Argos Connect Energy e molte altre aziende cittadine che sempre più decidono sovvenzionare l'operato delle fondazioni di tipo culturale. L'attività delle fondazioni è importante, quindi, anche in un'ottica di creazione di possibilità di investimento, in quanto accolgono il contributo di grandi donatori, ma anche di privati che partecipano con contributi monetari o materiali per sentirsi parte integrante dell'operato dell'istituzione stessa, all'interno del territorio.

La presenza di un numero cospicuo di fondazioni è stata causa anche di polemiche sulla cosiddetta "svendita" di Venezia e "privatizzazione" del patrimonio culturale, proprio perché gran parte delle fondazioni hanno acquistato o preso in gestione quelli che erano palazzi o edifici pubblici. In realtà, le fondazioni installandosi a Venezia, hanno attuato degli interventi di restauro che l'amministrazione pubblica non avrebbe potuto intraprendere, riportando alla fruizione del pubblico luoghi altrimenti inutilizzati. Le polemiche sono nate negli anni come conseguenza della continua "svendita" della città da parte del Comune, perché impossibilitato ad attuare interventi di manutenzione o restauro, come per esempio nel caso del Fondaco dei Tedeschi, un edificio medievale presso Rialto, modificato nel Novecento e di proprietà di Poste Italiane, che è stato acquistato da Benetton per 52 milioni di euro per realizzare un centro commerciale di lusso, in cui sono presentate periodicamente

anche alcune esposizioni di arte contemporanea.²⁹⁰ Oggi , rispetto agli anni passati, si preferisce ricorrere non tanto alla vendita quanto alla formula della cessione di utilizzo in via straordinaria per le fondazioni che vogliono occupare palazzi storici; in questo caso i palazzi sono allora concessi per un numero determinato di anni, con diritto di rinnovo per la fondazione allo scadere del contratto di cessione. Nell'ultimo decennio, come si è potuto osservare, vi è stata una crescita del numero di fondazioni, tanto che il tessuto cittadino è ricco di sedi d'arte in ogni suo angolo. Come si può vedere dalla *Venice Galleries View Map*²⁹¹, che illustra non solo le gallerie facenti parte il *network* ma anche le istituzioni del settore contemporaneo più importanti, le fondazioni trovano collocazione in tutta l'estensione dell'isola, ma si è creata una particolare concentrazione tra il Sestiere Dorsoduro e il Sestiere Castello. L'inaugurazione a Palazzo delle Zattere della V—A-C Foundation, per esempio, ha arricchito quello che oggi viene anche chiamato “*museum mile*”, o chilometro dell'arte veneziano²⁹², proprio perché nel raggio di pochi metri si possono visitare la fondazione russa, Palazzo Cini, la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Punta della Dogana con la Pinault Collection e la Peggy Guggenheim Collection.

Altra particolarità riscontrata attraverso l'analisi è che alcune fondazioni che hanno trovato sede a Venezia giungono da luoghi e contesti diversi da quello veneto, e anche italiano, e questo potrebbe essere motivo di collegamento tra Venezia e le altre città di origine delle fondazioni. Ad esempio, la Fondazione Prada ha creato un collegamento con la città di Milano, la Fondazione Pinault creerà un collegamento con Parigi con l'inaugurazione della nuova sede alla *Bourse de Commerce* nel 2020, mentre la V-A - C Foundation sta orientando Venezia anche verso Mosca e il mercato dell'arte russo. Anche a livello interno e territoriale la Fondazione di Venezia ha investito molto nel collegamento tra l'operato di Venezia centro storico e Mestre, sovvenzionando la nascita del nuovissimo distretto dell'M9 di Mestre, in una ricerca di inclusione e di dialogo tra le due realtà della città metropolitana. La Fondazione di

²⁹⁰ E. Osser, T. Lepri, Venezia contro Venezia, tra splendore e degrado, in “Il giornale dell'arte” n°324, ottobre 2012.

²⁹¹ Si veda il caso di studio *Venice Galleries View*, al Capitolo 2, pag. 74.

²⁹² E. Tantucci, *Venezia merita di essere Venezia?*, in “Il giornale dell'arte”, n° 310, giugno 2011.

Venezia, anche in questo caso, ha investito come ente privato in un progetto che l'amministrazione pubblica non avrebbe potuto sostenere, ma che potrebbe rappresentare uno snodo importante per lo sviluppo urbano di Mestre.

Guardando dunque al futuro, la presenza sempre più fitta di fondazioni, potrebbe essere la garanzia per una proposta espositiva e culturale sempre viva e di una programmazione diluita durante l'arco dell'anno, oltre che essere un simbolo di come gli investimenti privati siano diventati una costante per la realizzazione dell'offerta culturale cittadina. L'aumento di fondazioni e di musei privati a Venezia, segue quello che è l'andamento generale nel mercato dell'arte contemporanea che è stato evidenziato nel Capitolo 1: infatti, anche a Venezia sono sempre più numerose le fondazioni derivanti da *Corporate Collection*, come nel caso della Fondazione Prada e della Fondation Valmont, così come è cresciuto il numero di fondazioni nate da collezioni private, come per la Fondazione Pinault e la V - A- C Foundation,

Inoltre, a Venezia, è presente anche il Muve, dunque una rappresentanza delle 14 fondazioni che in Italia si occupano della gestione di poli museali. La partecipazione attiva e l'investimento di imprese veneziane, e non solo, nel settore arte segue quello che è l'andamento nazionale delle erogazioni in favore dell'arte contemporanea, che ha visto una crescita sostanziale negli ultimi anni. La crescita di istituzioni nel territorio veneziano che si occupano della promozione dell'arte contemporanea, è per la città di Venezia una possibilità fondamentale per l'ampliamento del proprio pubblico, che ormai da qualche tempo è interessato non più solo alle bellezze storiche della città, ma anche alla sua offerta contemporanea. Venezia è dunque investimento e vetrina per le fondazioni che decidono di essere presenti ed operare in città e d'altra parte, Venezia stessa, gode del nuovo slancio ottenuto nel mercato dell'arte contemporanea, dovuto ai nomi dei grandi mecenati che qui hanno trovato sede.

CAPITOLO 4. LE CASE D'ASTA A VENEZIA

4.1 LE CASE D'ASTA A VENEZIA TRA GLI ANNI SESSANTA E DUEMILA

Per indagare quella che è la realtà odierna riguardo alla vendita all'asta di beni artistici, si è cercato di ricostruire in questo paragrafo, quella che è stata l'esperienza storica delle case d'asta nella città metropolitana di Venezia. Soprattutto per quanto riguarda la vendita di opere di arte contemporanea, nella città veneta sono sempre state le gallerie e i mercanti d'arte ad occuparsi delle varie transazioni, anche se tra gli anni Sessanta e Settanta si sono sviluppate alcune attività volte alla vendita all'asta. Le esperienze di attività dedite alla vendita all'asta non sono state numerose a Venezia, ma sono sicuramente legate a doppio filo con le vicende della casa d'aste storica fondata da Franco Semenzato nel 1956, che ha iniziato la propria attività come struttura per le vendite giudiziarie.²⁹³ La Semenzato è stata una casa d'aste specializzata nella vendita di oggetti di antiquariato, diventando, negli anni, una delle case d'aste più influenti in Italia. Gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo sono risultati anni di sviluppo e crescita per la casa d'aste veneziana, che in breve tempo, iniziò ad occuparsi di alcune delle più importanti vendite a livello nazionale per il settore dell'antiquariato, ma non solo. Franco Semenzato, infatti, già nei primi anni Settanta ampliò il proprio raggio di azione e di vendita, trattando le transazioni anche di dipinti dell'Ottocento, lotti di grafica antica, porcellane, maioliche, gioielli e orologi. L'attività della Semenzato Casa d'Aste era in continua concorrenza con quella della casa d'asta Finarte di Milano, fondata dal banchiere Gian Marco Manusardi nel 1959, che svolgeva però un'attività finanziaria decisamente preponderante rispetto all'attività commerciale. La Finarte fu infatti la prima casa d'aste ad assistere i propri collezionisti nell'acquisto, specializzandosi in tutti i tipi di operazioni finanziarie

²⁹³ V. Callegari, *Il Sistema Dell'arte Contemporanea - Collezionismo, promozione e mercato*, tesi di laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari, relatore N. Stringa, a.a.2011-2012, p. 110.

applicabili al settore arte che il sistema bancario ancora non copriva.²⁹⁴ Le nuove attività intraprese a Milano dalla Finarte non mutarono il primato della Semenzato nella vendita di oggetti d'arte e di antiquariato, che durò, in una crescita continua di successo, dal 1956 fino al 1990. Nelle sedi di Palazzo Giovanelli e Palazzo Correr, Franco Semenzato svolse l'attività di banditore per più di vent'anni, durante i quali ebbe come acquirenti grandi collezionisti - tra cui molti americani e giapponesi - che si contendevano antichi dipinti o mobili di pregio.

Negli anni la Semenzato si occupò anche di vendite famose, come quella del 1984, svolta proprio in collaborazione con la Finarte, in cui furono messi in vendita in un'asta di dispersione gli oggetti della collezione e della casa dell'armatore ed ex sindaco di Napoli Achille Lauro. L'asta venne organizzata nella città partenopea e si dimostrò un vero e proprio evento, sia per il richiamo mediatico ottenuto sia per i prezzi di aggiudicazione raggiunti tramite la vendita di quasi mille lotti. Solo tre anni dopo, nel 1987, Marco, il figlio di Franco Semenzato, ha battuto all'asta una parte di altri gioielli appartenuti sempre ad Achille Lauro e alla moglie Elena Merola, riuscendo a raggiungere in una sera più di un miliardo di lire tramite la vendita di poco più di venti pezzi.²⁹⁵ Le due sessioni d'asta appena ricordate, sono indicative di come gli anni Ottanta siano stati anni di successo per la casa d'aste veneziana, che in quel periodo iniziò ad espandersi nel mercato, aprendo nuove sedi in altre città italiane - come a Firenze e a Roma - ma soprattutto rivolgendosi con successo verso nuovi settori del mercato. La Semenzato iniziò, infatti, a vendere anche opere di arte contemporanea dopo aver rilevato la maggioranza della società milanese Brerarte, che nel 1989 dichiarò fallimento. In un momento in cui il sistema delle vendite all'asta nazionale viveva una divisione tra la Semenzato e Finarte, le due case d'asta assorbirono numerose imprese minori accrescendo il proprio potenziale e raggio

²⁹⁴ F. Dalla Gatta, *Studio Del Mercato Dei Dipinti D'arte Contemporanea*, tesi di Dottorato di Ricerca in Conservazione Integrata dei Beni Culturali ed Ambientali XIX ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II, relatori M. Marrelli e M. Picone, pp. 47-49.

²⁹⁵ R. Bianchin, *Diamanti, bracciali, gemme all' asta il tesoro di Lauro*, in "la Repubblica", 8 settembre 1987.

d'azione.²⁹⁶ Infatti, tra gli anni Ottanta e Novanta, le grandi case d'asta Christie's e Sotheby's nel nostro Paese raccoglievano meno dell'1% del loro fatturato, mentre Finarte e Semenzato risultavano essere le società *leader* del settore. Le quattro case d'asta – Sotheby's, Christie's, Finarte e Semenzato – rappresentavano la fetta più consistente del mercato delle vendite all'asta in Italia e nel 1989 il totale dei loro fatturati superava complessivamente i 300 miliardi di lire.²⁹⁷ In questo periodo di crescita nel mercato, concorrendo con la Finarte, la Semenzato si rivolse ai mercati finanziari aprendo il proprio capitale a due *merchant bank*²⁹⁸: la San Paolo Finance (gruppo San Paolo di Torino) e la Cofilp. Le due banche hanno così sottoscritto un aumento di capitale e un prestito obbligazionario convertibile a loro riservato, investendo circa 20 miliardi di lire e acquisendo una quota del 25% nel capitale della Semenzato.²⁹⁹ La Semenzato s.r.l. possedeva inoltre anche il 20% della società Laesarte, specializzata in finanziamenti nel mercato dell'arte, che negli anni Novanta è passata da 32 a 52 miliardi di lire di fatturato operando con i collezionisti di opere d'arte.³⁰⁰ Anche se in quel momento la Semenzato si aprì alla possibilità, nel lungo periodo, di una quotazione in Borsa, nei primi anni Novanta si verificarono diverse problematiche che hanno dato il via al declino della casa d'aste veneziana. Dopo una crescita avvenuta in pochi anni, a partire dal 1991 la società di Franco Semenzato si trovò a dover affrontare gli inizi di una crisi che avrebbe attraversato l'intero decennio. Probabilmente ad aggravare la situazione della casa d'aste furono anche errori imprenditoriali e di gestione delle merci, infatti, la Semenzato aveva riempito i propri magazzini in un momento in cui i prezzi risultavano essere bassi, ma si è poi

²⁹⁶ A. Fiz, *Le Case d' Asta Miliardi in Battuta*, in "la Repubblica", 28 aprile 1989.

²⁹⁷ M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila: Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, Franco Angeli Editore, Milano 2017, p. 191.

²⁹⁸ Società di intermediazione finanziaria le cui funzioni consistono nel collocamento di titoli, nella consulenza alle aziende in crisi e per operazioni di finanza straordinaria (fusioni, acquisizioni), nella partecipazione al capitale di rischio delle imprese e nella gestione di fondi mobiliari.

²⁹⁹ Redazione "la Repubblica", *Per La Semenzato salto con l'asta verso il listino*, in "la Repubblica", 13 ottobre 1989.

³⁰⁰ M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila: Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, Franco Angeli Editore, Milano 2017, p. 191.

dovuta confrontare con un mercato in rallentamento che non ha permesso la vendita delle opere. I debiti accumulati e un fatturato inferiore rispetto all'anno precedente del 10% scoraggiarono i due *partner* finanziari – la San Paolo Finance e la Cofilp - nel continuare il proprio investimento al fianco della Semenzato.³⁰¹ Per consentire alla casa d'aste di continuare la propria attività, anche senza i finanziamenti bancari di cui aveva goduto fino a quel momento, venne trovata un'intesa con la società Cragnotti & Partners Capital Investment, a cui venne ceduto il 51% del capitale. La Semenzato S.r.l. dunque divenne una società controllata e gestita dal Gruppo Cragnotti, seppur mantenendo come presidente e gestore Franco Semenzato, a cui rimase solo il 49% delle azioni della casa d'aste. Il Gruppo Cragnotti & Partners era una società di diritto olandese facente capo all'imprenditore Sergio Cragnotti, già Amministratore Delegato di Enimont, ed è nata come *merchant bank/holding* di partecipazione nel 1991, anno in cui sono state compiute anche una serie di operazioni di investimento: l'acquisizione dalla Fedital (controllata da Federconsorzi) della Polenghi Lombardo, l'acquisizione della Brill, società produttrice di lucido per scarpe; l'acquisizione della Lawson Murdon, società canadese quotata in Borsa e l'acquisizione proprio della Semenzato Casa d'Aste di Venezia.³⁰² Tale rilevazione avrebbe dovuto rappresentare una possibilità di ristrutturazione da parte del Gruppo, anche tramite l'accordo trovato con le banche creditrici della Semenzato, per il ritorno alla normale operatività della casa d'aste, rafforzando nuovamente il patrimonio dell'azienda per la quotazione in Borsa. In realtà, in tre anni la situazione finanziaria della Semenzato S.r.l. precipitò, in quanto la S.p.A. controllata da Sergio Cragnotti, mancava al pagamento di diverse obbligazioni che il banditore veneziano fu costretto a pagare con i propri risparmi. Inoltre, con l'inizio dell'inchiesta giudiziaria Tangentopoli (o anche ricordata come inchiesta Mani Pulite), nel 1992 emerse il coinvolgimento proprio di Sergio Cragnotti e nel 1994 Franco Semenzato annunciò la liquidazione della società. Nei primi anni Duemila, invece, il 65% di Semenzato Casa d'Aste era controllata da Giorgio Corbelli, proprietario di Telemarket – canale televisivo

³⁰¹ V.P., *Semenzato, troppi mobili chiusi in soffitta*, in "la Repubblica", 13 marzo 1992.

³⁰² *Gruppo Cirio Del Monte: Relazione dei Commissari Giudiziali*, a cura del prof. avv. L. Farenga, del dott. M. Resca, del prof. avv. A. Zimatore, Roma 26 Settembre 2003.

finalizzato alla vendita all'asta – che accordatosi con il manager Stefano Zorzi, pensò ad un'operazione per rilanciare la redditività e il valore di Finarte – di cui Corbelli deteneva una partecipazione pari al 29,5% - unendola anche all'attività della casa d'aste veneziana.³⁰³ La storia della Semenzato Casa d'Aste, dunque, avrà un nuovo momento di attività solo a partire dal 2002, grazie alla fusione effettuata con la storica rivale Finarte Casa d'Aste S.p.A., in un'operazione finalizzata alla creazione di un unico polo nazionale nel settore delle vendite all'asta. L'unione tra le due società era stata pensata anche in un'ottica di copertura a livello nazionale delle vendite, infatti in questo modo la Finarte-Semenzato avrebbe avuto sedi in quattro città: Milano, Venezia, Firenze e Roma. Inoltre, le due case d'asta tradizionalmente risultavano essere specializzate in settori di mercato diversi e la fusione ha così consentito lo sviluppo di una *leadership* indiscussa a livello nazionale in tutti i settori di vendita.³⁰⁴ L'incorporazione di Semenzato Casa d'Aste è stata deliberata dall'Assemblea Straordinaria del 2 agosto 2002 e si è formalmente conclusa il 4 ottobre dello stesso anno; la Finarte Casa d'Aste S.p.A., essendo la società incorporante è l'entità giuridica che sopravvive alla fusione. I componenti per il Consiglio di Amministrazione sono stati decretati dall'Assemblea dei Soci di Finarte che ha nominato presidente, in un primo momento, Adolfo Cefis e vicepresidente Franco Semenzato, a cui è stata concessa anche la delega per la gestione dei Dipartimenti Artistici. La Semenzato è dunque entrata a fare parte del Gruppo Finarte, che comprende: Eunomia S.r.l., Finarte Web S.r.l., Finarte S.A., Eunomia Finanziaria S.r.l., Dinady Holding S.A., Tracom S.A. e la S.r.l. Investimenti Adriatici. Il primo anno di attività dopo la fusione tra le due storiche case d'asta, non fu del tutto positivo, anche perché i processi relativi all'unione e le tempistiche per tale operazione hanno contribuito a un generale rallentamento degli introiti. Altre concause si sono ascritte sia ad un clima negativo dell'economia durante l'anno 2002, sia ad un rallentamento generale del mercato che

³⁰³ A. Besio, *Corbelli: "Ecco come trasformerò Finarte"*, in "la Repubblica", 15 novembre 2001.

³⁰⁴ Redazione "Exibart", *Finanza, Semenzato incorporata da Finarte. Nasce il grande polo italiano delle aste?*, in "Exibart", 25 giugno 2002, <https://www.exibart.com/speednews/finanza-semenzato-incorporata-da-finarte-nasce-il-grande-polo-italiano-delle-aste/>, consultato il giorno 17 gennaio 2020.

ad una minore propensione alla spesa e all'investimento collegata alla situazione politica e bellica in medio oriente.

Il volume d'affari del 2002 - ovvero il fatturato, rappresentato dal valore totale delle aggiudicazioni, maggiorato con le commissioni - è stato pari ad 64.389 mila euro, con un incremento del 59% sull'analogo risultato realizzato nel 2001 solo da Finarte Casa d'Aste S.p.A., ma con un decremento del 24% rispetto allo stesso dato raccolto considerando l'unione delle due Società. Tale andamento negativo, che su base annua colpisce tutti i comparti, osservando l'operato dividendo l'anno in due semestri, si è notata una ripresa proprio nella seconda parte dell'anno. Il Consiglio di Amministrazione ha inoltre attuato una strategia focalizzata sull'intermediazione, vendendo le opere di proprietà per un valore pari a 4.183 mila euro - quasi tre volte superiore a quello realizzato nel precedente esercizio. In particolare si ricorda la vendita di un'importante opera di Giorgio de Chirico - "*Meditazione mattinale*" - di proprietà della Finarte - Semenzato, venduta al prezzo di 2.296 mila euro.

Tra le decisioni prese dal Consiglio di Amministrazione nel 2002, è importante ricordare l'acquisizione dell'Abbazia di S. Gregorio a Venezia, avvenuta tramite l'acquisto dell'intero pacchetto azionario della società proprietaria dello stabile. L'immobile, sito nei pressi della Basilica della Salute, è stato pensato come un investimento, in quanto l'acquisto era finalizzato ad una rivendita, ma è stato anche utilizzato come sede per l'intermediazione, in modo da potenziare il numero delle sessioni d'asta a Venezia.³⁰⁵ La Finarte-Semenzato ha dovuto però affrontare nel primo anno di attività anche i problemi con la giustizia di Giorgio Corbelli, che proprio nel 2002 è stato arrestato per associazione a delinquere, truffa, ricettazione e riciclaggio per la vendita di falsi nelle sue emittenti televisive Telemarket e Telemarket 2. A seguito dei fatti avvenuti, nelle ore subito seguenti l'arresto di Corbelli, la casa d'aste ha perso più del 5% in borsa.³⁰⁶ Nel 2003 si è mantenuto il *trend* negativo, con una continua diminuzione degli investimenti da parte dei consumatori, complice anche l'incertezza economica generale. Il volume d'affari ha

³⁰⁵ Finarte - Semenzato, *Bilancio al 31 Dicembre 2002 | Relazione sulla gestione di Bilancio*, pp. 11-12.

³⁰⁶ Redazione "Exibart", *Telemarket, Migliaia di falsi. In carcere il patron Corbelli*, in "Exibart", 13 marzo 2002.

per questo subito un decremento del 17% rispetto all'anno precedente, attestandosi al valore di 53.685 mila euro, anche se è necessario chiarire che l'attività del 2002 era stata fortemente influenzata da eventi eccezionali, tra cui la vendita dei mobili e degli arredi dell'Abbazia. Inoltre, nel 2003 Finarte – Semenzato ha focalizzato ulteriormente il proprio operato sull'attività di intermediazione, tanto che la quasi totalità dei ricavi di quell'anno giungeva dalle commissioni d'asta, anche se è venuta meno la vendita di opere di proprietà, con conseguente diminuzione del volume d'affari. Gran parte dei proventi giungevano dalla vendita all'asta, ma nei primi due anni di attività la Finarte – Semenzato è stata interessata da un riassetto organizzativo che ha coinvolto l'intero Gruppo, tramite la riorganizzazione della maggior parte degli organici per ridurre quelli che erano costi strutturali.³⁰⁷ In un tentativo ulteriore di espansione nel mercato, la società decide di aprire una nuova sede permanente a Napoli, dunque nel 2003 Finarte – Semenzato sostiene anche quelli che sono i costi di ristrutturazione dello spazio in Via dei Mille nella città partenopea. Anche il 2004 è stato un anno non del tutto positivo per la casa d'aste, che ha registrato un fatturato di 51.277 mila euro, con un decremento del 4,5% rispetto allo stesso dato del 2003 – in cui la perdita era stata già del 17%. I *top lot* dell'anno sono stati quadri di arte moderna, ma è stato evidenziato, in modo particolare, un miglioramento di circa il 12% nel volume d'affari del dipartimento "Arte moderna e Contemporanea" che ha raggiunto gli 8 milioni di euro.³⁰⁸ Nonostante il rinnovamento e le nuove strategie attuate per lo sviluppo dei vari dipartimenti di vendita, nel secondo semestre del 2005 la Finarte – Semenzato, ha comunque registrato un brusco calo delle vendite rispetto alla prima parte dell'anno. Si è deciso per tanto nel corso dell'esercizio di chiudere due sedi di vendita, ossia la nuova sede di Napoli e la sede di Firenze.³⁰⁹ Inoltre, il sodalizio tra Semenzato e Finarte si interrompe formalmente solo l'anno seguente, nel 2006, quando le quote detenute dal banditore veneziano vengono vendute per un valore di 7 milioni di euro e viene fondata, insieme a *partners* nazionali e internazionali, la San Marco Casa

³⁰⁷ Finarte – Semenzato, *Bilancio al 31 Dicembre 2003 | Relazione sulla gestione di Bilancio*, p. 10.

³⁰⁸ Finarte – Semenzato, *Bilancio al 31 Dicembre 2004 | Relazione sulla gestione di Bilancio*, p. 10.

³⁰⁹ Finarte – Semenzato, *Bilancio al 31 Dicembre 2005 | Relazione sulla gestione di Bilancio*, pp. 10-11.

d'Aste Auctioneer, con sede esclusiva nuovamente a Venezia. A complicare il divorzio tra la casa d'aste milanese e quella veneziana è stato l'operato della nuova società con a capo il figlio di Franco Semenzato, Marco, tanto che Finarte presentò un ricorso – poi accolto dal giudice – per vietare alla casa d'aste veneziana il commercio di oggetti d'arte, avendo violato quello che era un patto di non concorrenza firmato dalle parti al momento della vendita delle quote di Semenzato. Infatti, la neo costituita società veneziana era in grado di proporre all'asta oggetti di antiquariato e dipinti, come aveva fatto in passato Franco Semenzato, diventando in questo modo concorrente diretta della Finarte. La San Marco Casa d'Aste Auctioneer era formalmente rappresentata da Marco Semenzato, con alle spalle sempre lo storico banditore Franco, ma anche quest'ultima esperienza non andò a buon fine per la famiglia veneziana, che in pochi anni accumulò debiti e creditori, da cui venne richiesta la dichiarazione di fallimento della società.³¹⁰ Dopo la liquidazione definitiva della San Marco Casa d'Aste Auctioneer nel 2010 e l'indagine istituita per riciclaggio nei confronti di Marco Semenzato, termina un'epoca per la città di Venezia che era conosciuta a livello internazionale per la vendita all'asta di beni antichi. Nonostante la famiglia Semenzato abbia trattato solo in alcuni momenti della propria attività la vendita di opere di arte contemporanea, è stato doveroso ricostruire la travagliata storia di una delle case d'asta più famose che si ricordino in Italia e che è stata sicuramente la più importante per Venezia. Infatti, nell'ambito di Venezia centro storico, non si sono più verificate ulteriori esperienze di nuove case d'asta nate nel territorio, anche se sulla terraferma della città metropolitana, dunque a Mestre, operano ancora oggi due case d'asta: la Orler e la Fidesarte. Le gallerie d'arte Orler si sviluppano a partire dagli anni Sessanta, anche se a partire dal 1978 l'attività viene orientata principalmente verso le vendite televisive di opere di arte contemporanea, ma anche di tappeti e gioielli. La Fidesarte di Mestre, fondata nel 1977, inizia invece la propria attività come galleria di arte contemporanea per poi intraprendere anche l'attività di sede di vendita all'asta, occupandosi dell'intermediazione di pezzi esclusivamente di arte moderna e contemporanea. Essendo Fidesarte ancora

³¹⁰ G. Cecchetti, *Fallita la San Marco casa d'aste, il buco è di migliaia di euro*, in "La Nuova di Venezia e Mestre", 1° maggio 2010.

operante nel mercato veneziano, si è voluto analizzare il suo operato negli ultimi tre anni di attività che sono di seguito riportati.

4.2 FIDESARTE CASA D'ASTE: CASO DI STUDIO

La Fidesarte Casa d'Aste nasce a Mestre come galleria di arte contemporanea negli anni Sessanta, ma già nel 1977 abbandona l'attività espositiva e di galleria per dedicarsi alla vendita all'asta. La società a responsabilità limitata che ancora oggi opera nel territorio veneziano è la Fidesarte Italia S.r.l., che ha beneficiato della cessione della precedente società Fidesarte S.r.l., posta in liquidazione nel 1996.

Il passaggio di proprietà, infatti, è stato notificato il 4 Ottobre del 1996 tramite la compravendita di quote avvenuta tra Luciano Dureghello – ex proprietario – e Vito Trevisan, che venne nominato presidente. Altri acquirenti delle quote di Luciano Dureghello furono: Bruno Francescutti, Antonella Romeo Bono e Sarcetta Luigi, tutti poi nominati consiglieri della nuova società. La proprietà della Fidesarte, però, sia nel 2005 che nel 2007, subisce ulteriori cambiamenti sempre tramite la compravendita di quote della società. Nel 2012 si delinea quella che è lo stato attuale della proprietà, oggi così suddivisa: il 95% dei diritti di proprietà appartengono ad Antonella a Romeo Bono – ossia Presidente del Consiglio di Amministrazione – e il 5% è invece detenuto da Riccardo Coppo, con la carica di consigliere.³¹¹ Con la nuova gestione, Fidesarte è entrata anche a fare parte dell'Associazione Nazionale delle Case d'Asta Italiane – A.N.C.A. – che fondata nel 1995, comprende e rappresenta oggi le sedici case d'aste italiane più importanti in Italia. La sede di vendita della Fidesarte, così come la sua sede legale, si trova sulla terraferma veneziana, a Mestre, in uno spazio di 240 mq, anche se negli anni sono state aperte nuove sedi in Veneto. Nel 1997, infatti, è stato aperto dalla Fidesarte un nuovo spazio per la vendita di opere d'arte di 55 mq a Pieve di Cadore (provincia di Belluno); mentre nel 2008 è stato acquistato dalla società un luogo da adibire a magazzino per le merci a Padova. Entrambe le nuove sedi aperte per fare fronte a finalità gestionali sono oggi in cessato utilizzo, infatti lo spazio di vendita di Pieve di Cadore ha concluso la propria attività nel 2007, mentre il magazzino è stato ceduto nel 2011.³¹² La società – come indicato nello statuto – ha

³¹¹ Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Venezia e Rovigo, *Fascicolo Storico Società di Capitale Fidesarte Italia S.r.l.*, Registro Imprese – Archivio ufficiale della CCIAA, pp. 6-11, fascicolo richiesto a <http://www.registroimprese.it/home> il giorno 20 gennaio 2020.

³¹² *Ibidem*, pp. 31-32.

come oggetto sociale le attività di gestione di gallerie d'arte finalizzate alla vendita all'asta al pubblico di opere d'arte, ma anche l'assunzione di incarichi fiduciari per l'acquisto e la vendita e in generale per l'esecuzione di stime e perizie sui beni proposti. Inoltre, la società ha intrapreso un'attività espositiva, organizzando mostre e curandone la comunicazione oltre che le pubbliche relazioni, insieme all'attività di editore per la creazione dei cataloghi delle esposizioni e delle opere in vendita. Il capitale sociale è per statuto fissato a 10.400,00 euro ed è diviso in quote ai sensi di legge, anche se può essere aumentato con conferimenti di crediti o di beni in natura e in generale di qualsiasi elemento all'attivo suscettibile a valutazione economica.³¹³ Fidesarte Italia S.r.l agisce dunque, per propria natura, come mandataria³¹⁴, in nome e per conto del venditore dei beni. Il meccanismo d'asta utilizzato per la vendita presso Fidesarte è quello più comunemente diffuso, ossia quello dell'asta all'inglese: l'opera d'arte viene aggiudicata all'acquirente che presenta l'offerta di prezzo più elevata. Prima dell'inizio di ogni sessione d'asta è garantita la possibilità al pubblico di prendere completa e attenta visione delle opere, che sono presentate in esposizione in sede. L'osservazione dei lotti dal vivo prima dell'asta e la descrizione dettagliata offerta nel catalogo cartaceo – e nel catalogo *online* sul sito della Fidesarte – dovrebbe garantire la piena conoscenza da parte dell'acquirente dei vari lotti. Qualora il compratore necessiti di ulteriori informazioni e di un *condition report* sulle opere d'arte, può richiederlo alla casa d'aste. Nel catalogo sono riportati anche i prezzi di stima, ossia la valutazione che gli esperti assegnano ad ogni lotto, indicando anche quale sia la base d'asta per ogni opera, dunque il prezzo al di sotto del quale il bene non sarà venduto e che rappresenta l'inizio per i rilanci durante l'asta. Fidesarte permette la possibilità di formulare delle offerte fino ad un'ora prima dell'inizio dell'asta, per cui è necessario inviare un documento di identità – via *mail*, posta o fax – e registrarsi sul sito della casa d'aste, in modo che si possano fare i dovuti controlli e venga accettato l'*account* creato per la presentazione delle offerte. Per concorrere, invece, alla vendita in sala è comunque necessario iscriversi ed esibire un documento di identità a conferma del luogo di residenza, domicilio o

³¹³ Statuto Fidesarte Casa d'Aste, aggiornato al 22/02/2005, art. 3 e art.5.

³¹⁴ Ai sensi e per gli effetti di cui all'Art. 1704 del Codice Civile.

dimora e solo successivamente si viene muniti dell'apposita paletta numerata da utilizzare per la segnalazione della propria offerta. I banditori della Fidesarte sono due e sono Antonella Romeo Bono e Riccardo Coppo, che si occupano di gestire la vendita, di accettare le offerte in sala o – a discrezione – le offerte trasmesse per telefono o con altri mezzi di comunicazione. Le offerte telefoniche devono essere presentate previo accordo con la casa d'aste e comunicate preventivamente; solo in caso di lotti con base d'asta pari o superiore a 1000 euro, Fidesarte prevede l'organizzazione di collegamenti telefonici anche durante l'asta. In quest'ultimo caso, è comunque richiesto ai *bidders*, di confermare la propria base d'asta e di comunicare il prezzo massimo che sono disposti ad offrire, a garanzia per l'offerente, qualora ci fossero problemi di collegamento telefonico durante la sessione di vendita.

Le richieste di partecipazione telefonica sono ritenute valide purché siano presentate per iscritto entro le ore 18:00 del giorno precedente; inoltre, preregistrandosi al sito è possibile seguire l'asta ed effettuare delle offerte in diretta *online* nella sezione Fidesarte *Live*. Il sito della casa d'aste permette di conoscere, tra le condizioni di vendita ed acquisto, anche in che modo e con che percentuale di incremento possano essere presentate le offerte dei vari *bidders*³¹⁵:

| BASE D'ASTA: | INCREMENTI: |
|-------------------------|-------------|
| da 0 a 999 euro | 50 euro |
| da 1.000 a 1.999 euro | 100 euro |
| da 2.000 a 4.999 euro | 200 euro |
| da 5.000 a 9.999 euro | 500 euro |
| da 10.000 a 49.999 euro | 1.000 euro |
| da 50.000 a 99.999 euro | 2.000 euro |
| Oltre 100.000 euro | 5.000 euro |

Fonte 4.1: Tabella incrementi sulla base d'asta

Fonte: <https://www.fidesarte.it>

³¹⁵ Fidesarte Italia S.r.l., <https://www.fidesarte.it/it/vendere-e-comprare/condizioni-di-vendita.asp>, consultato il giorno 20 gennaio 2020.

Da regolamento, qualora l'offerta effettuata dalla persona presente fisicamente in sala e l'offerta pervenuta telefonicamente si equivalgano, prevale il prezzo offerto in forma *live*. Diversamente, se giungessero per telefono offerte di pari importo per lo stesso lotto, viene preferita quella pervenuta come prima. La somma massima offerta durante l'asta, non corrisponde al prezzo finale che l'acquirente poi paga, in quanto Fidesarte applica una commissione d'asta pari al 23% per ciascuno lotto, in cui sono inclusi i diritti d'asta e l'IVA. Il pagamento dei beni può pervenire ed è accettato dalla casa d'aste secondo diverse modalità: in contanti fino a 2999,99 euro, tramite assegno circolare - soggetto a preventiva verifica con l'Istituto di emissione - tramite assegno bancario di conto corrente - previo accordo con la direzione e preventiva verifica con l'Istituto di emissione - tramite carta di credito o bonifico bancario.³¹⁶ Secondo le disposizioni presentate, nel caso in cui al momento dell'aggiudicazione l'acquirente non sia soddisfatto dell'acquisto - per stato di conservazione, o per le caratteristiche dell'opera, o per presunta non corrispondenza del bene fisico con le indicazioni riportate precedentemente sul catalogo - può presentare una contestazione, corredata dal parere di un esperto, entro e non oltre 8 giorni dalla data di aggiudicazione. Se il reclamo è fondato e presentato nei termini di tempo corretti, Fidesarte prevede il rimborso della somma effettivamente pagata. Inoltre, la casa d'aste non si assume la responsabilità di errori nella descrizione delle opere o della loro autenticità, non fornendo per tanto al compratore alcuna garanzia implicita o esplicita relativamente ai lotti acquistati. Come nel caso precedente, le contestazioni per oggetti d'arte falsificati che siano fondate potrebbero essere accettate da Fidesarte ma la comunicazione scritta deve pervenire entro i 21 giorni dalla data di aggiudicazione. In ogni caso, qualsiasi sia il pagamento previsto, il regolamento della Fidesarte implica che gli oggetti venduti debbano essere ritirati, e soprattutto pagati, entro 7 giorni dalla vendita e che tali beni non possono essere consegnati se prima non è stato saldato il prezzo finale. Nel caso in cui l'acquirente necessiti di una dilazione per il pagamento, la casa d'aste accetta in un primo momento anche solo il saldo del 20% dell'importo, ma il resto della somma deve però pervenire entro e non

³¹⁶ Fidesarte Italia S.r.l., <https://www.fidesarte.it/it/vendere-e-comprare/condizioni-di-vendita.asp>, consultato il giorno 20 gennaio 2020.

oltre le 48 ore successive al primo versamento. Se il conto non venisse saldato entro i termini stabiliti, la casa d'aste è autorizzata a trattenere la percentuale di importo già versato; mentre, in caso di totale inadempienza, l'acquirente deve comunque fare fronte al pagamento di una penale, sempre pari al 20% del prezzo di aggiudicazione. Solo in caso di aggiudicazioni con un importo minimo di 5.000 euro – esclusi i diritti d'asta – non solo per singola opera, ma anche come totale di più beni battuti per singolo acquirente e singola asta, è prevista una dilazione del pagamento: è, infatti, possibile – previa comunicazione alla Fidesarte – pagare con cinque rate mensili senza interessi. Nel caso in cui l'importo di pagamento sia stato versato senza alcuna problematica o necessità di prolungamento temporale per il saldo, ma il ritiro del bene non avvenga entro il termine di una settimana dal giorno di aggiudicazione, saranno poste a carico dell'acquirente le spese di custodia e di assicurazione del bene, in proporzione ad esso e al suo valore. Inoltre, in caso di mancato ritiro, la Fidesarte si ritiene sollevata da ogni responsabilità di deperimento, danneggiamento o sottrazione del bene che essendo non riscosso, risulta per tanto incustodito. L'acquirente può anche chiedere alla casa d'aste di organizzare la gestione della spedizione e del trasporto per la consegna della merce, i costi però sono comunque addebitati all'aggiudicatario.³¹⁷ Se l'acquirente adempie al pagamento della somma per il bene aggiudicato e se non sono presentati particolari reclami, il ricavato di quanto aggiudicato all'asta - al netto dei diritti e delle spese - è inviato al venditore dopo 35 giorni lavorativi dalla data ufficiale della vendita. Un ulteriore servizio fornito da Fidesarte è, invece, la possibilità di partecipare alle aste a tempo che vengono svolte esclusivamente *online* e senza la presenza del banditore: le offerte possono essere presentate in qualsiasi momento, all'interno di un periodo di tempo stabilito, 24 ore su 24, attraverso qualsiasi *device*. Solitamente le aste a tempo hanno una durata che varia tra i 10 e i 20 giorni e per partecipare è necessaria la registrazione dell'*account* al sito della casa d'aste, in modo non solo da poter presentare le offerte, ma anche da poter salvare i lotti di interesse o per tenere traccia della propria attività di acquisto. Per tutta la durata dell'asta i partecipanti sono

³¹⁷ Fidesarte Italia S.r.l., <https://www.fidesarte.it/it/vendere-e-comprare/condizioni-di-vendita.asp>, consultato il giorno 20 gennaio 2020.

costantemente avvisati tramite notifica delle variazioni dei prezzi e di eventuali rilanci, in modo da poter intervenire direttamente nelle contrattazioni. Un sistema escogitato perché tutti i *bidders* abbiano la possibilità di esprimere la propria offerta è che i rilanci effettuati entro i cinque minuti dalla scadenza del lotto, causano un posticipo della scadenza stessa di ulteriori due minuti. Fidesarte garantisce anche la possibilità di effettuare delle offerte per procura, quindi offerte che la casa d'aste svolge tramite un sistema informatico al posto del *bidder*: l'offerta per procura prevede che il sistema provveda automaticamente alla generazione di rilanci ogni volta che un altro utente propone un'offerta superiore alla propria, fino al raggiungimento dell'importo massimo che l'offerente ha prefissato al momento della registrazione per ogni lotto per cui concorre. Non è comunque necessario il raggiungimento dell'importo massimo prestabilito per l'aggiudicazione, infatti, l'unico requisito richiesto è che allo scadere del tempo nessun altro utente abbia proposto un'offerta superiore. Anche tramite questa modalità di partecipazione, in caso di aggiudicazione, al prezzo battuto del bene è prevista l'aggiunta delle commissioni d'asta.³¹⁸ Volendo, invece, osservare l'attività e l'operato della Fidesarte, si può evidenziare come fino a pochi anni fa, il numero di sessioni d'asta tenute durante l'anno fossero solo due – solitamente in primavera ed autunno - mentre a partire dal 2016 si sia verificata una nuova spinta nell'organizzazione delle aste e nella proposta presentata, soprattutto per quanto riguarda l'inserimento di aste a tempo. Fidesarte casa d'aste continua a trattare solo opere di arte contemporanea e moderna, rappresentando, per questo, l'unico esempio ancora in attività legato alla vendita all'asta esclusiva di arte moderna e contemporanea nella città di Venezia. Per completezza di indagine si è dunque analizzato, oltre al percorso storico e societario della casa d'aste, quale sia stato l'andamento delle vendite e delle aggiudicazioni effettuate dalla casa d'asta Fidesarte prendendo in considerazione le sessioni d'asta tenutesi tra il 2017 e il 2019, che saranno analizzate nei prossimi paragrafi.

³¹⁸ Fidesarte Italia S.r.l., <https://www.fidesarte.it/it/vendere-e-comprare/condizioni-di-vendita.asp>, consultato il giorno 20 gennaio 2020.

4.3 RISULTATI D'ASTA NELLE ASTE FIDESARTE TRA IL 2017 E IL 2019

Per analizzare l'attività di vendita di Fidesarte, sono stati raccolti i dati relativi alle sessioni d'asta effettuate e concluse tra il 2017 e il 2019 al fine di descrivere l'operato della casa d'aste negli ultimi tre esercizi. I dati trattati sono stati raccolti ed organizzati ed è stato effettuato uno studio dei risultati di vendita presentati pubblicamente da Fidesarte³¹⁹; sono state create delle analisi e delle statistiche per l'andamento di ogni singolo anno, giungendo successivamente ad un confronto più generale del periodo preso in considerazione. L'analisi è stata svolta su 19 sessioni d'asta, per un totale di 3.829 lotti in tre anni, dei quali sono state individuate le seguenti caratteristiche: il numero di lotto assegnato per la vendita, l'intervallo di stima loro attribuito, la base d'asta, il prezzo di aggiudicazione battuto e il prezzo finale derivante dal prezzo di aggiudicazione maggiorato dal 23% dalle commissioni d'asta. Per ogni asta analizzata è stato calcolato il totale aggiudicato, le percentuali di venduto e invenduto, il prezzo medio di aggiudicazione e i lotti che hanno ottenuto i prezzi più elevati per singola sessione. I risultati ottenuti per ciascun anno, sono stati poi confrontati tra di loro, per comprendere quale tra i tre anni sia stato il più proficuo in ambito di vendite e quale sia stato il lotto che ha ottenuto il prezzo migliore nel corso dei tre anni. Per semplicità d'indagine si sono mantenute divisi i risultati delle sessioni organizzate per la medesima seduta d'asta, in accordo con il metodo di pubblicazione dei risultati della casa d'aste. L'analisi parte dall'anno 2017 perché tale anno ha rappresentato dei momenti di svolta nel mercato dell'arte veneziano, basti pensare alla nascita della rete di collaborazione tra gallerie del *Venice Galleries View* e l'istituzione a Venezia della Fondazione V — A — C. Sicuramente lo studio di soli tre anni di vendita non può essere rappresentativo dell'intera attività della casa d'aste e non può essere indicativo per analizzare un vero e proprio andamento di vendita, però può essere utile per fornire uno spaccato della contemporaneità e di quella che è stata l'attività e il mercato degli ultimi tre anni di Fidesarte Casa d'Aste.

³¹⁹ Fidesarte, <https://www.fidesarte.it/it/aste/aste.asp?astePass=true>, consultato il giorno 21 gennaio 2020.

ANALISI RISULTATI D'ASTA - ANNO 2017

Nel 2017 le sedute d'asta organizzate sono state cinque, di cui due separate in due sessioni e regolate dal meccanismo dell'asta a tempo. La 72° Asta Di Arte Moderna e Contemporanea è stata la prima vendita dell'anno e si è tenuta sabato 8 aprile 2017, preceduta da una settimana di esposizione delle opere nella sede della casa d'aste (dal 31 marzo al 7 aprile). La vendita è stata divisa in due sessioni che si sono tenute nella stessa giornata, dividendo in due blocchi i 248 lotti: la vendita dal numero 1 al numero 101 è stata effettuata al mattino, mentre i lotti dal numero 102 al numero 248 sono stati battuti nel pomeriggio. Le opere aggiudicate sono state 161, mentre 87 sono rimaste invendute; questo significa che, il 65% dei beni sono stati aggiudicati e il 35% dei lotti sono rimasti *bought in*. L'aggiudicato totale della vendita dei 161 lotti è risultato di 1.329.745,5 euro, con inclusi anche i diritti d'asta su ogni lotto battuto. Si è dunque individuato anche il valore numerico delle commissioni applicate sui prezzi di vendita dei singoli lotti ed è stato calcolato il valore complessivo per la 72° Asta, pari a 129.708,5 euro. L'intera analisi è stata svolta tenendo conto dei prezzi di aggiudicazione, così come degli intervalli stima e delle basi d'asta imposte per ogni opera messa in vendita e una particolarità riscontrata durante lo studio è stata proprio che il 93,16% dei lotti venduti è stato aggiudicato con un prezzo che era più basso dell'estremo inferiore di stima fornito dagli esperti. Infatti, solo il 5% dei lotti che sono stati venduti, hanno raggiunto un prezzo di aggiudicazione che ha superato l'estremo di stima inferiore, mentre solo 3% delle opere aggiudicate hanno ottenuto un prezzo più elevato dell'estremo superiore di stima. Solo il 4% dei lotti ha invece superato l'intervallo di stima, rappresentato dalle opere: "Composizione" del 1952 di Albino Galvano, "Esercitazione 1974/76 - campionario particolare da 160 Gioconde con interventi mobili 75/76, 1974/76" (due lotti realizzati con tecnica mista e collage su carta) di Adriano Altamira, "Interno Magico n.2" del 1953 di Leone Minassian e l'opera senza titolo di Fausto Melotti - ultimo lotto della sessione d'asta.

L'opera presentata all'asta con l'intervallo di stima più alto è stata quella di Arman Fernandez "Senza titolo" del 1987 (lotto numero 242), il cui valore era stato stimato tra 40.000,00 euro e 50.000,00 euro, ma che è stata anch'essa aggiudicata con un prezzo inferiore rispetto al proprio intervallo di stima. Il prezzo di aggiudicazione di tale lotto è risultato il secondo più alto dell'intera sessione, corrispondente però

comunque solo alla base d'asta imposta per la vendita (25.000,00 euro – senza considerare l'aggiunta delle commissioni). Una caratteristica comune, infatti, delle aggiudicazioni della 72° asta organizzata da Fidesarte è che la maggior parte dei beni (57%) sono stati venduti con un prezzo pari alla propria base d'asta, dunque senza che si verificassero rilanci durante la vendita. Il prezzo massimo di aggiudicazione è stato ottenuto dal lotto numero 214, ossia dall'opera in alluminio *"Superficie a testura vibratile – Studio 3///3"* di Getulio Alviani del 1973, battuta all'asta al prezzo di 26.000 euro. Anche in questo caso, il prezzo di aggiudicazione è risultato nettamente inferiore rispetto all'intervallo di stima, ma, diversamente dalla maggior parte dei lotti, si è attestato ad un valore superiore alla base d'asta prevista.

Per analizzare l'andamento dei prezzi di aggiudicazione e delle vendite durante l'asta, si è calcolato il prezzo medio di aggiudicazione che è risultato pari a 4.280,32 euro, e il valore della deviazione standard, che misura il grado di dispersione proprio dei dati rispetto alla media. Nel caso della 72° Asta di Fidesarte si è trovata una deviazione standard di 5826,98 euro, superiore al prezzo medio di aggiudicazione ed indicativa di differenze sostanziali tra i prezzi di vendita dei diversi lotti.

Una minore variabilità del valore delle aggiudicazioni è stata, invece, riscontrata nella prima sessione della seconda asta del 2017: la 73° Asta *A Tempo*. La vendita è stata in questo caso divisa in due sessioni distinte, ma previste nello stesso periodo, ossia dal 17 maggio al 29 maggio 2017. Diversamente dalle aste realizzate in sala, e quindi in presenza del pubblico, per le aste a tempo è possibile visitare l'esposizione dei vari lotti negli stessi giorni previsti per l'acquisto *online*. Le due sessioni d'asta sono state divise per tipologia di beni, infatti, una è stata dedicata alla vendita di opere di grafica – sia elaborati realizzati su carta, che di fotografia – mentre nell'altra sono state presentate opere di arte moderna e contemporanea. Nella sessione dedicata alle opere di grafica sono stati presentati 197 lotti e il 60,4% di essi è stato aggiudicato, raggiungendo un totale di 20.400 euro (25.092 euro invece è il totale, includendo le commissioni d'asta). Il prezzo medio di vendita è risultato sensibilmente inferiore rispetto alla precedente asta, infatti, anche il prezzo massimo pagato durante tale sessione è stato di soli 900 euro. Tale prezzo di aggiudicazione è stato raggiunto da due lotti: la litografia *"Spirali"* di Alexander Calder e la litografia *"El Sereno"* (1956) di Afro. Anche il valore monetario delle commissioni, dipendendo dai singoli prezzi

battuti, risulta essere in questo caso inferiore, avendo totalizzato 4.692 euro. La seconda sessione della 73° Asta, dedicata all'arte moderna e contemporanea, per tipologia di opere e di tecniche di realizzazione, ha ottenuto un fatturato superiore alla prima sessione, raggiungendo un totale di 30.050,00 euro (36.961,5 euro aggiungendo le commissioni). I lotti messi in vendita sono stati 128, di cui solo il 42,96% è stato aggiudicato, ma nonostante la percentuale di vendita sia risultata inferiore rispetto a quella della sessione precedente, il totale aggiudicato è stato comunque superiore a quello della prima sessione, evidenziando dunque una sostanziale differenza tra i prezzi di aggiudicazione delle due aste a tempo. Ciò significa che, anche se il numero di lotti venduti è stato inferiore rispetto quelli della prima sessione, i prezzi di aggiudicazione dell'asta di arte moderna e contemporanea sono risultati più alti: infatti, in questo caso, l'opera con il prezzo di aggiudicazione maggiore è stata quella dell'artista Cagnaccio Di San Pietro, intitolata "Barche", venduta per 4.551 euro. Nonostante il totale delle vendite sia risultato più alto in questa sessione, le aggiudicazioni superiori ai 1.000 euro (senza commissioni d'acquisto) sono state comunque limitate a poche opere, mentre la maggior parte dei lotti hanno ottenuto aggiudicazioni di molto inferiori. Per tale motivo, il dato della deviazione standard, pari a 818,90 euro, evidenzia una dispersione accentuata tra i vari prezzi battuti, restituendo un dato superiore a quello che è il prezzo medio di aggiudicazione, pari invece a 672,02 euro. Nel complesso, considerando il totale delle aggiudicazioni di entrambe le sessioni, la 73° Asta ha raggiunto un fatturato pari a 62.053 euro. L'ultima sessione di vendita *live* tenutasi nel 2017 è stata la 74° Asta di Arte Moderna e Contemporanea, in data 22 ottobre, e divisa anch'essa in due momenti. I 207 lotti sono stati separati tra mattina e pomeriggio, raggiungendo il 62% di aggiudicazioni per un totale di 510.696 euro (comprese le commissioni d'asta).

Il valore medio di aggiudicazione si è attestato a 3.928,43 euro, ma nonostante i risultati ottenuti, considerando gli intervalli di stima attribuiti ad ogni opera, anche in questo caso circa il 90% dei lotti è stato aggiudicato con un prezzo più basso rispetto al valore dell'estremo di stima inferiore e solo il 3% delle opere è stato acquistato con un prezzo più alto rispetto all'estremo di stima superiore. Solo 10 beni sono stati venduti con prezzi di aggiudicazione compresi nell'intervallo di stima e solo un'opera è stata acquistata ad un prezzo pari al suo estremo superiore di stima: il

lotto numero 28, opera senza titolo, realizzata con la tecnica della tempera su carta, di Jean Fautrier. Per quanto riguarda la base d'asta, invece, il 65% delle aggiudicazioni è avvenuto con un prezzo superiore ad essa. L'opera che ha ottenuto il prezzo di battuta maggiore, ossia il lotto numero 205, "Cybele" (1998) di Piero Dorazio, ha raggiunto il totale di 23.000 euro, superando la propria base d'asta, ma rimanendo comunque al di sotto della stima attribuitagli. La deviazione standard calcolata per la 74° Asta di Fidesarte è pari a 4.985,59 euro ed è risultata superiore al prezzo medio di aggiudicazione, pari a 3.928,43 euro; si può dunque osservare, ancora una volta, la presenza di una spiccata variabilità dei prezzi di aggiudicazione. Infatti, i prezzi battuti risultano omogenei nella prima fase dell'asta, per poi registrare dei picchi di aggiudicazione solo di determinate opere. Il 2017 si chiude con la 75° Asta di Fidesarte, anche chiamata *Asta di Natale*, perché organizzata come asta a tempo un mese prima delle festività natalizie – periodo dal 24 novembre al 5 dicembre. La vendita è stata divisa in due sessioni d'asta: la prima composta da 189 lotti e la seconda, invece, da 164. La prima parte della vendita ha raggiunto un totale di 46.986 euro (comprese le *buyer's premium*) dalla vendita di 103 lotti (54,49%) con una media di aggiudicazione pari a 456,17 euro. Nella prima sessione della 75° Asta, il lotto con il prezzo di aggiudicazione maggiore è stato il numero 171, ossia l'olio su tela di Marco Novati, "Dall'Accademia (mattino)", venduto per 3.567 euro. La seconda sessione dell'Asta di Natale, ha raggiunto risultati di vendita inferiori rispetto alla precedente, infatti, la percentuale di aggiudicazione è stata del 48,48%, con prezzo medio di aggiudicazione pari a 203,72 euro. Il prezzo massimo di vendita è stato raggiunto dal lotto numero 317: "Ombre" (2005) di Roberto Almagno, battuto al prezzo di 800 euro. La seconda sessione della 75° Asta si è, inoltre, distinta per la presenza di oggetti di *design* realizzati in vetro, come: vasi in vetro soffiato, sculture colorate ed oggetti realizzati con le tipiche murrine veneziane.

I risultati ottenuti nell'anno 2017 sono stati sintetizzati nella tabella 4.2 che riporta per ognuna delle quattro aste tenutesi durante l'anno: il numero di lotti presentati, il numero di lotti venduti, il prezzo massimo battuto, il prezzo medio di aggiudicazione e l'aggiudicato totale ottenuto nella sessione.³²⁰

³²⁰ I prezzi record e il totale aggiudicato includono le commissioni d'asta.

| Asta | n. lotti per asta | n. lotti venduti | Prezzo massimo | Prezzo medio | totale aggiudicazioni |
|--------------------|--------------------------|-------------------------|------------------------|---------------------|------------------------------|
| 72° | 248 | 161 (65,72%) | 31.980 euro | 4.280,32 euro | 693.412,50 euro |
| 73° I | 197 | 119 (60,4%) | 1.107 euro | 210,85 euro | 25.092,00 euro |
| 73° II | 128 | 55 (42,96%) | 4.551 euro | 672,02 euro | 36.961,50 euro |
| 74° | 207 | 130 (62,8%) | 28.290 euro | 3.928,43 euro | 510.696,00 euro |
| 75° I | 189 | 103 (54,49%) | 3.567 euro | 456,17 euro | 46.986,00 euro |
| 75° II | 165 | 80 (48,48%) | 984 euro | 203,71 euro | 16.597,50 euro |
| Totale 2017 | 1134 | 648 (57,14%) | 70.479 euro | | 1.329.745,50 euro |

Tabella 4.2 Numero di lotti per asta, numero di lotti venduti, prezzo record, prezzo medio di vendita e totale aggiudicato per ciascuna asta organizzata da Fidesarte nel 2017

Come è possibile osservare dalla tabella 4.2, nel 2017 sono stati venduti complessivamente 648 lotti su una totalità di 1134, registrando per tanto il 57,14% di aggiudicazioni durante l'intero anno, per un fatturato pari a 1.329.745,5 euro.

Si può inoltre affermare che nel 2017 le aste a tempo (73° I-II e 75° I-II) hanno ottenuto risultati di vendita inferiori rispetto alle aste realizzate in sala. Il 5,3% del totale delle aggiudicazioni deriva dai record di vendita, di cui il più alto è stato ottenuto dall'opera *"Superficie a testura vibratile - Studio 3///3"* di Getulio Alviani nella prima asta dell'anno. Infatti, l'asta che ha ottenuto i risultati migliori è stata la 72° (aprile 2017), in quanto ha registrato il valore più elevato dell'aggiudicato totale, con la percentuale di vendita più alta tra tutte le altre aste, mantenendo un prezzo medio di aggiudicazione superiore rispetto alle altre vendite.

ANALISI RISULTATI D'ASTA - ANNO 2018

La 76° Asta è stata la prima vendita organizzata per il 2018, che ha avuto luogo in due diverse giornate - il 14 e il 15 aprile - in quanto è stata divisa in: *Asta di Arte Moderna e Contemporanea - I Sessione* e *Asta - Fotografia - II Sessione*. Il periodo di esposizione al pubblico delle opere è stato il medesimo per entrambe le vendite - dal 5 al 13 aprile 2018 - ma la separazione delle due sessioni d'asta è stata formalizzata anche dalla presentazione di due cataloghi differenti. La scelta di presentare i beni in maniera separata è dipesa dal fatto che le opere di fotografia selezionate per la vendita all'asta, giungevano da un'unica e nota collezione, tramite esse si è voluto creare una sorta di *excursus* storico sulla produzione della fotografia intorno alla tematica del corpo.³²¹

La prima sessione della 76° Asta di Fidesarte, si è tenuta nel pomeriggio di sabato 14 aprile, con la presentazione di 228 lotti di arte moderna e contemporanea: la vendita si è aperta con le prime opere principalmente realizzate su carta - disegni o tecniche miste - per poi giungere a oli su tela e sulle opere di dimensioni maggiori.

Il fatturato della prima sessione di vendita è stato di 774.469,5 euro (614.350,00 euro se non si considerano le commissioni d'asta) suddiviso in 145 lotti venduti - pari al 63,59% della totalità dei beni - con un prezzo medio di 5.341,17 euro. Come dimostra il confronto tra il valore della deviazione standard, pari a 10.309,45, e il prezzo medio di aggiudicazione, 5.341,17 euro, anche in questo caso, la variabilità dei prezzi di aggiudicazione è decisamente elevata: basti pensare che il prezzo minimo di vendita è stato di 246 euro e il prezzo massimo di 98.400 euro. Il prezzo *record* è stato raggiunto dal lotto numero 171: olio su tela, "*Personnage*" (1968/1970) dell'artista Wifredo Lam, proveniente dalla collezione Frigerio di Lecco. Ancora una volta, nonostante il bene sia stato venduto alla cifra massima dell'intera asta, il prezzo di aggiudicazione si colloca al di sotto dell'intervallo di stima previsto dalla casa d'aste, come per la maggior parte dei beni aggiudicati (pari al 91,72%). È da notare, inoltre, che l'opera di Wifredo Lam risultava essere il lotto con l'intervallo di stima più alto, che andava da 120.000 a 140.000 euro, partendo da una base d'asta di 80.000 euro. La tela "*Personnage*" è dunque stata venduta senza alcun rilancio, in quanto il prezzo

³²¹ *Metamorfosi del corpo*, testo critico a cura di D. Gavagnin, a presentazione del catalogo "*Asta 76*", Fidesarte Casa d'aste, Mestre 2018.

di aggiudicazione risulta essere il medesimo della base d'asta: è, infatti, da considerare che il totale di 98.400 euro è complessivo del 23% di commissioni previste dalla casa d'aste. Il secondo prezzo di aggiudicazione più alto, è stato quello del penultimo lotto in vendita, la scultura di rame ovoidale *"Pillola"* (1967) di Lucio Fontana, aggiudicata al prezzo di 52.890 euro (43.000 euro senza le commissioni d'asta). In questa sessione d'asta erano presenti altre opere di Lucio Fontana – lotto 227, 228 e 229 – e tutte sono risultate aggiudicate; invendute invece le due tele di Emilio Vedova presentate al lotto 211 e al lotto 212. Solo il 3,44% dei beni ha ottenuto un prezzo superiore all'intervallo di stima, come: *"Ritratto in Verde"* di Virgilio Guidi (lotto numero 82), *"Coriandolo"* di Tano Festa (lotto numero 163) e la scultura in plexiglass, senza titolo, di Francisco Sorbino del 1968 (lotto numero 174).

Infine, si evidenzia che il 60% delle opere sono state vendute con un prezzo superiore rispetto alla propria base d'asta. La seconda sessione della 76° Asta di Fidesarte e il suo catalogo sono stati, invece, organizzati secondo due diverse sezioni concettuali, in cui le fotografie sono state inserite: nella prima sezione si è pensato di riunire le immagini che si rifacevano ad una tipologia di fotografia ritrattistica, in certi casi scientifica, ma anche legata al fotogiornalismo e alla foto documentazione – in cui vengono collocate opere di Nadar, Helmut Newton, Robert Mapplethorpe, Felice Beato, Robert Capa e molti altri – mentre la seconda sezione riunisce le immagini che catturano la difficoltà riscontrata dall'uomo (e dal corpo nello specifico) ad uniformarsi alle regole dell'abitudine e dell'ordine precostituito.³²²

Il numero di lotti presentati è stato inferiore rispetto alla prima sessione d'asta, infatti le fotografie erano solo 49, e solo il 40,81% di esse è stato aggiudicato, per un totale di 54.796,5 euro. Il prezzo record della sessione è stato di 7.380 euro ed è stato offerto per la fotografia di Hans Bellmer, senza titolo, facente parte della serie *"Les Jeux de la Poupée"*. Il prezzo di aggiudicazione si colloca all'interno dell'intervallo di stima attribuito alla fotografia, che è stata venduta ad un valore pari alla propria base d'asta. Gli unici lotti che sono stati venduti ad un prezzo superiore alla stima, sono: *"Performance Test"* (1969) di Vito Acconci (lotto numero 326), *"Tenere Pantomime"* dell'artista femminista Renate Bertlmann (lotto numero 330) e *"Post-Consumer art"*

³²² Ibidem.

composto da sei stampe alla gelatina realizzate da Natalia Hall. Dal 16 al 23 maggio 2018 si è invece tenuta la 77° *Asta a tempo di Arte Moderna e Contemporanea*, in cui sono stati messi in vendita 244 lotti. I lotti aggiudicati sono stati poco più della metà (52,86%) con un prezzo medio del 422,87 euro e dal calcolo della deviazione standard, uguale a 435 euro, è emerso che la variabilità dei prezzi di aggiudicazione, seppur presente, non è accentuata al pari delle altre vendite riportate.

Il prezzo massimo di aggiudicazione è stato registrato dal lotto numero 225, con l'opera di Mario Vellani Marchi del 1939, *"Rimorchiatori alle Zattere"*, venduta al prezzo di 2.952 euro. Il 27 ottobre 2018 si è tenuta, invece, la prima sessione della 78° *Asta* di Fidesarte, che ha poi trovato continuazione anche nel giorno seguente.

La vendita si apre con lotti dai nomi importanti, con opere di Mimmo Rotella, Emilio Vedova, Jannis Kounellis e Michelangelo Pistoletto e, nel complesso, il 57,71% dei 175 lotti messi in vendita nella prima sessione è stato aggiudicato ottenendo un totale di 552.331,5 euro (457.550 euro, non considerando le commissioni d'asta).

Come per le aste precedentemente descritte, anche in questa sessione, il numero di lotti venduti ad un prezzo superiore rispetto al proprio intervallo di stima, è stato limitato - in questo caso solo l'1,71% - e vengono di seguito riportati: *"Il tempo della pittura"* di Galli Giuseppe (POPE) del 2002 (lotto numero 83), *"Angeli Musicanti"* (2003) di Maria Lai (lotto numero 121) e *"P1970-5"* (1970) di Hans Hartung (lotto numero 159). Quest'ultima è l'opera che è stata battuta al prezzo di 50.430 euro, superando il proprio intervallo di stima e aggiudicandosi il valore massimo raggiunto in questa sessione. Il *top lot* individuato dagli esperti della casa d'aste, però, era l'olio su tela di Emilio Scanavino, *"Iperfiore"* (1957), che era stato valutato in un intervallo di stima tra 55.000 euro e 65.000 euro, ma rimasto invenduto. Il secondo prezzo più alto pagato in questa sessione è stato di 31.980 euro, per l'ultimo lotto della giornata, ossia l'olio su tela di Mario Deluigi, *"Grattage G.R. 208"* del 1970-1971. Nella seconda sessione della 78° *Asta* sono, invece, stati venduti 54 lotti dei 99 messi all'asta - pari al 54,54% - per un totale di 78.166,5 euro. In questa seconda parte della vendita, il 98,14% dei lotti aggiudicati, sono stati venduti ad un prezzo di valore inferiore rispetto all'intervallo di stima, mentre un solo bene è stato acquistato ad un prezzo che si colloca all'interno del proprio intervallo di stima. Si tratta del quadro di Giuseppe Gambino *"Paesaggio a Venezia (Carmini)"* del 1957, stimato tra i 2.500 euro

e 3.500 euro e aggiudicato alla cifra di 2.600 euro. Anche il lotto per cui è stato battuto il prezzo più alto della sessione risulta essere stato venduto ad un valore più basso rispetto al proprio estremo di stima inferiore: si tratta della tela di Virgilio Guidi, “*San Giorgio*” (1970), venduta per il valore di 3.936 euro (3.200 euro il prezzo battuto in sala) quando, in realtà, era stato stimato con un valore compreso tra 4.000 euro e 6.000 euro. Inoltre, solo la metà dei lotti aggiudicati, sono stati venduti ad un prezzo superiore alla loro base d’aste. È possibile affermare dai dati emersi, che la seconda parte della 78° Asta, ha registrato un minor numero di aggiudicazioni e con prezzi mediamente inferiori rispetto alla prima parte della vendita. Infatti, anche il prezzo record è risultato nettamente inferiore rispetto al prezzo battuto per l’opera di Hans Hartung. L’ultima asta dell’anno 2018 è stata la 79°: asta a tempo, con durata dal 15 novembre al 29 novembre, il cui catalogo era composto da 282 lotti. Il 63,12% dei beni sono stati aggiudicati, con un prezzo medio di 351,38 euro, di cui il prezzo massimo di aggiudicazione è stato di 2.214 euro e il prezzo più basso è stato pari a 61,50 euro. Il calcolo della deviazione standard restituisce un valore ma che si avvicina molto al prezzo medio (pari a 339,06 euro) ad indicare una bassa variabilità dei risultati dell’asta, che si aggirano, dunque, in un *range* di prezzi abbastanza simili e vicini tra loro. Infatti, solo osservando il valore minimo di vendita raggiunto, si può notare come 24 dei 178 lotti aggiudicati - pari al 13% - siano stati venduti proprio alla cifra minima di 61,50 euro. Il totale di aggiudicazione raggiunto dalla 79° Asta è stato di 62.545 euro ed il prezzo record è stato registrato per il lotto numero 82, ossia per l’opera “*Paesaggio a Venezia*” di Giuseppe Gambino. Il bene è stato aggiudicato con un prezzo superiore alla propria base d’asta, ma comunque inferiore rispetto all’intervallo di stima riportato nel catalogo. Nella tabella 4.3 vengono sintetizzati i risultati d’asta ottenuti da Fidesarte nel 2018.

| Asta | n. lotti per asta | n. lotti venduti | Prezzo massimo | Prezzo medio | totale aggiudicazioni |
|--------------------|--------------------------|-------------------------|-------------------------|---------------------|------------------------------|
| 76° I | 228 | 145 (63,59%) | 98.400 euro | 5.341,00 euro | 774.469,50 euro |
| 76° II | 49 | 20 (40,81%) | 7.380 euro | 2.739,82 euro | 54.796,50 euro |
| 77° | 244 | 129 (52,86%) | 2.952 euro | 422,87 euro | 54.550,50 euro |
| 78 I° | 175 | 101 (57,71%) | 50.430 euro | 5.468,00 euro | 552.331,50 euro |
| 78° II | 99 | 54 (54,54%) | 3.936 euro | 1.447,52 euro | 78.166,50 euro |
| 79° | 282 | 178 (63,12%) | 2.214 euro | 351,38 euro | 62.545,50 euro |
| Totale 2018 | 1077 | 627 (58,21%) | 165.312 euro | | 1.520.569,00 euro |

Tabella 4.3 Numero di lotti per asta, numero di lotti venduti, prezzo record, prezzo medio di vendita e totale aggiudicato per ciascuna asta organizzata da Fidesarte nel 2018

Durante il 2018, come è possibile osservare dalla tabella, sono stati messi all'asta complessivamente 1077 lotti e il 58,21% di essi è stato aggiudicato, raggiungendo un totale aggiudicato di 1.520.569 euro. I prezzi record hanno rappresentato il 10,87% del totale delle aggiudicazioni, anche grazie al prezzo massimo di aggiudicazione dell'anno, che ha raggiunto il valore di 98.400 euro e grazie anche al secondo prezzo più alto tra tutte le sessioni d'asta, pari a 50.430 euro. Se si considera, inoltre, la sola somma dei due prezzi record, questa rappresenta il 9,78% dell'intero ammontare delle aggiudicazioni del 2018. La sessione d'asta che ha ottenuto il totale di vendita più alto è stata la prima della 76° Asta (14 aprile 2018), seguita poi dalla prima sessione della 78° Asta (27 ottobre). La sessione d'asta, invece, con la percentuale di vendita minore è stata la seconda parte della 76° Asta, dedicata alla fotografia. Anche nel 2018 le aste a tempo (77° e 79°) sono state le aste con il maggior numero di opere presentate da catalogo, ma che hanno ottenuto un fatturato inferiore rispetto alle altre vendite.

ANALISI RISULTATI D'ASTA - ANNO 2019

L'anno 2019 si apre con l'80° Asta di Arte Moderna e Contemporanea tenutasi, separata in due sessioni, domenica 14 aprile: dalle 10.30 del mattino sono stati battuti i beni della prima sessione - *Fotografia | Opere D'arte Su Carta | Arte Al Femminile* - dal lotto numero 1 al lotto numero 172, mentre nel pomeriggio si è tenuta la seconda sessione di vendita - *Arte Moderna e Contemporanea* - con i beni dal numero 173 al numero 352. La prima sessione d'asta dedicata alla fotografia, riprende il medesimo stile utilizzato durante la 76° Asta (*II sessione*) del 2018 e le fotografie presentate alla vendita trattano tutte, secondo diverse declinazioni, il tema del paesaggio. I lotti presentati seguono un filone concettuale che tenta di sviscerare il tema del territorio e del paesaggio, cercando, inoltre, di raccontare come l'uomo abbia mutato il modo di guardare il mondo attraverso l'immagine e la sua creazione. Le fotografie sono, dunque, presentate in tre diverse sezioni, che si distinguono sia a livello storico e temporale, sia a livello figurativo: la prima sezione è intitolata "*Archeologia e Monumenti*" e accoglie fotografie di fine Ottocento o inizio Novecento, con le scoperte archeologiche e storiche dell'epoca e le raffigurazioni di monumenti immobili, statici ed imponenti; il secondo blocco di fotografie è presentato all'interno della sezione "*L'immaginario Naturalistico*", con fotografie nostalgiche e rivolte al passato; la terza sezione, "*La città - Il lavoro*", raccoglie immagini più recenti che ritraggono un paesaggio trasformato, moderno ed in qualche modo civilizzato e della quotidianità; segue la sezione "*Incidenti di percorso*", dunque la civiltà che è solo apparente e che conduce a guerre e catastrofi, simbolo dell'autodistruzione umana; mentre l'ultima serie di fotografie è intitolata, con un sensibile cambio di rotta nel racconto proposto, "*Sguardi anomali*", proprio perché nella loro particolarità, le fotografie proposte riescono a cogliere e in qualche modo prevedere possibili scenari futuri disagevoli.³²³ Oltre alle immagini e fotografie descritte, durante la prima sessione dell'*Asta 80* - dal lotto numero 78 - sono stati battuti anche elaborati su carta, pitture e sculture realizzati solo da artiste. I lotti presentati in questa prima sessione sono stati 172, di cui il 33,13% è stato aggiudicato per un totale di 93.664,5 euro.

³²³ *E li chiamiamo Paesaggi*, testo critico a cura di D. Gavagnin, a presentazione del catalogo "*Asta 80*", Fidesarte Casa d'aste, Mestre 2019

L'opera che è stata proposta alla vendita con il prezzo di stima più alto è stata la numero 169, *"Rosa Verde Nero"* (1968-2008) di Carla Accardi, lotto che poi è risultato invenduto. Il lotto venduto con il prezzo più alto è stato, invece, *"Coro campestre"* (1996) di Maria Lai: una scultura di terracotta smaltata, impreziosita da una spiga di colore dorato e aggiudicata a 7.995 euro. Il prezzo di aggiudicazione della scultura di Maria Lai non ha superato quello stimato dagli esperti della Fidesarte, ma è stato comunque superiore alla base d'asta imposta. Tra i pochi lotti (5,26%) che sono stati venduti ad un prezzo superiore al loro intervallo di stima, figura un'altra opera di Maria Lai, *"Tenendo per mano il sole"* (libro d'artista) del 2004, stimato entro gli 800 euro e aggiudicato per 1.476 euro. Altro lotto che è stato venduto ad un prezzo superiore al proprio intervallo di stima è la raccolta di 16+20 stampe alla gelatina ai sali d'argento di Renate Bertlmann (lotto numero 171), che ha raggiunto il secondo prezzo più alto della sessione di vendita. Il secondo gruppo di opere dell'*80° Asta* messo all'asta nel pomeriggio del 14 dicembre, ha invece ottenuto un risultato finale superiore, pari a 409.713 euro per 98 lotti venduti, anche se la percentuale di invenduto è risultata essere, ancora una volta, consistente, attestandosi al 45,25%. Il valore medio di vendita è stato di 4.180,75 euro, considerando che il prezzo minimo pagato è risultato pari a 246 euro e quello massimo di 39.360 euro. Questo evidenzia l'effettiva differenza tra i vari prezzi di aggiudicazione, confermata anche dal calcolo della deviazione standard, pari a 6.404,38 euro, da cui emerge la variabilità dei dati raccolti. Il lotto che è stato aggiudicato al prezzo più alto tra i beni della seconda sessione d'asta è risultato essere anche il bene con l'intervallo di stima più elevato, ossia il lotto numero 308: opera senza titolo di Jean Paul Riopelle del 1959, realizzata ad olio su carta intelata. Il lotto record non è stato aggiudicato con un prezzo all'interno del proprio intervallo di stima, anzi si è collocato nettamente al di sotto, pur avendo ottenuto rilanci rispetto alla base d'asta proposta. Confrontando l'aggiudicazione dell'opera di Jean Paul Riopelle, con il prezzo massimo battuto nella prima sessione dell'*80° Asta*, si può notare che la seconda sessione ha ottenuto un prezzo di aggiudicazione massimo superiore. Mentre, se si analizzano in maniera complessiva le due sessioni, il totale di aggiudicazione è risultato di 503.377,5 euro. La prima asta a tempo del 2019 è stata l'*81° Asta*: il periodo di partecipazione è iniziato venerdì 31 maggio e si è concluso tra martedì 18 e mercoledì 19 giugno, per

due sessioni distinte dell'asta. La prima sessione si è conclusa nella giornata di martedì ed era dedicata alla vendita di 210 opere di grafica e tecniche miste su carta, di cui ne sono state vendute 102, pari al 48,57% del totale.

Il prezzo medio di aggiudicazione è stato di 454,19 euro, con una variabilità bassa dei prezzi, confermata dal valore della deviazione standard (pari a 147,93 euro), che non hanno in nessun caso superato la cifra dei 1.000 euro. Infatti, anche il lotto battuto con il massimo prezzo offerto per la sessione, è stato venduto per 984 euro: si tratta della serigrafia realizzata con la tecnica del *decollage*, "*Donna Jordan*" realizzata dall'artista Mimmo Rotella. La seconda sessione dell'asta numero 81, invece, si è conclusa mercoledì 19 giugno 2019, con un totale di vendita ricavato dai 254 lotti in vendita, pari a 49.507,5 euro (comprese le commissioni d'asta); più della metà delle opere all'asta è stata aggiudicata, infatti la percentuale di vendita registrata è stata del 57,08%, con 145 opere aggiudicate su 254. Il prezzo di aggiudicazione massimo raggiunto è stato di 3.444 euro per il lotto numero 332: "*Canale veneziano, 1970*" di Armando Pizzinato, proveniente dalla collezione Dario Micacchi Bertolami Fine Arts. Il valore medio di aggiudicazione registrato è stato di 454,19 euro, soggetto, anche in questo caso, ad una buona variabilità dei prezzi analizzati. La terza vendita del 2019 è stata, invece, l'*Asta 82*, anch'essa divisa in due diverse sessioni nella medesima giornata e tenutasi sabato 26 ottobre. La prima parte della vendita, intitolata *Asta di Fotografia e Opere D'arte su Carta*, si è svolta durante la mattinata, con la presentazione dei lotti dal numero 1 al numero 167. Come si evince dal titolo della sessione, la prima parte della vendita è stata dedicata interamente alla fotografia, mentre dal lotto numero 120, sono state battute opere realizzate su carta. L'ordine di vendita delle fotografie non è casuale, ma segue un percorso temporale e storico che evidenzia anche le caratteristiche delle immagini, che sono state divise in tre diverse sezioni: "*L'Ottocento: esplorazioni, turismo, colore*", "*La fotografia tra documento ed arte*" e "*Le ricerche degli anni '70*". Il numero di beni venduti è stato di 51 su 167 lotti messi all'asta – pari solo al 30,5 % - che hanno portato ad un totale di aggiudicazioni del valore di 130.195,5 euro. Il prezzo medio di aggiudicazione risulta essere di 2.552,85 euro, con un range di prezzi di vendita che vanno da 123 euro a 18.450 euro. L'intervallo di stima più alto – compreso tra 15.000 euro e 18.000 euro – è stato attribuito all'opera senza titolo di Emilio Vedova del 1980 (lotto numero 166), che è

poi rimasta invenduta durante la sessione. L'opera che, invece, è stata aggiudicata con il prezzo record di vendita è stata la fotografia in bianco e nero, con testo e progetto su cartone tratta dalla serie Photomatic d'Italia del 1973/1974, di Franco Vaccari (lotto numero 118), per un totale di 18.450 euro. Inoltre, il prezzo di aggiudicazione del bene è risultato all'interno dell'intervallo stimato ed ha superato il valore della propria base d'asta. In questa prima sessione, però, il numero di lotti aggiudicati con valore superiore alla base d'asta imposta è risultato inferiore rispetto ai beni che sono stati venduti ad un prezzo uguale alla base d'asta, dunque senza alcun rilancio durante la vendita. Nella seconda sessione dell'82° Asta di Fidesarte, tenutasi nel pomeriggio del 26 ottobre scorso, sono state raccolte 199 opere di arte moderna e contemporanea: dei lotti messi all'asta, ne sono risultati venduti 104, per una percentuale di vendita del 52,26% e un totale di aggiudicazione pari a 578.346 euro. Anche il prezzo massimo di aggiudicazione ha raggiunto una cifra abbastanza elevata rispetto ad altre sessioni d'asta, del valore di 40.590 euro, battuta per l'opera "Quaderno" del 1979 di Maria Lai (lotto numero 332). Il lotto che da catalogo era stato presentato con l'intervallo stima più elevato era l'olio su tela di David Salle del 2009 – con una valutazione tra i 40.000 euro e i 50.000 euro – che non ha, però, trovato aggiudicazione. Durante la vendita ci sono state altre aggiudicazioni con cifre importanti, come: il lotto 357 con l'opera di Hans Hartung "P1972-8" del 1972 – venduta per il prezzo di 38.130 euro o il lotto numero 360, ossia il trittico realizzato ad olio su tela "L'alieno trino" del 1971 di Achille Perilli – aggiudicato al prezzo di 39.360 euro. Il prezzo medio di aggiudicazione dell'82° Asta (II sessione) è risultato pari a 5.561,02 euro, ma è da considerare che tale valore deriva anche dalle aggiudicazioni elevate appena riportate, che in realtà si differenziano notevolmente dagli altri prezzi di vendita. Infatti, il valore della deviazione standard è risultato pari a 8.073,56 euro e dunque nettamente superiore al prezzo medio di aggiudicazione. Come per gli altri anni presi in considerazione, l'anno si conclude per Fidesarte con l'asta a tempo di dicembre, nello specifico con l'83° Asta, aperta da mercoledì 4 dicembre a mercoledì 11 dicembre 2019. I 437 lotti sono stati presentati senza essere divisi in più sessioni e di essi è stato aggiudicato solo il 40,96%, per un totale di vendita di 56.211 euro. I beni messi all'asta sono, questa volta, di vario genere: si trovano, infatti, quadri e olii su tela dei primi del '900, opere più contemporanee,

grafiche, sculture, ma anche oggetti ed elementi di *design* realizzati dai maestri di Murano. Il valore medio di aggiudicazione si è attestato intorno a 128,62 euro, confermando che i risultati ottenuti dall'asta sono stati inferiori rispetto a tutte le altre sessioni tenutesi durante l'anno. Il bene che ha ottenuto il prezzo record di vendita è il numero 140, ossia l'olio su tela dal titolo *"Paesaggio"* di Vittore Antonio Cargnel, che è stato battuto alla cifra di 3.690 euro. Si riportano anche le altre opere che hanno raggiunto o superato la soglia dei 1.000 euro in questa sessione di asta a tempo: *"Dal Profondo"* di Lucio Del Pezzo (lotto numero 94), *"Canto di Primavera"* del 1962 di Lino Dinetto (lotto numero 137), *"Paesaggio"* del 1941 di Gigi Candiani (lotto numero 147), *"La ragazza del tiro a segno"* del 1962 di Giuseppe Gambino (lotto numero 154), *"Paesaggio a Mazzorbo"* del 1961 di Gigi Candiani e *"Carta Estroflessa"* del 1995 di Enrico Castellani. I risultati ottenuti nell'anno 2019, come per i due anni precedentemente analizzati, sono stati sintetizzati nella tabella 4.4.

| Asta | n. lotti per asta | n. lotti venduti | Prezzo massimo | Prezzo medio | totale aggiudicazioni |
|--------------------|--------------------------|-------------------------|-------------------------|---------------------|------------------------------|
| 80° I | 172 | 57 (33,13%) | 7.995 euro | 1.643,23 euro | 93.664,50 euro |
| 80° II | 180 | 98 (54,75%) | 39.360 euro | 4.180,74 euro | 409.713,00 euro |
| 81° I | 210 | 102 (48,57%) | 984 euro | 179,07 euro | 18.265,50 euro |
| 81° II | 254 | 145 (57,08%) | 3.444 euro | 454,19 euro | 49.507,50 euro |
| 82 I° | 167 | 51 (30,5%) | 18.450 euro | 2.552,85 euro | 130.195,50 euro |
| 82° II | 198 | 104 (52,26%) | 40.590 euro | 5.561,02 euro | 578.346,00 euro |
| 83° | 437 | 179 (40,96%) | 3.690 euro | 128,62 euro | 56.211,00 euro |
| Totale 2019 | 1618 | 736 (45,49%) | 114.513 euro | | 1.335.903,00 euro |

Tabella 4.4 Numero di lotti per asta, numero di lotti venduti, prezzo record, prezzo medio di vendita e totale aggiudicato per ciascuna asta organizzata da Fidesarte nel 2019

Come è possibile osservare dalla tabella, sono stati riportati i risultati delle varie sessioni di vendita realizzate durante l'anno e il fatturato annuale ricavato è stato pari a 1.335.903 euro per i 736 lotti aggiudicati durante l'esercizio del 2019, con una percentuale di vendita pari al 45,48%.

Il totale di aggiudicazione maggiore è stato registrato dalla seconda sessione di vendita dell'82° *Asta*, che raggiunge anche il prezzo record più elevato. A seguire l'80° *Asta (II sessione)*, sia per fatturato che per prezzo di vendita massimo.

Il valore complessivo dei prezzi record è risultato pari a 114.513 euro, ossia l'8,57% delle aggiudicazioni totali. Inoltre, anche durante il 2019 le aste a tempo sono risultate le vendite con il maggior numero di lotti messi all'asta, ma con il prezzo medio di aggiudicazione più basso.

4.4 RIFLESSIONI E PROSPETTIVE PER FIDESARTE CASA D'ASTE

Storicamente, come è stato descritto, le vendite all'asta a Venezia sono state principalmente riservate a beni di antiquariato, tanto che la città era internazionalmente conosciuta per il successo ottenuto dalla Semenzato casa d'aste. In seguito al fallimento della Semenzato e della sua diretta discendente San Marco Casa d'Aste, l'attività di vendita all'asta non si è più trovata a Venezia centro storico dagli anni Duemila, ma continua ancora oggi a trovare espressione a Mestre, cioè nella terraferma della città metropolitana. Dunque, dopo aver svolto un'analisi dettagliata delle vendite realizzate per singolo esercizio dalla Fidesarte, si sono voluti confrontare i risultati ottenuti ed osservare quale tra i tre anni sia risultato il migliore o in quale sessione d'asta sia stato ottenuto il fatturato maggiore.

La tabella 4.5 riassume i risultati ottenuti per singolo anno, riportando anche la percentuale di vendita e di invenduto.

| Anno | Tot. lotti | n. lotti venduti | n. lotti invenduti | totale aggiudicazioni |
|---------------|-------------------|--------------------------|---------------------------|------------------------------|
| 2017 | 1134 | 648 | 486 | 1.329.745,50 euro |
| 2018 | 1077 | 627 | 450 | 1.520.569,00 euro |
| 2019 | 1618 | 736 | 882 | 1.335.903,00 euro |
| Totale | 3.829 | 2011 (52,52%) | 1818 (47,48%) | 4.186.217,50 euro |

Tabella 4.5 Numero di lotti per anno, numero di lotti venduti, numero di lotti invenduti e totale aggiudicazioni di vendita per anno di Fidesarte

Prendendo in considerazione i risultati complessivi ottenuti nel triennio 2017-2019, si vede come il numero complessivo dei lotti presentati sia stato di 3.829, per un fatturato totale di 4.186.217,5 euro.

La percentuale di vendita dei tre anni è di poco superiore alla percentuale di invenduto, infatti risulta che solo poco più della metà dei beni proposti siano stati aggiudicati. Il 2019 risulta essere l'anno con il maggior numero di beni messi all'asta (1.618), ma l'anno con il totale di vendita più alto è stato il 2018, pur essendo stato l'anno con il minor numero di lotti proposti (1.077). Nel 2019 è stata organizzata una

sessione d'asta in più, che ha fatto crescere il numero di lotti messi in vendita; mentre il 2018 è stato l'anno con il minor numero di beni venduti (627) ma che ha raggiunto un totale annuale di aggiudicazione di 1.520.569,00 euro, attestando così il valore medio di vendita a 2.425 euro per lotto. Il fatturato più basso è stato ottenuto nel 2017, pari a 1.329.745,5 euro, ma il prezzo medio di vendita annuale (2.052 euro) è risultato comunque più alto rispetto a quello mantenuto nell'anno appena concluso (1.815,08). Infatti, come si può osservare anche dal grafico, il 2019 è l'anno che ha registrato la percentuale maggiore di invenduto:

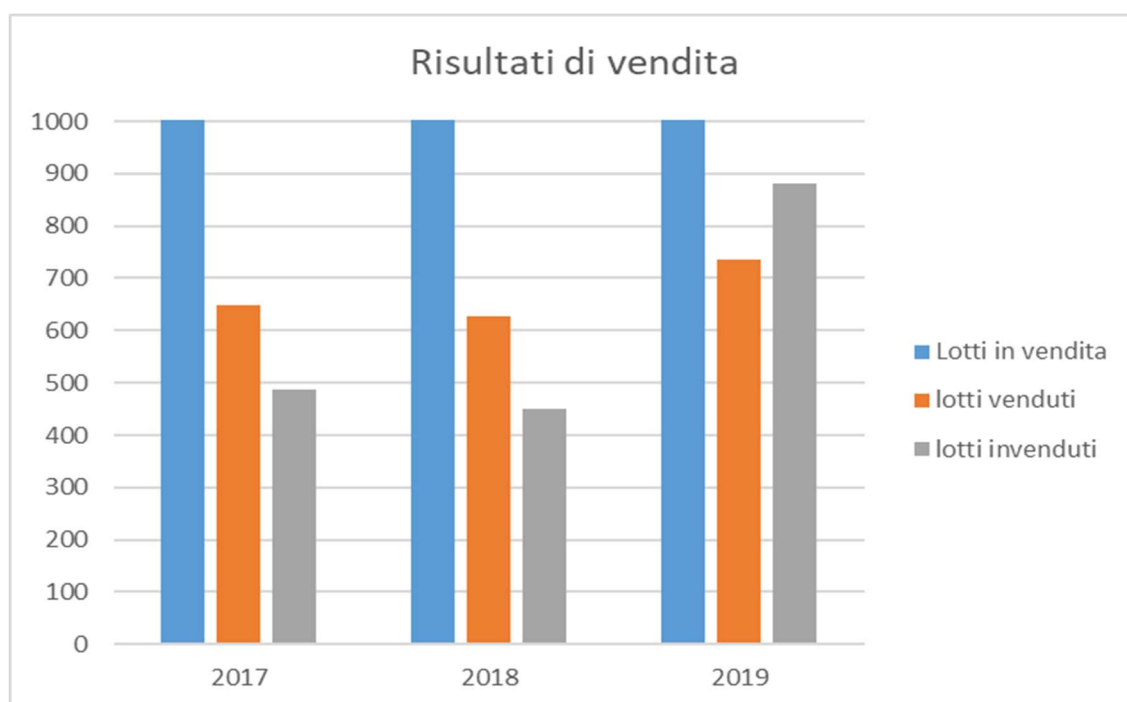


Figura 7 – Risultati di vendita di Fidesarte Casa d’Aste a confronto per anno:
numero di lotti presentati, numero lotti venduti, numero lotti invenduti

Osservando l'andamento delle aggiudicazioni e dell'aggiudicato totale, si può evidenziare che dall'anno 2017 all'anno 2018 si è verificato un decremento del 5% nel numero di lotti presentati alla vendita, ma si è registrato un aumento del 14% del fatturato finale, mentre dal 2018 al 2019 si è verificato un netto aumento dei lotti messi all'asta (pari al 33,4%), ma si è registrato un calo del fatturato del 13%.

Tale andamento decrescente tra il secondo e il terzo anno è probabilmente dipeso dal fatto che, nonostante il 2019 sia stato l'anno con il maggior numero di lotti offerti, non sono state raggiunte le cifre record di aggiudicazione che invece ha registrato il

2018. Nonostante il fatturato totale del 2018 sia superiore a quello dell'anno successivo, il prezzo medio di aggiudicazione più alto è stato registrato proprio nel 2019, durante la seconda sessione della 82° Asta (tenutasi nell'ottobre 2019).

Se si considerano, invece, i dati di inizio e fine del triennio, il 2017 e il 2019, si nota come dal primo all'ultimo anno ci sia stata una crescita del 42,68% dei beni offerti da Fidesarte, ma come a tale crescita non corrisponde un'altrettanta crescita nei risultati di vendita: infatti, i lotti venduti sono aumentati del 13,58% dal 2017 al 2019, ma il fatturato ha subito una variazione di solo del +0,46%. Il 2018 ha registrato un totale delle aggiudicazioni di tutte le sessioni d'asta superiore agli altri anni, pur essendo stati intermediati il minor numero di lotti. Questo è dipeso dal fatto che il 2018 è stato interessato dalla vendita che è ha raggiunto il prezzo più alto dell'intero periodo preso in considerazione, ossia dall'intermediazione dell'opera "*Personnage*" (1968-1970) dell'artista cubano Wifredo Lam, venduta per 98.400 euro, il 14 aprile 2018, durante la prima sessione della 76° Asta. Grazie anche a questa aggiudicazione record, la prima sessione dell'Asta 76 risulta aver registrato il totale di aggiudicazione più alto di tutti i tre anni, del valore di 774.469,5 (pari al 18,5% del fatturato complessivo). Un'altra cifra record – la seconda più alta dei tre anni considerati - è stata, però, battuta sempre nel 2018: ovvero 50.430 euro per l'aggiudicazione dell'olio su tela di "*P1970-5*" (1970) di Hans Hartung, durante la 78° Asta di Arte moderna e contemporanea. Le altre quattro vendite record si dividono tra il 2017 e il 2019, tutte registrate nelle aste di arte moderna e contemporanea: "*Quaderno*" del 1979 di Maria Lai, lotto battuto per 39.360 euro (82° Asta – II sessione); opera senza titolo di Jean Paul Riopelle, venduta per 39.360 euro (80° Asta – II sessione); "*Superficie a testura vibratile – Studio 3///3*" di Getulio Alviani del 1973, battuta all'asta al prezzo di 26.000 euro (72° Asta) e "*Cybele*" (1998) di Piero Dorazio, che ha raggiunto il totale di 23.000 euro (74° Asta).

Una caratteristica ricorrente in tutte le sedute d'asta è stata che la quasi totalità delle opere battute ha ottenuto un prezzo inferiore rispetto al proprio intervallo di stima, e questa situazione si è presentata anche nel caso delle opere che hanno ottenuto i prezzi più elevati di ogni aggiudicazione. Non è stato possibile, però, calcolare la percentuale esatta di beni che sono stati venduti ad un prezzo inferiore alle stime, in quanto nei cataloghi delle aste a tempo non per tutti i lotti è stato riportato l'intervallo

di stima. La Fidesarte ha organizzato tra 2017 e 2019, sei aste a tempo, suddivise in nove sessioni d'asta, a seconda dei beni messi in vendita. Secondo quanto emerso dall'analisi, le aste tradizionali in sala si tengono nei mesi di aprile ed ottobre, mentre le aste a tempo *online* sono organizzate a maggio e a novembre; secondo questo schema temporale le aste in presenza e le aste a tempo *online* risultano alternate nei vari periodi durante l'anno. Le aste a tempo sono le vendite che hanno ottenuto i fatturati meno elevati in ogni anno analizzato e proprio la 75° Asta (*II sessione*) ha registrato il totale di aggiudicazione minimo (16.597,5 euro) di tutte le sessioni d'asta analizzate. L'asta *online* che ha ottenuto, invece, il fatturato più elevato tra le aste a tempo è l'Asta 79 di arte moderna e contemporanea. Molto spesso le opere messe in vendita *online* da Fidesarte hanno ottenuto prezzi pari alla propria base d'asta, probabilmente a causa una scarsa partecipazione alla tipologia di vendita o per un'avversione al rischio dei *bidders* partecipanti. Il lotto battuto al prezzo massimo tra le aste a tempo è stato venduto durante la 73° Asta per il valore di 4.551 euro, un olio su tela di Cagnaccio Di San Pietro, intitolato "*Barche*". Nonostante i risultati di vendita delle aste a tempo siano inferiori rispetto a quelli delle aste in sala tradizionali, sono fondamentali nell'attività della Fidesarte, che ne organizza due all'anno da alternare alle aste in presenza. Le aggiudicazioni delle vendite *online* dal 2017 al 2019 hanno fatto incassare alla casa d'aste veneziana 366.717 euro, pari all'8,76% del totale. Le transazioni nelle aste a tempo sono state di piccola o media entità, ma tramite questo nuovo sistema è possibile raggiungere una fetta di pubblico più ampia e in un periodo di tempo più dilatato. Come già osservato, lo studio di soli tre anni non può definire veri e propri *trend* di vendita, ma può sicuramente mettere in luce elementi distintivi del periodo analizzato, come, per esempio, la costante ricerca storica ed artistica svolta per la presentazione dei beni alla vendita, che si nota anche dalla particolare attenzione dedicata in questi tre anni ai cataloghi e alle esposizioni di fotografia. La maggior parte delle opere presentate sono di artisti del Novecento, che hanno quotazioni solide e sono facilmente riconoscibili anche ad un pubblico non ristretto. Nei tre anni considerati, infatti, sono state proposte e aggiudicate opere di Mimmo Rotella, Maria Lai, Wifredo Lam, Hans Hartung, Emilio Vedova, Jannis Kounellis e Michelangelo Pistoletto, dimostrando l'attenzione posta da Fidesarte sia nei confronti degli artisti italiani che internazionali.

La Fidesarte Casa d'Aste non può, competere per risultati complessivi e generali con le grandi case d'asta italiane o internazionali, perché non ha sviluppato ulteriori nuovi dipartimenti di vendita, rispetto a quello di arte moderna e contemporanea, e non ha dunque ampliato la base di possibili clienti tramite la vendita di prodotti diversi. La casa d'aste veneziana, dunque, non rientra nella classifica delle migliori venti in Italia per numeri di fatturato e vendita, ma si attesta comunque in una fascia media di risultato. Inoltre, dal 2012 la Fidesarte partecipa e collabora al progetto di beneficenza dell'associazione "*Art for Childern & Mothers*", per cui artisti nazionali e internazionali donano annualmente le proprie opere per un'asta in favore di bambini e madri in stato di necessità in Italia e nel mondo. Nel 2019 l'asta si è tenuta giorno 29 novembre nella città di Pordenone - di cui l'iniziativa ha il patrocinio - e tutte le opere presentate nel catalogo della vendita di beneficenza erano prive di riserva e sono state aggiudicate, come di consueto, al miglior offerente; i risultati della vendita non sono stati resi noti, ma sono stati interamente devoluti all'associazione "*Art for Childern & Mothers*". Il progetto condiviso da Fidesarte si inserisce nel filone di iniziative che riconoscono nell'arte una possibilità di investimento non solo economico, ma anche sociale e civile.

Lo studio svolto sui tre anni presi in considerazione, rappresenta solo il passato recente dell'attività storica della Fidesarte Casa d'Aste, ma può essere utile per comprendere quello che è un settore del mercato dell'arte contemporaneo veneziano che, solitamente, rimane in secondo piano senza essere considerato a pieno.

Nonostante le numerose iniziative e vendite organizzate, e nonostante un numero consistente di beni in vendita le principali problematiche riscontrate nell'attività di Fidesarte Casa d'Aste riguardano la percentuale di invenduto e i prezzi di aggiudicazione che spesso si collocano al di sotto degli intervalli di stima dei beni, che vengono aggiudicati allo stesso valore della base d'asta, non ottenendo ulteriori rilanci durante la vendita. Dal 2017 al 2019, però, i risultati di vendita sono comunque migliorati, in accordo con quello che è stato l'andamento di crescita generale del mercato delle case d'asta italiane e in particolare della crescita dei fatturati dei dipartimenti di arte moderna e contemporanea. Alla luce di quanto analizzato, nella città di Venezia - tradizionalmente votata alla vendita all'asta di beni di antiquariato - il settore della vendita all'asta di arte contemporanea non ha mai trovato lo stesso

sviluppo che si è verificato negli anni a Milano o in altre città italiane, però ha trovato in Fidesarte Casa d'Aste, una possibilità di un *continuum* di vendita e di intermediazione di beni d'arte dagli anni Settanta fino ad oggi.

CONCLUSIONE

Tramite questo lavoro di tesi si è voluto studiare l'operato dei principali agenti del mercato dell'arte contemporanea operanti a Venezia e confrontarlo, alla fine dell'indagine, con l'andamento generale internazionale dei medesimi, per osservare anche come la città d'arte per eccellenza quale è Venezia si relazioni, oggi, con il mercato e la promozione dell'arte contemporanea. L'indagine è stata, per tanto, svolta prendendo in considerazione singolarmente i vari attori del mercato presenti a Venezia, dandone una collocazione storica e descrivendone l'operato odierno.

Come è stato più volte osservato, per molto tempo Venezia è stata la città delle avanguardie, in modo particolare grazie alle esperienze espositive della Biennale, delle gallerie d'arte contemporanea storiche e delle fondazioni più longeve che la città ancora accoglie; ma in tutti e tre i casi di studio analizzati, è emerso un momento storico in cui Venezia promuoveva l'offerta contemporanea quasi esclusivamente tramite l'Esposizione d'Arte Biennale. Dalla ricerca storica è emerso, infatti, chiaramente che gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo siano stati un periodo florido per il mercato dell'arte a Venezia, in quanto nascevano e si sviluppavano un gran numero di spazi espositivi e di gallerie, che svolgevano attività espositive di avanguardia. Al fianco delle gallerie, le fondazioni, come la Bevilacqua La Masa, la Querini Stampalia e la Fondazione Cini, si occupavano della diffusione della cultura, investendo in esposizioni, mostre e attività educative, ed infine la Semenzato Casa d'Aste si occupava a pieno del commercio di beni d'arte e di antiquariato.

Questo periodo è stato seguito da un momento di stallo e di decrescita e durante gli anni Ottanta e Novanta, infatti, si è verificato un calo della proposta culturale legata all'arte contemporanea: numerose sono state le gallerie in cessata attività, le fondazioni presenti sul territorio erano solo quelle storiche e la famosa casa d'aste Semenzato era attraversata da problemi finanziari, che l'hanno poi condotta alla definitiva liquidazione. Un nuovo momento di crescita si è verificato a partire dai primi anni Duemila ed è andato intensificandosi nell'ultimo decennio, giungendo oggi ad una ritrovata fiducia e ad una maggiore indipendenza della città di Venezia dall'immagine della Biennale.

Le gallerie d'arte contemporanea, per esempio, sono nuovamente un numero consistente a Venezia e se dai dati generali riportati nel Capitolo 1 è emerso che nell'ultimo decennio il numero di aperture di nuove gallerie è risultato in costante calo, Venezia risulta essere, invece, in contro tendenza. Sempre più nuove gallerie e spazi espositivi hanno trovato sede a Venezia dai primi anni Duemila e il fenomeno risulta essere ancora in crescita se si considera che solo nel 2017 sono state aperte tre nuove gallerie in pochi mesi. Da qualche anno, infatti, per una combinazione particolare di eventi, Venezia è diventata di grande richiamo per appassionati e collezionisti di arte contemporanea, mossi sicuramente dall'evento della Biennale, ma che scoprono sempre di più l'offerta costante e sempre presente delle gallerie.

A tal proposito, dieci gallerie veneziane si sono riunite e organizzate per promuovere la propria offerta culturale e per far fronte alla stagionalità del turismo e del collezionismo che da sempre affligge Venezia, dando vita al *Venice Galleries View*.

L'esperienza veneziana si inserisce a pieno tra tutti gli altri esempi di collaborazione e condivisione sperimentati a livello internazionale, come nel caso del progetto *Condo* di Londra o dei vari *Galleryweekend* organizzati nelle maggiori capitali del mondo e riportati nel Capitolo 1, e riprende pienamente i concetti dibattuti e sviluppati negli incontri internazionali del *Talking Galleries*. Questo dimostra che le difficoltà vissute dalle gallerie di tutto il mondo, dovute alla crisi economica o ad un impoverimento del ceto medio, sono comuni anche alle gallerie di Venezia, che dal 2017 hanno risposto con innovazione e collaborazione. La necessità di ampliare il proprio bacino di clienti, la necessità di mantenere viva la domanda dei collezionisti e la partecipazione sempre più frequente alle fiere, sono le difficoltà e le sfide che ogni galleria odierna deve affrontare (così come riportato dall'*Art Basel Report 2018*). Dall'analisi delle gallerie partecipanti al *Venice Galleries View* è, infatti, emerso che la collaborazione instaurata rappresenta una possibilità per la conoscenza e la condivisione di nuovi collezionisti, artisti, idee e proposte, che sono finalizzate alla promozione di un'offerta ed un'immagine di Venezia che sia rinnovata.

Le gallerie sono parte integrante del territorio in cui sono site, devono relazionarsi e dialogare con esso tramite la collaborazione e la cooperazione con altre istituzioni presenti nella città, siano esse pubbliche o private. Questo principio ha condotto il *Venice Galleries View* a creare una mappa che potesse accogliere e raccogliere tutti i

luoghi fondamentali per il settore contemporaneo e che fosse un mezzo per il visitatore, tramite il quale conoscere l'intera città. Nella *Venice Galleries Map* sono state inserite, dunque, anche le fondazioni di arte contemporanea, creando una prima vera interconnessione e sinergia tra diversi attori del sistema e del mercato.

La collaborazione tra gallerie ed istituzioni è emersa, inoltre, dalla descrizione delle dieci gallerie facenti parte il *Venice Galleries View*, infatti, non è inusuale che gallerie promuovano esposizioni e mostre all'interno di spazi e palazzi delle fondazioni presenti in città. A tal proposito, per quanto riguarda la presenza di istituzioni e fondazioni nella città metropolitana di Venezia, si è evidenziata una crescita sostanziale, come nel caso delle gallerie, a partire dai primi anni Duemila.

Come si è visto, le fondazioni storiche sono riuscite a mantenere il proprio operato anche nei momenti meno favorevoli per Venezia, ma da qualche anno le loro attività sono affiancate dal nome e dal *brand* di molte altre fondazioni giunte nel territorio. In linea con la crescita degli HNWI a livello globale, anche a Venezia sono giunti nuovi investitori e collezionisti che si occupano di arte contemporanea ed il caso più famoso è quello della Pinault Collection, giunta a Palazzo Grassi nel 2007.

La città di Venezia, dunque, è parte integrante del fenomeno di crescita delle collezioni private che diventano veri e propri musei, gestiti e sovvenzionati da fondazioni ed investitori. In Italia dal 2000 tale fenomeno è in crescita, tanto che è stato anche fondato da Patrizia Sandretto Rebaudengo il Comitato delle Fondazioni di Arte Contemporanea, in cui Venezia trova rappresentanza tramite proprio la Fondazione Pinault. Sono giunte poi in città fondazioni nate da *corporate collections*, come la Fondazione Prada, la Fondazione Wilmotte e l'ultima arrivata la svizzera Fondation Valmont, ma anche realtà legate al mecenatismo di collezionisti privati come nel caso della V- A -C Foundation. Un *file rouge* che lega alla base l'operato di tutte queste nuove istituzioni è l'investimento e il restauro attuato nelle proprie sedi veneziane, per la maggior parte affidate tramite concessione di utilizzo straordinario, e che ha permesso la fruibilità di palazzi e spazi che altrimenti non sarebbero più risultati aperti al pubblico. Le fondazioni, dunque, rappresentano una forma di investimento sia economico che sociale e di inclusione, che coinvolge imprese ed aziende cittadine che sono disposte a donare ingenti somme per il miglioramento dell'offerta culturale, sentendosi parte del proprio territorio. Tra le fondazioni di

origine bancaria più attive del nord-est, figura a Venezia la Fondazione di Venezia, che si è occupata degli interventi di riqualificazione e rivitalizzazione di una zona in disuso di Mestre, per la costruzione del polo museale M9, inaugurato a fine 2018.

Tale investimento ha rappresentato uno sforzo economico consistente per la Fondazione di Venezia, ma si propone come un intervento di svolta per la città.

Infatti, molto spesso si pensa a Mestre come un luogo distaccato da Venezia centro storico, non solo a causa del braccio di mare che li divide, ma anche per il tipo di offerta turistica e culturale proposta, che si sta cercando di mutare tramite diversi interventi di riqualificazione. All'interno del polo museale M9, è stata prevista la presenza di vari spazi commerciali, tra cui figura anche la nuova sede della galleria mestrina di arte contemporanea Massimodeluca, che partecipa al *Venice Galleries View* ed è partner con la Fondazione di Venezia nella promozione del progetto M9.

Il Museo del 900, inoltre, sostiene il progetto della *Venice Galleries Map* ed è per questo segnalato all'interno della cartina topografica, come parte integrante dell'itinerario del contemporaneo veneziano. A Mestre ha sede anche la Fidesarte Casa d'Aste, oggi unico esempio di attività preposta alla vendita all'asta di opere di arte contemporanea nella città metropolitana di Venezia, che non si inserisce propriamente nel sistema veneziano e che non ha intrapreso collaborazioni con altre istituzioni o agenti operanti nel mercato dell'arte della città.

Dalle analisi svolte, ciò che è emerso è che, rispetto alla costante crescita della vendita all'asta di opere di arte contemporanea registrata negli ultimi anni a livello internazionale, Venezia non ottiene i medesimi risultati. Sono state analizzate tutte le sessioni di vendita dal 2017 al 2019 della Fidesarte Casa d'Aste e per quanto in aumento, i risultati ricavati non rispecchiano quella che è la tendenza globale di una crescita consistente e di una presenza sempre più massiccia nel mercato dell'arte delle vendite all'asta. Nel 2018, infatti, l'arte contemporanea ha rappresentato il 14% dei ricavi delle vendite globali d'arte e nel 2019 è cresciuta di un punto percentuale, riscontrando una crescita costante anche in Italia. Il mercato nazionale delle vendite all'asta di arte contemporanea è in espansione e le case d'aste italiane che hanno ottenuto i risultati migliori nel 2019 sono state Il Ponte di Milano, la Farsetti di Prato e la Pandolfini di Milano, tanto che solo nel mese di giugno, la casa d'aste Il Ponte ha totalizzato, per il dipartimento di arte contemporanea, 8,3 milioni di euro.

Fidesarte Casa d'Asta, non può competere con i risultati di vendita ottenuti dalle maggiori case d'asta italiane, ma rappresenta comunque una parte del mercato e del collezionismo presente a Venezia.

Nell'indagine svolta sul mercato dell'arte contemporanea veneziana, è stato possibile fornire dei dati quantitativi sulle transazioni, vendite ed investimenti solo per quanto riguarda l'attività della Fondazione di Venezia e per Fidesarte Casa d'Aste, questo ad indicare una mancata trasparenza di risultati nel settore arte, di cui spesso non si conosce a pieno l'entità. Nonostante la mancanza di dati quantitativi per gallerie e fondazioni, è risultato comunque evidente che il commercio d'arte contemporanea a Venezia trova maggiore espressione nelle gallerie d'arte o tramite gli investimenti dei vari donatori per le fondazioni, rispetto alla vendita all'asta. Tale situazione trova origine sicuramente dalla storia e dal *background* culturale della città di Venezia, che è sempre stata caratterizzata dalla presenza di gallerie e fondazioni, che dagli anni Sessanta si occupano della promozione culturale e della creazione di esposizioni e mostre di arte contemporanea al fianco della Biennale d'Arte.

Storicamente, invece, la vendita all'asta a Venezia era riservata ai beni di arte moderna o di antiquariato, attività svolta prima dalla Semenzato Casa d'Aste e poi dalla San Marco Casa d'Aste Auctioneer. Ancora oggi, nonostante la presenza di acquirenti e collezionisti, soprattutto stranieri, che acquistano opere d'arte all'interno delle gallerie veneziane, si potrebbe affermare che Venezia appaia più come un luogo in cui vedere, conoscere e visitare esposizioni d'arte, più che come luogo in cui acquistare arte. Allo stesso modo le fondazioni e i loro spazi espositivi sono considerati come musei per la diffusione dell'arte contemporanea e di progetti culturali innovativi, ma si deve ricordare che nascono principalmente come evoluzione del collezionismo e da forme diverse di investimento in arte e cultura.

Le gallerie e le fondazioni, in modo particolare, sono dunque luoghi di duplice funzione: si occupano della promozione culturale e della diffusione dell'arte, ma hanno anche una funzione economica e commerciale, che spesso, in una città d'arte come Venezia, viene meno agli occhi dei visitatori, complice anche la presenza dell'Esposizione Biennale d'Arte. Le gallerie veneziane del *Venice Galleries View*, per esempio, evidenziano come spesso il pubblico che visita lo spazio espositivo, sia interessato solo all'esposizione d'arte in sé e non all'acquisto delle opere; mentre

affermano come la maggior parte dei collezionisti siano stranieri provenienti dagli Stati Uniti, dalla Russia o dalla Cina.

Le gallerie e le fondazioni, specialmente a Venezia centro storico, si assumono, per tanto, il principale compito della promozione e della diffusione dell'arte contemporanea, offrendo una possibilità a Venezia di sviluppo di un turismo più consapevole e votato all'arte. La presenza di gallerie e fondazioni di rilievo sta donando un nuovo respiro internazionale alla città, incoraggiando quello che è un circolo virtuoso di eventi, mostre e nuove istituzioni che trovano sede a Venezia.

Si delinea così, anche, una continuità storica tra passato e presente: i luoghi e i palazzi del passato ospitano attori ed istituzioni che oggi operano nel mercato; le istituzioni storiche cittadine collaborano con nuove fondazioni; le gallerie internazionali collaborano con gallerie storiche e il numero di esposizioni risulta in continua crescita in un fermento che ricorda gli anni Sessanta del XX secolo.

Anche la Fidesarte Casa d'Aste ha mantenuto la propria collocazione originaria nella terraferma veneziana, ed oggi questa sua posizione potrebbe avvalorare l'ipotesi per cui Venezia centro storico sia considerata più una città di esposizioni che di commercio. Infatti, la funzione unica e principale della Fidesarte, per sua natura, è quella della vendita di opere d'arte e l'esposizione di esse è preventiva e funzionale solo per l'acquisto. Secondo tale ragionamento, questo sottolineerebbe ancora una volta la distinzione tra Mestre e Venezia centro storico: con la terraferma dedita all'industria e al commercio, mentre l'isola più strettamente legata alla storia e alle esposizioni d'arte. Una differenza questa che si sta cercando di eliminare, tramite la creazione di un sistema che accolga la città metropolitana di Venezia nella sua interezza, per esempio, tramite la nascita e gli investimenti nel progetto del Museo M9 e con la presenza di una delle più innovative tra le gallerie veneziane, la Galleria Massimodeluca. Un'innovazione apportata del *Venice Galleries View* è infatti la creazione di una mappa che accolga tutti gli enti e le istituzioni che si occupano di arte contemporanea, da Mestre fino all'isola della Giudecca, raccontando, di fatto, quello che è un movimento di crescita generale del mercato per l'intera realtà veneziana. La mappa individua e accoglie attività, istituzioni e fondazioni del contemporaneo che spesso collaborano e si coordinano tra di loro in eventi speciali per la promozione dell'offerta artistica veneziana, dimostrando come un contesto

territoriale condiviso sia già un punto di partenza fondamentale per una valorizzazione collettiva delle attività che sono al suo interno.

Da questo lavoro di tesi emerge, infine, che si stanno delineando delle sinergie e delle forme collaborative in favore della proposta e dell'offerta contemporanea tra la maggior parte degli agenti operanti nel mercato dell'arte, anche se la Fidesarte Casa d'Aste si discosta e si mantiene indipendente all'interno del sistema.

Realizzare questo elaborato mi ha permesso di scoprire e conoscere realtà nuove e di fornire una panoramica su quello che è il mercato dell'arte di Venezia; è stato un po' come scavare, mattone dopo mattone, strato dopo strato, trovando nella storia della città gli elementi per ricomporre la situazione odierna del mercato dell'arte.

BIBLIOGRAFIA

Agnetti M., Voza C., *Fondazione Musei Civici di Venezia: la partnership pubblico-privato per la gestione e la valorizzazione del patrimonio museale*, in "Facility Management" Italia n.12/2011.

Ashenfelter O., Graddy K., *Sale Rates and Price Movements in Art Auctions*, articolo scientifico, dicembre 2010.

Auge M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 2009.

Baratta I., *Peggy Guggenheim: una donna gentile, aperta e semplice. Parla Živa Kraus, artista, gallerista e collaboratrice di Peggy*, in "Finestre sull'Arte", 8 settembre 2019.

Barillà S. A., *Chi è Victoria Miro, la gallerista inglese che apre a Venezia*, in "Il Sole 24 ore" Arteconomy, 15 aprile 2017.

Besio A., *Corbelli: "Ecco come trasformerò Finarte"*, in "la Repubblica", 15 novembre 2001.

Bianchi G., *Arte a Venezia nel '900*, in "Venezia '900", Insula Quaderni n.4, settembre 2000.

Bianchin R., *Diamanti, bracciali, gemme all' asta il tesoro di Lauro*, in "la Repubblica", 8 settembre 1987.

Bolaffi G., *L'attività dei pittori italiani nelle stagioni artistiche 1969-1970 e 1907-1971*, Torino 1970.

Bolzan L., *Da Zagabria a Venezia: le immagini di Živa Kraus*, in "Stranieri e foresti" a Venezia a cura di Francesca Bisutti De Riz, Insula Quaderni n.18, aprile 2004.

Bourdieu P., *La distinzione: critica sociale del gusto*, Edizioni Il Mulino, Bologna 2001.

Busetto G., *Mazzariol alla Querini*, in *Giuseppe Mazzariol - 50 Artisti a Venezia*, a cura di C. Bertola, Mondadori Electa, Venezia 1992.

C. Moine, *Il mercato dell'arte contemporanea 2015 - Il rapporto annuale Artprice*, luglio 2014 a giugno 2015.

C. Moine, *Il mercato dell'arte contemporanea 2016 – Il rapporto annuale Artprice*, luglio 2015 al giugno 2016.

C. Moine, *Il mercato dell'arte contemporanea 2017 – Il rapporto annuale Artprice*, luglio 2016 al giugno 2017.

Caldura R., *Una generazione intermedia Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, catalogo della mostra (Mestre, Centro Culturale Candiani 21 aprile -27 maggio 2007), a cura di R. Caldura.

Callegari V., *Il Sistema Dell'arte Contemporanea - Collezionismo, promozione e mercato*, tesi di laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari, relatore N. Stringa, a.a.2011-2012.

Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Venezia e Rovigo, *Fascicolo Storico Società di Capitale Fidesarte Italia S.r.l.*, Registro Imprese – Archivio ufficiale della CCIAA.

Campaner P., Comunicato Stampa Milano Gallery Weekend, agosto 2019.

Campese M., *Creazione collettiva del Living Theatre – Venezia Ottobre 1975*, catalogo della mostra “Venezia – New Orleans 1975” a cura di M. Campese (Venezia, Arte Spazio Tempo), Grafica Metelliana, Mercato san Severino (Salerno) 2019.

Campese M., *Il mercato dell'Arte contemporanea: la Galleria Michela Rizzo, un caso di studio*, tesi di laurea magistrale in Economia e gestione delle Arti e delle Attività Culturali, Università Ca' Foscari, relatore S. Portinari, correlatore C. Di Novi, a.a.2014-2015.

Cappellari R., *Marketing della moda e dei prodotti lifestyle*, Carrocci Editore, Roma 2016.

Cecchetti G., *Fallita la San Marco casa d'aste, il buco è di migliaia di euro*, in “La Nuova di Venezia e Mestre”, 1° maggio 2010.

Comunicato stampa Casa dei Tre Oci, *Modernikon*, in “Arte.it”, Giugno 2011.

Comunicato stampa Galleria Alberta Pane, *La Ginestra*, febbraio 2018.

Comunicato stampa Galleria Alberta Pane, *Les yeux qui louchent*, settembre 2017.

Comunicato stampa Galleria Alberta Pane, *Recent Works*, marzo 2019.

Comunicato stampa Galleria Burati Anderson, *Embracing the moment*, novembre 2017.

Comunicato stampa Galleria Burati Anderson, *NewFaustianWorld – Un libro, un film, una mostra*, marzo 2017.

Comunicato stampa Galleria Burati Anderson, *Venezia*, maggio 2019.

Comunicato stampa Galleria Burati Anderson, *Venice Works*, settembre 2019.

Comunicato stampa Galleria Caterina Tognon, *Cristiano Bianchin | Aldo Grazi*, febbraio 2018.

Comunicato stampa Galleria Caterina Tognon, *I Boreali*, marzo 2019.

Comunicato Stampa Galleria Caterina Tognon, *Vanitas. Glass Flower Collection*, settembre 2017.

Comunicato stampa Galleria Dorothea Van Der Koelen, *Attached Beside Beyond Architecture*, maggio 2018.

Comunicato stampa Galleria Dorothea Van Der Koelen, *Form and Space – Concetti Spaziali*, maggio 2017.

Comunicato Stampa Galleria Dorothea van der Koelen, *Illuminazione – Vie verso la percezione (Eureka)*, maggio 2019.

Comunicato stampa Galleria Massimodeluca, *A nostra immagine e somiglianza*, febbraio 2018.

Comunicato stampa Galleria Massimodeluca, *Don't Stop*, ottobre 2017.

Comunicato stampa Galleria Massimodeluca, *Senza tema*, febbraio 2019.

Comunicato Stampa Galleria Michela Rizzo, a cura di Angela Madesani, *Path 21*, gennaio 2018.

Comunicato stampa Galleria Michela Rizzo, *anche OPAŁKA*, in "Rivista Segno", 23 Settembre 2017.

Comunicato Stampa Galleria Michela Rizzo, *Pensai il colore guardai il sole*, marzo 2019.

Comunicato stampa galleria Victoria Miro a cura di K. Stephenson, *The Sea and The Mirror*, settembre 2017.

Comunicato stampa galleria Victoria Miro a cura di K. Stephenson, *Italian Lessons*, gennaio 2018.

Comunicato stampa galleria Victoria Miro a cura di K. Stephenson, *Christian Holstad, Grayson Perry, Tal R, Betty Woodman*, gennaio 2019.

Comunicato stampa Ikona Gallery, *La fine del Tempo* di Mario Sillani Djerrahian, gennaio 2018.

Comunicato stampa Ikona Gallery, *Memory for the Future – Dialogue*, ottobre 2019.

Comunicato stampa Ikona Gallery, *Memory for the Future – The Villa old Dubrovnik*, maggio 2019.

Comunicato stampa Ikona Gallery, *Venezia Icon | Memory of the future -Chuck Freedman + Zohar Kawaharada*, novembre 2017.

Comunicato stampa Marignana Arte, *E-merging Nature*, febbraio 2018.

Comunicato stampa Marignana Arte, *Giardini Cosmici*, novembre 2018.

Comunicato stampa Marignana Arte, *Nature-Process-Synthesis*, febbraio 2018.

Comunicato stampa Marignana Arte, *The Struggle for Raw*, settembre 2018.

Comunicato stampa V— A- C Foundation, *DK Zattere*, 2018.

Comunicato stampa V— A- C Foundation, *Space Force Construction*, marzo 2017.

Comunicato stampa Zuecca Project Space + Spazio Ridotto, *Back to the POSTFUTURE*, gennaio 2018.

Comunicato stampa Zuecca Project Space + Spazio Ridotto, *misty clouds scattered colours*, novembre 2017.

Comunicato stampa Zuecca Project Space + Spazio Ridotto, *Talk: on Facts and Fiction*, giugno 2019.

Comunicato Stampa, Galleria Dorotha van der Koelen, *ERA – È – SARÀ / I 40 anni della galleria*, maggio 2019.

Contini C., *La Fondazione della Rete dei Musei Civici Di Venezia*, in “Il Giornale delle Fondazioni”, 6 Luglio 2012.

Crivelli G., *Prada presenta il suo primo bilancio sociale: la sostenibilità diventa trasparente, intervista al presidente Carlo Mazzi*, in “Il Sole 24 ore” *Arteconomy*, 11 dicembre 2015.

D’Ascenzo S., *Prada «restituisce» Ca’ Corner. «Secondi? Noi pionieri in laguna». Riapre l’ex sede dell’Asac, collaborazioni con Hermitage e Qatar*, in “Corriere del Veneto”, 1° giugno 2011.

Dal Maso D., Fiorentini G., *Creare valore a lungo termine: Conoscere, promuovere e gestire l’investimento sostenibile e responsabile*, Egea S.p.A, Milano 2013.

Dalla Gatta F., *Studio Del Mercato Dei Dipinti D’arte Contemporanea*, tesi di Dottorato di Ricerca in Conservazione Integrata dei Beni Culturali ed Ambientali XIX ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II, relatori M. Marrelli e M. Picone.

De Benedictis C., *Per la storia del collezionismo italiano – Fonti e documenti*, Ponte alle Grazie Editori s.r.l., Milano 1998.

Del Drago E., *Transavanguardia, ieri*, in “Artribune Magazine” #5, 3 aprile 2012.

Dolfi Agostini S., *Fondazione di Venezia acquista per 700mila il Fondo Zannier*, in “Il Sole 24 ore” *Arteconomy* 24, 4 aprile 2009.

Farenga L., Resca M., Zimatore A., *Gruppo Cirio Del Monte: Relazione dei Commissari Giudiziali*, Roma 26 Settembre 2003.

Ferraioli M., *A Venezia è pronta la nuova sede della V-A-C Foundation. Tutte le immagini dei nuovi spazi*, in “Artribune”, 27 aprile 2017.

Ferrarese P., *Modelli di rendicontazione dell’attività museale – con alcune note sulla Peggy Guggenheim Collection*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2017.

Ferrari C., *Statuto dell'esposizione permanente d'arti ed industrie veneziane istituita in palazzo Pesaro Ca' termini del testamento della d.ssa Felicità Bevilacqua La Masa*, aprile 1906, Venezia.

Finarte – Semenzato, *Bilancio al 31 Dicembre 2002 | Relazione sulla gestione di Bilancio*.

Finarte – Semenzato, *Bilancio al 31 Dicembre 2003 | Relazione sulla gestione di Bilancio*.

Finarte – Semenzato, *Bilancio al 31 Dicembre 2004 | Relazione sulla gestione di Bilancio*.

Finarte – Semenzato, *Bilancio al 31 Dicembre 2005 | Relazione sulla gestione di Bilancio*.

Fiz A., *Le Case d'Asta Miliardi in Battuta*, in “la Repubblica”, 28 aprile 1989.

Fondazione Astrid, *Valorizzazione e privatizzazione del patrimonio pubblico – per una crescita sostenibile di lungo periodo: meno debito e più Pil*, Roma, 12 settembre 2013.

Fondazione di Venezia, *Bilancio 1° gennaio – 31° dicembre 2017*, Venezia, aprile 2018.

Fondazione di Venezia, *Bilancio 1° gennaio 2018 – 31 dicembre 2018*, Venezia maggio 2019.

Fondazione di Venezia, *Bilancio consuntivo 2018 – 26° esercizio*, Venezia, novembre 2019.

Fondazione di Venezia, *Regolamento per la gestione del "Fondo per il recupero del patrimonio artistico culturale della città di Venezia danneggiato dall'acqua alta"*, 23 dicembre 2019.

Gagliardi P., Quintè E., *Fra tradizione e innovazione: il ruolo della Fondazione Cini*, in “Economia della Cultura”, 2 giugno 2007.

Gavagnin D., *E li chiamiamo Paesaggi*, catalogo “Asta 80”, Fidesarte Casa d'aste, Mestre 2019.

Gavagnin D., *Metamorfosi del corpo*, catalogo “Asta 76”, Fidesarte Casa d'aste, Mestre 2018.

Guenzi M., *Anomalie del mercato dell'arte contemporanea: il meccanismo di formazione dei prezzi*, in "Economia e Diritto", n.12 – 04/2014, 1° aprile 2014.

Guenzi M., *La struttura del sistema dell'arte (IV parte)*, in *Economia dell'arte*, n° 6, giugno 2014.

Guzzi D., *Le Fondazioni, nascita e gestione*, quinta Edizione, Edizioni FAG S.r.l, Milano 2014.

Il mercato dell'arte e dei beni da collezione – Report 2018, a cura di D. Bleve, M. Costa, R. Ghilardi, E. Lanzillo, A. Picinati, P. Ripa, B. Tagliaferri, G. Vignola, Deloitte Italy S.p.a. 2018.

Il mercato dell'arte e dei beni da collezione – Report 2019, a cura di D. Bleve, M. Costa, R. Ghilardi, E. Lanzillo, A. Picinati, P. Ripa, B. Tagliaferri, G. Vignola, Deloitte Italy S.p.a. 2019.

L. Rositani, *Intervista con la gallerista Alberta Pane / Venezia*, in "Atp Diary", 1° aprile 2018.

Longhi L., *Venice Galleries View. A Venezia le gallerie fanno rete*, in "Espoarte Digital - Speciale Venice Galleries View", 30 maggio 2018.

Maida D., *Aprire nel 2020 a Mosca GES 2, nuovo museo della V – A – C Foundation progettato da Renzo Piano*, in "Artribune", 31 ottobre 2019.

Marzari M., Marzari F., *Marco Biscione Direttore Museo del '900*, in "VeneziaNews" n.235, giugno 2019.

Marzari M., *Qualcuno con cui correre. Emanuela Fadalti e Matilde Cadenti ovvero Marignana Arte*, in *VeneziaNews*, aprile 2017.

Mattioli M., *LANDING*, testo critico della mostra, marzo 2019.

McAndrews C., *Fine Art and High Finance*, Bloomberg Press, New York, 2010.

McAndrews C., *The Art Market 2018 – An Art Basel and UBS Report*, 2018.

McAndrews C., *The Art Market 2019 – An Art Basel and UBS Report*, 2019.

Melotti M., *Il beauty di lusso Valmont alla conquista dell'Italia*, in "Il Sole 24 ore" Beauty e Benessere, 17 Ottobre 2017.

Melotti M., *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila: Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, Franco Angeli Editore, Milano 2017.

Mishkin F.S., Eakins S.G., *Forestieri G., Istituzioni e mercati finanziari*, Pearson Italia S.p.a., 2007.

Mojana M., *La corsa della Transavanguardia*, in "Il Sole 24 Ore Arteconomy 24", 4 agosto 2007.

Moro M., *Le aste italiane primadell'estate: 24 milioni*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 399, luglio - agosto 2019.

Negri-Clementi G., *High Net Worth Individual: mercato e collezionismo di opere d'arte*, in "Economia dell'arte. Proteggere, gestire e valorizzare le opere d'arte", a cura di A. Zorloni e A. Zuliani, Egea Editore S.p.A, Milano, febbraio 2017.

Olivi M., *Beni pubblici tra privatizzazioni e riscoperta dei beni comuni*, in "Cammino - Rivista elettronica di diritto pubblico, di diritto dell'economia e di scienza dell'amministrazione", a cura del Centro di ricerca sulle amministrazioni pubbliche Vittorio Bachelet", 18 maggio 2014.

Osser E., Lepri T., *Venezia contro Venezia, tra splendore e degrado*, in "Il giornale dell'arte" n°324, ottobre 2012.

P. Gagliardi, Quintè E., *Fra tradizione e innovazione: il ruolo della Fondazione Cini*, in "Economia della Cultura", 2 giugno 2007.

Panzarin F., *La Fondazione Pinault compie 10 anni - intervista a Martin Bethenod direttore generale della Fondazione Pinault*, in "Giornale delle Fondazioni", 12 settembre 2016.

Pirrelli M., *Mosca, da Mibact e Maeci bando per curatori alla V—A-C Foundation*, in "Il Sole 24 ore" Arteconomy24, 20 giugno 2018.

Poli F., *Il Sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercati e musei*, Laterza, Bari 2011.

Prada S.p.A., *Relazione sulla Responsabilità Sociale 2018*.

Prete E., tesi di Dottorato di Ricerca in Storia Antica e Archeologia, Storia delle Arti, *Nuove Avanguardie e gallerie d'arte nel panorama italiano e francese negli anni Sessanta*, coordinatore del dottorato prof. Giuseppe Barbieri, tutore del dottorando prof. Nico Stringa, a.a. 2012-2013.

Rebora S., *Un'isola a Venezia. Il Capricorno di Bruna Aickelin*, in "Artribune Magazine" n.13, 23 giugno 2013.

Redazione, *"Ora siamo contemporanei"*, intervista a Leonid Mikhelson, in "Il Sole 24 ore" Arteconomy24, sabato 16 ottobre 2010.

Redazione, *Due strade per l'innovazione. A Venezia, le gallerie mostrano come far dialogare arte e impresa*, in "Exibart", 25 Ottobre 2018.

Redazione, *Finanza, Semenzato incorporata da Finarte. Nasce il grande polo italiano delle aste?*, in "Exibart", 25 giugno 2002.

Redazione, *Notizie in breve dal mondo delle Fondazioni*, in "Il Giornale delle Fondazioni", 7 settembre 2012.

Redazione, Telemarket, *Migliaia di falsi. In carcere il patron Corbelli*, in "Exibart", 13 marzo 2002.

Redazione., *Per La Semenzato salto con l'asta verso il listino*, in "la Repubblica", 13 ottobre 1989.

Rodenigo V., *Hansel e Gretel nel Palazzo Bonvicini*, in "Il Giornale dell'Arte" n.397, maggio 2019.

Rodenigo V., *Isabelle Reiber racconta le Stanze del Vetro. La rassegna è ospitata dalle Fondazioni Cini e Querini Stampalia*, in "Vedere a Venezia e in Veneto" n.7, Maggio 2018, supplemento di "Il giornale dell'Arte" n.386, maggio 2018.

Santin M., *Géométrie, greffe, matière: l'innesto architettonico secondo Jean-Michel Wilmotte*, in "VeneziaNews", 1° giugno 2014.

Segre G., *Il museo a Mestre: una occasione per un museo del Novecento nella città di Venezia*, in "I musei della città | Città e Storia" III, a cura di D. Calbi, P. Marini e C.M. Travaglini, Croma – Università di Roma Tre 2009.

SIAE, *Guida: Diritto di Seguito per l'artista e per la sua opera*, Sezione OLAF (Opere Letterarie e Arti Figurative).

Sintesi dei dati principali del Rapporto: Impresa Cultura, gestione, innovazione, sostenibilità - XIII Rapporto Annuale Federculture, Gangemi Editore.

Sintesi dei dati principali del Rapporto: Impresa Cultura, gestione, innovazione, sostenibilità - XIV Rapporto Annuale Federculture, Gangemi Editore.

Tantucci E., *La collezione «privata» fa rimpiangere le mostre «pubbliche»*, in "Il giornale dell'Arte" n°298, maggio 2010.

Tantucci E., *Rapporto Venezia 2018*, in "Vedere a Venezia e in Veneto" n.7, Maggio 2018, supplemento di "Il giornale dell'Arte" n.386, maggio 2018.

Tantucci E., *Venezia merita di essere Venezia?*, in "Il giornale dell'arte", n° 310, giugno 2011.

Testino A., *Dalla Russia a Venezia e ritorno. L'esempio di V-A-C Foundation*, intervista a Teresa Iarocci Mavica, 13 luglio 2019.

Testino A., *Nuovi spazi per l'arte a Venezia. Apre la Fondation Valmont*, in "Artribune", 21 Maggio 2019.

Thompson D., *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Edizioni Mondadori Milano 2019.

Tosetto R., *L'attività espositiva e promozionale delle gallerie d'arte contemporanea a Venezia dal 1990 al 2013: alcuni casi di studio*, tesi di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, relatore prof. S. Portinari, correlatore prof. V. Finotto, a.a. 2012 – 2013.

V.P., *Semenzato, troppi mobili chiusi in soffitta*, in "la Repubblica", 13 marzo 1992.

Wizemann A., Alberti F. G., *L'Assetto organizzativo della fondazione per la gestione dei beni e delle attività culturali*, in "Luic Papers" n.175, Serie Management ed Economia della cultura I, agosto 2005.

Zane M., *M9 di Mestre. La montagna ha partorito (per ora) un topolino*, in "Artribune", 26 maggio 2019.

Zanella N., *L'arte contemporanea trova spazio all'interno delle aziende*, in "Il Sole 24 ore" *Arteconomy* 24, 1° novembre 2019.

Zorloni A. e Zuliani A., *Economia dell'arte. Proteggere, gestire e valorizzare le opere d'arte*, a cura di, Egea Editore S.p.A, Milano, febbraio 2017.

Zorloni A., *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, II edizione, FrancoAngeli s.r.l., Milano 2011.

Zorloni A., *Musei Privati – La passione per l'arte contemporanea nelle collezioni di famiglia e d'impresa*, Edizioni Egea, Milano 2019.

Zuliani S., *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Pearson Italia, Milano – Torino 2012.

SITOGRAFIA

ACRI: <https://www.acri.it/Articles/PublicArticle/120/storia>, consultato giorno 11 novembre 2019.

Archivio Conz Berlino: <http://archivioconz.com/about/>, consultato giorno 14 novembre 2019.

Artribune: <https://www.artribune.com>.

Atp Diary: <http://atpdiary.com>, consultato in data 19 novembre 2019.

Bortolami Gallery: <https://bortolamigallery.com/artistcity/>, consultato in data 3 novembre 2019.

Bugno Art Gallery: <https://www.bugnoartgallery.com/>, consultato giorno 16 novembre 2019.

Casa dei Tre Oci: <http://www.treoci.org/>, consultato il giorno 4 gennaio 2020.

Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo di Palazzo Mocenigo: <https://mocenigo.visitmuve.it/>, consultato giorno 6 dicembre 2019.

Condo: <http://www.condocomplex.org/>, consultato in data 3 novembre 2019.

Cromwell Place: <https://cromwellplace.com/>, consultato in data 3 novembre 2019.

Exibart: <https://www.exibart.com>.

Faurschou Foundation: <https://www.feurschou.com>, consultato il giorno 2 gennaio 2020.

Fidesarte Italia S.r.l.: <https://www.fidesarte.it>, consultato il giorno 20 gennaio 2020.

Fondation d'Entreprise Ricard, Paris Gallerie Map: <https://www.fondation-entreprise-ricard.com/map>, consultato giorno 25 novembre 2019.

Fondation Valmont: <https://fondationvalmont.com/>, consultato il giorno 10 gennaio 2020.

Fondazione Cini: <https://www.cini.it/>, consultato il giorno 8 dicembre 2019.

Fondazione di Venezia: <https://www.fondazionedivenezia.org/>, consultato il giorno 3 gennaio 2020.

Fondazione Musei Civici di Venezia: <https://www.visitmuve.it>, consultato il giorno 19 dicembre 2019.

Fondazione Prada: <http://www.fondazioneprada.org>, consultato il giorno 14 dicembre 2019.

Fondazione Querini Stampalia: <http://www.querinistampalia.org>, consultato il giorno 6 dicembre 2019.

Galleria A plus A: <https://aplusa.it/>, consultato in giorno 16 novembre 2019.

Galleria Alberta Pane: <https://www.albertapane.com>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

Galleria Beatrice Burati Anderson: <http://www.beatriceburatianderson.com>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

Galleria Caterina Tognon: <https://www.caterinatognon.com/about-us>, consultato il giorno 25 novembre 2019.

Galleria Massimodeluca: <http://www.massimodeluca.it>, consultato il 28 novembre 2019.

Galleria Michela Rizzo: <http://www.galleriamichelarizzo.net>, consultato il 29 novembre 2019.

Galleria Ravagnan: <https://www.ravagnangallery.com/>, consultato in giorno 15 novembre 2019.

Gallerie d'Italia: <https://www.gallerieditalia.com/it/vicenza/>, consultato il 1° novembre 2019.

Gallery Weekend.org: <http://galleryweekend.org/>, consultato in data 3 novembre 2019.

Ikona Gallery: <http://www.ikonavenezia.com>, consultato il 27 novembre 2019.

Il Giornale dell'Arte: <https://www.ilgiornaledellarte.com>.

Il Giornale delle Fondazioni: <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com>.

La Galleria Dorothea Van Der Koelen: <http://www.galerie.vanderkoelen.de/>, consultato il giorno 26 novembre 2019.

Marignana Arte: <http://www.marignanaarte.it>, consultato il 28 novembre 2019.

Minnesota Street Project <http://minnesotastreetproject.com/galleries>, consultato in data 3 novembre 2019.

Museo M9: <https://www.m9museum.it/il-museo/>, consultato il giorno 7 gennaio 2020.

My Art Guide: <http://myartguides.com/>, consultato il giorno 16 novembre 2019.

Okey-Dokey: <http://okey-dokey.show/>, consultato in data 3 novembre 2019.

Palazzo Grassi – Punta della Dogana: <https://www.palazzograssi.it/it/about/collezione/>, consultato il giorno 12 dicembre 2019.

Peggy Guggenheim Collection: <http://www.guggenheim-venice.it>, consultato il giorno 8 dicembre 2019.

S.a.l.e. Docks: <http://www.saledocks.org/chi-siamo/>, consultato il giorno 16 novembre 2019.

V— A- C Foundation: <http://www.v-a-c.ru/foundation/>, consultato il giorno 8 gennaio 2020.

Victoria Miro: <https://www.victoriamiro.com>, consultato il giorno 30 novembre 2019.

Wilmotte & Associates S.A.: <http://www.wilmotte.com>, consultato il giorno 17 dicembre 2019.

Zuecca Project Space + Spazio Ridotto: <http://www.zueccaprojects.org>, consultato il 1° dicembre 2019.