Università Ca' Foscari Venezia

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

Modelli di ranking per artisti a confronto e applicazione a pittori veneziani del secondo Novecento

Candidato: Alessandro Quarta

Relatori: Prof.ssa Stefania Funari e Prof. Nico Stringa

Anno accademico 2018-2019

INDICE

INTRODUZIONE 2

1. MODELLI DI RANKING PER ARTISTI 4

1.1. LA “BILANCIA DELLA PITTURA” DI ROGER DE PILES 4

1.2. UN MODELLO DI REGRESSIONE SULLA “BILANCIA DELLA PITTURA” 8

1.3. IL SISTEMA DI VALUTAZIONE DEI DIPINTI DI ARMAND DROUANT 13

1.4. KUNSTKOMPASS 21

1.5. L’ARTIST RANKING DI ARTFACTS.NET 31

2. IL ‘900 A VENEZIA – LE ISTITUZIONI 39

2.1. LA BIENNALE DI VENEZIA 39

2.2. LA FONDAZIONE BEVVILACQUA LA MASA 46

2.3. PALAZZO GRASSI 51

2.4. ALTRE ISTITUZIONI 53

3. LE PRINCIPALI CORRENTI ARTISTICHE DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO A VENEZIA 56

3.1. IL FRONTE NUOVO DELLE ARTI 57

3.2. LO SPAZIALISMO 60

3.3. IL GRUPPO DEGLI OTTO DI LIONELLO VENTURI 64

3.4. I “SETTE PITTORI D’OGGI” 66

3.5. ELENCO DEI PITTORI IDENTIFICATI COME PIU’ SIGNIFICATIVI NELLA PITTURA VENEZIANA DEL SECONDO NOVECENTO 69

4. METODOLOGIA PER L’ELABORAZIONE DI UN MODELLO DI RANKING PER ARTISTI VENEZIANI DEL NOVEVENTO 71

4.1. LA RACCOLTA DEI DATI RELATIVI AGLI ARTISTI SELEZIONATI 72

4.2. IL MODELLO UTILIZZATO 78

4.3. I RISULTATI 83

CONCLUSIONI 90

BIBLIOGRAFIA 93

SITOGRAFIA 96

INTRODUZIONE

L'acquisto di un'opera d'arte può essere effettuato a fini di consumo o a fini di investimento.

L'investimento in arte può essere considerato quindi anche come un investimento alternativo a quello del mercato finanziario. Spesso gli investitori decidono di acquistare beni artistici perché li considerano come "beni rifugio" che difficilmente perdono valore nel tempo. Il problema principale è che non sono beni di facile rivendita e spesso passa molto tempo tra una vendita e l'altra di una stessa opera. Questa situazione fa sì che il rischio di illiquidità cresca.

Inoltre, il mercato dei beni culturali è caratterizzato da una forte incertezza, si tratta di un settore ad elevato rischio e dove l'informazione, sul bene che si intende acquistare, spesso non è immediatamente disponibile ed accessibile.

È quindi importante disporre di alcuni strumenti che siano capaci di diffondere una maggiore informazione rispetto al bene che si sta decidendo di acquistare. A tal proposito, in letteratura, sono stati proposti diversi indici con lo scopo di calcolare il rendimento degli artisti nel tempo.

Inoltre, sono stati sviluppati dei modelli di ranking per artisti. Si tratta di un terreno meno battuto rispetto a quello della costruzione degli indici. A livello internazionale, come vedremo nei capitoli successivi, esistono alcune organizzazioni che si occupano della costruzione di questi sistemi informativi: ricordiamo il Kunstkomass, le classifiche di ARTFACTS.net e di ArtPrice.com.

Annualmente vengono quindi redatte delle classifiche che evidenziano quali sono gli artisti più importanti e su quali è conveniente investire.

Questo lavoro di tesi si propone prima di tutto di analizzare i principali modelli di ranking per artisti presenti in letteratura. Successivamente, concentrate l'attenzione su quello che è il mercato dell'arte veneziano del secondo Novecento, si intende confrontare fra di loro alcuni artisti veneziani del secondo Novecento, sulla base di

molteplici fattori, in modo da costruire un intuitivo modello di ranking di facile applicazione.

La tesi è strutturata in questo modo.

Il primo capitolo presenta i modelli di ranking per artisti rinvenuti in letteratura. In particolare, vengono analizzati il modello denominato “La bilancia dell’arte” di Roger De Piles, il metodo di Armand Drouant, il Kunstkompass e le classifiche di ARTFACTS.net.

Il secondo capitolo si focalizza su quelle che sono le principali istituzioni che hanno preso vita a Venezia nel XX secolo. Ne viene indagata la storia e il ruolo che hanno avuto nella diffusione delle avanguardie nella Laguna.

Il terzo capitolo vuole evidenziare quelle che sono state le principali correnti artistiche e i loro protagonisti. Alla fine di questa sezione viene esposta la selezione degli artisti che costituisce il nostro caso di studio.

Il quarto capitolo presenta la metodologia utilizzata per ottenere una classificazione di artisti veneziani del secondo Novecento sulla base di molteplici criteri. Poiché il metodo utilizzato tiene in considerazione il giudizio di esperti, tramite dei questionari è stato chiesto a diversi esperti di valutare gli artisti selezionati per quanto riguarda la composizione, il disegno, l’utilizzo del colore e l’espressione. Si è tenuto inoltre in considerazione il numero di esposizioni all’interno delle istituzioni veneziane, con particolare attenzione nella suddivisione tra mostre personali, collettive, personali internazionali e collettive internazionali. In conclusione, sono stati utilizzati i dati raccolti per la costruzione del modello di ranking.

1. MODELLI DI RANKING PER ARTISTI

1.1. LA "BILANCIA DELLA PITTURA" DI ROGER DE PILES

Nel 1708 il critico d'arte e collezionista Roger De Piles pubblicò nel suo libro '*Cours de peinture par principes*'[1] un'analisi dei 57 artisti più in voga all'epoca, costruendo così quello che si configura come un modello di ranking ante litteram.

L'obiettivo di questo strumento era quello di pesare, come in una bilancia appunto, il merito di ciascun artista analizzato, così da costruire successivamente una sorta di classifica. De Piles cercò di individuare dei criteri oggettivi che potessero accomunare opere e artisti di scuole differenti. I fattori che ritenne fondamentali furono quattro: la composizione, il disegno, il colore e l'espressione.

Ogni criterio conferiva un punteggio all'artista esaminato e la somma di tutti i punteggi nei vari campi andava a costituire il punteggio finale e dunque a stabilire le differenze tra i pittori analizzati. In particolare, il metodo assegnava ad ogni criterio un punteggio compreso tra 0 e 20. Il punteggio massimo ottenuto per ogni criterio fu quello di 18. Il punteggio massimo per ogni criterio, ovvero 20, raffigurava la perfezione assoluta e non è stato raggiunto da nessuno.

La pubblicazione di questo metodo destò proteste su quelli che erano gli artisti esclusi dalla lista. Inoltre, venne criticata la discrezionalità del metodo nell'attribuzione dei punteggi. Si tratta infatti di un modello molto approssimativo, che se da un lato cerca di attuare una sintesi in quattro fattori di quelle che sono le caratteristiche più oggettive di un dipinto, dall'altro si basa inevitabilmente sul giudizio soggettivo di chi attribuisce il voto.

È dunque una classifica che in gran parte risente del gusto personale di chi giudica. Nella classifica di De Piles rientrano le 57 personalità che lui riteneva i più grandi

---

[1] DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, J. Estienne, Paris 1708.

maestri del tempo[2]. Applicare una metodologia del genere, soprattutto per quanto riguarda l'arte contemporanea e il proliferare di artisti che la storia ha conosciuto, risulta inevitabilmente riduttivo e, nuovamente, una scelta dettata da gusti personali e non oggettivi. Tuttavia, si potrebbe cercare di migliorare il metodo ampliando l'analisi coinvolgendo un maggior numero di esperti e ricavando una media degli score ottenuti.

De Piles afferma di aver redatto tale classifica più per divertimento che per fornire uno strumento pratico per valutare i dipinti e che la bilancia dell'arte nasce dalle esigenze dei collezionisti di conoscere il valore degli artisti.

Nonostante queste premesse e l'alto grado di soggettività di cui godono i punteggi di De Piles, questo metodo ebbe molta influenza sulle quotazioni dei Maestri del tempo[3].

Scrive, infatti, De Piles: *"(...) I giudizi sono troppo personali per credere che uno abbia totalmente ragione. Tutto quello che chiedo, è che mi si dia la libertà di esprimere quello che penso, lasciando ovviamente agli altri la libertà di pensarla diversamente"*[4].

Nel suo saggio, Roger de Piles descrive accuratamente i criteri da lui scelti. Per quanto riguarda la composizione, il giudizio viene dato in base a quella che l'autore definisce "invenzione" e in funzione delle disposizioni dei soggetti sulla tela. Per quanto riguarda il disegno le componenti che influenzano maggiormente il giudizio vengono individuate nel gusto e nella correttezza, che possono essere entrambi elementi presenti, prevalere l'uno sull'altro e viceversa. Un disegno può avere

---

[2] Si ritiene che gli artisti analizzati in realtà siano stati 56 e non 57, in quanto nello studio di De Piles si è notata la ripetizione di un nome. ABBIATI, Giuseppe, *Sulla valutazione dei dipinti*, TIPubblica, 2018.

[3] GINSBURGH, Victor, WEYERS, Sheila, *On the contemporaneousness of Roger de Piles 'Balance des Peinture'*. In J. Amariglio, S. Cullenberg and J. Childers, eds., *The Aesthetic of Value*, London: Routledge, 2008.

[4] DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, J. Estienne, Paris 1708.

grande gusto ma non essere prospetticamente corretto, o al contrario la correttezza del disegno può essere essa stessa un limite per il gusto. L'uso del colore viene analizzato in base all'utilizzo che ne viene fatto dalle varie correnti. Ad esempio, è molto apprezzato dall'autore il colorismo fiammingo. L'espressione è un criterio difficile da calcolare e, in particolare, si riferisce al sentimento che l'opera o l'artista riesce a trasmettere, alla carica emotiva delle tele. I punteggi venivano assegnati dall'autore stesso a seconda del suo giudizio personale sugli artisti. Il punteggio totale veniva ottenuto sommando i punteggi di ogni singolo criterio.

Questa classifica, seppur nata con intenzioni del tutto diverse, stando a quanto dichiarato dall'autore, è espressione di quello che era il gusto dell'epoca e risultò utile a orientare i collezionisti nella scelta degli investimenti in arte.

Di seguito nella tabella 1.1 viene riportata la classifica realizzata da De Piles[5]:

ARTISTA	COMPOSIZIONE	DISEGNO	COLORE	ESPRESSIONE	**TOTALE**
Raffaelo	17	18	12	18	65
Rubens	18	13	17	17	65
I Carracci	15	17	13	13	58
Domenichino	15	17	9	17	58
Charles Le Brun	16	16	8	16	56
Van Dick	15	10	17	13	55
Vanius	13	15	12	13	55
Correggio	13	13	15	12	53
Poussin	15	17	6	5	53
Tiziano	12	15	18	6	51
Rembrandt	15	6	17	12	50
Giulio Romano	15	16	4	14	49
Leonardo	15	16	4	14	49
Le Sueur	15	15	4	15	49
Tintoretto	15	14	16	4	49

[5] ABBIATI, Giuseppe, *Sulla valutazione dei dipinti*, TIPubblica, 2018.

Pietro Da Cortona	16	14	12	6	48
Otto Van Veen	13	14	10	10	47
Primaticcio	15	14	7	10	46
David Teniers	15	12	13	6	46
Taddeo Zuccari	13	14	10	9	46
Andrea Del Sarto	12	16	9	8	45
Barocci	14	15	6	10	45
Albani	14	14	10	6	44
Sebastiano del Piombo	8	13	16	7	44
Paolo Veronese	15	10	16	3	44
Perin del Vaga	15	16	7	6	44
Pordenone	8	14	17	5	44
Francesco Salviati	13	15	8	8	44
Guercino	18	10	10	4	42
Lanfranco	14	13	10	5	42
Polidoro da Caravaggio	10	17	s.v.	15	42
Van Diepenbeck	11	10	14	6	41
Palma il Giovane	12	9	14	6	41
Daniele da Volterra	12	15	5	8	40
Jacob Jordanes	10	8	16	6	40
Lucas Jordanes	13	12	9	6	40
Giorgione	8	9	18	4	39
Federico Zuccari	10	13	8	8	39
Holbein	9	10	16	3	38
Giovanni da Udine	10	8	16	3	37
Parmigianino	10	15	6	6	37
Durer	8	10	10	8	36
Guido Reni	senza voto	13	9	12	34
Murillo	6	8	15	4	33
Pietro Testa	11	15	0	6	32
Jacopo Bassano	6	8	17	0	31
Pourbus	4	15	6	6	31
Bourdon	10	8	8	4	30
Perugino	4	15	6	6	30
Michelangelo	8	17	4	0	29
Caravaggio	6	6	16	0	28
Cavalier d’Arpino	10	10	6	1	27
Palma il Vecchio	5	6	16	0	27
Giovanni Bellini	4	6	14	0	24

Lucas van Leyden	8	6	6	4	24
Francesco Penni	0	15	8	0	23

Tabella 1.1 - La classifica di Roger De Piles

Questa classifica, seppur approssimativa e limitata, introduce ad un nuovo modo di investire in arte ed è legata al gusto del tempo. Non è da scandalizzarsi se artisti quali Michelangelo o Caravaggio occupano posizioni "basse" della classifica, semplicemente viene riportato quello che era il giudizio sugli artisti e il gusto comune al tempo della redazione di tale modello. Infatti, all'epoca in cui è stato scritto il lavoro di De Piles, i nuovi nobili, i nuovi arricchiti, non sempre colti, facevano sempre più affidamento sul giudizio degli esperti e dei critici e si facevano orientare negli acquisti.

Julius Schlosser, storico dell'arte austriaco e ultimo grande rappresentante della Scuola Viennese, da un lato ha criticato il modello, definendolo "*null'altro che un gioco ozioso"*, dall'altro lo ha elogiato per avere appunto creato "*un nuovo tipo, che avrà la massima importanza in avvenire: l'amatore in funzione di conoscitore e di critico, il cui giudizio è reso più sicuro dall'attività di raccoglitore...*"[6].

1.2. UN MODELLO DI REGRESSIONE SULLA "BILANCIA DELLA PITTURA"

Il modello proposto da De Piles non può ovviamente essere considerato come un metro assoluto di calcolo per la valutazione di un'artista, soprattutto per la soggettività che lo permea. Lo stesso autore l'aveva pensato come un gioco, ma i suoi contemporanei lo considerarono un modo intelligente per individuare il genio

[6] SCHLOSSER, Julius, *La letteratura artistica*, Nuova Italia, Firenze 1967.

artistico. Tuttavia, il modello di calcolo di De Piles dal punto di vista della valenza economica non è totalmente sbagliato: se infatti consideriamo un bene, sia esso un dipinto, un immobile o un'automobile, possiamo pensale al suo valore economico come una funzione delle caratteristiche del bene. Se come funzione si considera la somma pesata, allora la somma dei valori delle caratteristiche moltiplicati per il peso che ad esse ne viene assegnato ne darà il valore finale[7]. Ad esempio, nell'acquisto di un'automobile, si possono dare dei pesi diversi alle sue caratteristiche, il consumo dell'automobile, i cavalli del motore, gli optional, ecc[8]. Nella sua analisi, De Piles compie lo stesso lavoro di scomposizione delle parti, individuando le già citate proprietà: composizione, disegno, colore ed espressione.

Ginsburgh e Weyers nel loro lavoro *On the contemporaneousness of Roger de Piles "Balance des Peintures"*, riprendono lo studio effettuato da Roger De Piles nel 1708 affermando che se il bene artistico potesse essere diviso in queste quattro proprietà e a queste potesse essere associato un peso, si potrebbe scrivere la seguente equazione:

$$V = \beta_1 x_1 + \beta_2 x_2 + \beta_3 x_3 + \beta_4 x_4$$

dove V è il punteggio totale dell'opera di un certo artista, β_i è il peso attribuito al criterio e x_i è il punteggio ottenuto dalla caratteristica i-esima nel modello di De Piles. Se fosse possibile determinare il peso di ogni criterio, sarebbe dunque possibile individuare il valore totale dell'opera in modo più consistente[9].

Prendendo in considerazione i punteggi assegnati da De Piles, possiamo affermare che nel suo calcolo l'autore abbia dato ad ogni criterio un peso equivalente a 1. In questo modo, prendendo ad esempio due artisti, Raffaello e Rubens, il punteggio

---

[7] STUDDERT-KENNEDY, Gerald, DAVENPORT, Michael, *The balance of Roger De Piles: a statistical analysis*, Journal of Aestetics Art Criticism XXXII 1974.

[8] LANCASTER, Kevin, *A new approach to consumer theory*, Journal of Politics Economics, 1966.

[9] GINSBURGH, Victor, WEYERS, Sheila, *On the contemporaneousness of Roger de Piles 'Balance des Peintures*. In J. Amariglio, S. Cullenberg and J. Childers, eds., *The Aesthetic of Value*, London: Routledge, 2008.

totale ottenuto da entrambi gli artisti è di 65. Si provi ora a considerare il caso in cui il peso del criterio "colore" sia β_3= 3. I punteggi totali ottenuti sarebbero rispettivamente: 89 e 103. È evidente che in questo modo l'ordine dei due artisti sia invertito e quindi il punteggio finale dipenda dai pesi associati alle caratteristiche. Utilizzando il metodo della regressione è possibile individuare i pesi in modo più oggettivo. Lo scopo di un'analisi di regressione è quello di stimare un'eventuale relazione tra una variabile dipendente e una o più variabili indipendenti. L'equazione sopra citata subirà il seguente cambiamento:

$$V = \beta_1 x_1 + \beta_2 x_2 + \beta_3 x_3 + \beta_4 x_4 + \varepsilon$$

dove ε è il termine di errore casuale.

Tuttavia, è possibile determinare il valore dei diversi pesi noto il valore totale V di ogni artista considerato[10].

Solitamente il giudizio sul valore di un'opera d'arte viene affidato a degli esperti, storici dell'arte, critici, galleristi, collezionisti, ecc. Nell'articolo "*On the contemporaneousness of Roger de Piles 'Balance des Peintures*'", Victor Ginsburgh e Sheila Weyers individuano due possibili metodologie per individuare il valore di un artista.

Il primo metodo prende in considerazione il fattore tempo e individua da quanto tempo un artista compare in un'enciclopedia artistica. In particolare, per questa analisi, vengono considerati i 34 volumi di Jane Turner, "*The Dictionary of Arts*"[11]. Nonostante si tratti sempre di un giudizio che risente di soggettività, si può comunque affermare che questo giudizio viene affidato ad un vasto numero di esperti del mondo dell'arte e che, dunque, si tratti di una regola consistente.

---

[10] GINSBURGH, Victor, WEYERS, Sheila, *On the contemporaneousness of Roger de Piles 'Balance des Peintures*. In J. Amariglio, S. Cullenberg and J. Childers, eds., *The Aesthetic of Value,* London: Routledge, 2008.

[11] TURNER, Jane, *The Dictionary of Arts*, New York, Grove, 1996.

Il secondo metodo prende in considerazione le caratteristiche economiche dell'opera intesa come prodotto e afferma, basandosi sulla teoria, che il prezzo è un indicatore del valore del bene. È noto che nel mondo dell'arte contemporanea le maggiori fonti di informazioni rispetto al prezzo delle opere sono ricavate dalle aste. In sede d'asta gli esperti di arte rilanciano le loro offerte, fino a determinare il valore di un'opera d'arte.

Victor Ginsburgh e Sheila Weyers nella loro analisi hanno preso in considerazione le aste tenutesi in un periodo di tempo compreso tra il 1977 e il 1993, verificando se in questo periodo di tempo ci siano state delle vendite dei maestri individuati da De Piles nel 1708. La scelta di questo periodo è stata dettata da tre motivi. Innanzi tutto, viene considerata la cosiddetta "prova del tempo", verificando quali artisti hanno lasciato il segno nella storia; in questo modo si potrà distinguere ciò che è arte da ciò che è moda. In secondo luogo, anche i giudizi dati da De Piles sono figli del loro tempo e ne viene riconosciuta o meno la veridicità. Infine, è risultato più semplice rinvenire i dati delle battute d'asta più recenti, per gli artisti presi in considerazione.

Utilizzando la tecnica di regressione e i due approcci per determinare il valore delle opere, cioè quello relativo al tempo di ingresso nelle enciclopedie e quello relativo al prezzo delle aste, Ginsburgh e Weyers determinano i pesi dei criteri assegnati da De Piles. Dei 56 pittori presi in considerazione da De Piles solo 41 sono stati considerati per i calcoli, in quanto 14 non hanno registrato vendite nel periodo di tempo considerato e uno di questi non ha ricevuto un voto per un criterio da Roger De Piles.

Ginsburgh e Weyers[12] nel loro lavoro hanno ottenuto una serie di risultati considerando diversi fattori.

---

[12] GINSBURGH, Victor, WEYERS, Sheila, *On the contemporaneousness of Roger de Piles 'Balance des Peintures*. In J. Amariglio, S. Cullenberg and J. Childers, eds., *The Aesthetic of Value,* London: Routledge, 2008.

Nel primo caso, quello in cui viene considerato l'indice di citazione nel *Dictionary of Art* di Turner, l'equazione di Ginsburgh e Weyers ha escluso dal calcolo tre criteri su quattro, stabilendo il colore quale unico criterio che ha influenza diretta sul valore del bene.

Nel secondo caso considerato, che prende in esame le aggiudicazioni d'asta, sono state incluse fra le variabili indipendenti anche i dati relativi alla dimensione, alla sede e all'anno di vendita. Di conseguenza l'equazione che ne deriva è la seguente:

$$V = \beta_1 x_1 + \beta_2 x_2 + \beta_3 x_3 + \beta_4 x_4 + \gamma_1 altezza + \gamma_2 larghezza + \gamma_3 superficie + effetti\ delle\ variabili\ anno\ e\ sede\ di\ vendita + \varepsilon$$

Viene così dimostrato che tutti i criteri tranne la superfice e il disegno vengono individuati come influenti sul valore totale dell'artista.

Ne deriva che il colore è il criterio che maggiormente influenza il prezzo delle opere, seguito dalla composizione e dall'espressione.

1.3. IL SISTEMA DI VALUTAZIONE DEI DIPINTI DI ARMAND DROUANT

Nel 1946 Armand Drouant, critico d'arte e direttore della galleria DrouantDavid di Parigi assieme ad Emmanuel David, pubblicò '*Dialogue sur la peinture'*[13]. Il libro si configura come un lungo scambio epistolare tra l'autore stesso ed un amico medico. Armand cerca di spiegare ad una figura non esperta del mondo dell'arte un metodo chiaro per la valutazione dei dipinti. L'autore dunque cerca di analizzare una serie di caratteristiche oggettive grazie alle quali chiunque sarebbe in grado di dare una valutazione monetaria di un dipinto con semplici operazioni matematiche. Questo modello da un lato ricalca quello di Roger de Piles, infatti si deve dare una valutazione da uno a venti ad ognuno dei criteri che vengono analizzati, dall'altro se ne differenzia in quanto ad ogni fattore viene dato dall'autore stesso un coefficiente che dovrà essere moltiplicato per la votazione che viene data per ogni criterio. Le caratteristiche analizzate da Drouant sono 20 e la somma di tutti i coefficienti è 100. Di conseguenza quello che andrebbe configurandosi come dipinto perfetto, l'opera che ottiene il maggior numero di punti possibile secondo questo modello, ha un punteggio di 2000.

Nello spiegare il suo ragionamento all'amico dottore, l'autore evidenzia che, analogamente a quando si tratta un paziente, quando si analizza un'opera bisogna porre attenzione a caratteristiche fisiche, morali e psichiche.

La tabella 1.2 riporta le caratteristiche di un'opera d'arte secondo Drouant.

---

[13] DROUANT, Armand, *Dialogue sur la peinture*, Cherbourg, Editions Becquemin, 1946.

Caratteristiche fisiche	1. Correttezza del disegno 2. Tono del colore 3. Distinzione del tono 4. Varietà dei colori utilizzati 5. Composizione di luci ed ombre (sonorità) 6. Equilibrio tra i colori utilizzati **7.** Qualità della materia
Qualità morali	8. Poetica 9. Emozione 10. Sensibilità 11. Semplicità 12. Soggetto 13. Intelligenza del disegno 14. Composizione grafica 15. Prospettiva 16. Qualità decorative 17. Osservazioni dei valori
Caratteristiche comuni	18. Simpatia 19. Personalità di concezione 20. Personalità di esecuzione

Tabella 1.2 - Caratteristiche di un'opera d'arte secondo Drouant[14]

Ad ognuna delle venti caratteristiche viene assegnato un coefficiente, che viene attribuito dall'autore stesso. Risulta subito evidente che, come il modello di Roger de Piles, anche questo metodo risente di una forte componente soggettiva, in quanto i coefficienti sono assegnati tenendo conto dell'importanza che l'autore attribuisce ad ogni fattore. Anche il metodo di Drouant risente quindi delle stesse critiche riguardo alla soggettività dei giudizi per cui già era stato criticato il metodo della "bilancia della pittura". Il metodo comunque analizza un più ampio numero di criteri e risulta molto più approfondito di quello di de Piles.

[14] DROUANT, Armand, *Dialogue sur la peinture*, Cherbourg, Editions Becquemin, 1946.

Analizziamo ora i vari criteri e il coefficiente che ad essi è stato assegnato.

Nella tabella 1.3 sono esplicitate le *7 caratteristiche fisiche* individuate dall'autore e il coefficiente loro assegnato.

Caratteristica fisica	**Coefficiente**
Correttezza del disegno	1
Drouant afferma che la correttezza del disegno è una caratteristica non necessaria all'artista. Quello che è importante è il cuore, l'emozione che il disegno trasmette. Dunque, il rigore, la canonicità, il disegno oggettivamente impeccabile, avranno sicuramente un merito e ne sarà riconosciuto il talento, ma dal punto di vista prettamente artistico avrà un'importanza minore	
Altezza del tono	7
L'autore si riferisce alla fase di preparazione del colore ed al modo in cui questo viene steso sull'opera. Sostiene la necessità di una stesura autentica, priva di artifizi e che passi quasi inosservata all'occhio di chi guarda. L'arte si distingue proprio per il fatto che nella stesura dei colori riesce a creare delle assonanze, dei rapporti di tono, che non rendono facile all'occhio la distinzione dei colori. L'altezza del tono si rifà ad un concetto di naturalismo, il pigmento deve essere scelto per quello che il soggetto vuole rappresentare, cercando di risultare il più veritiero possibile. L'autore, per spiegare il concetto all'amico medico, fa l'esempio dell'uso del fondotinta da parte delle donne e afferma "il mio rosso non tiene dicono le signore dal colorito pallido e malato. Si, più loro ne mettono più sottolineano la loro tristezza. Non si trucca un cadavere!"[15].	
Distinzione del tono	2
Drouant fa qui riferimento alla scelta dei colori, al buon gusto. Un bravo artista, il genio, deve essere abile nel selezionare quei tipi di tonalità che più si adattano al contesto in cui l'opera si colloca. Vengono criticate le ambizioni coloriste più d'avanguardia, il gusto orientalista degli affreschi sui soffitti dei palazzi nobiliari. L'autore vuole dire che l'eccedere non sempre porta ad un gusto gradevole. Questo non significa che si debba rimanere nei canoni, ma piuttosto che ogni eccesso debba comunque avvalersi del buon gusto.	
Varietà dei colori	1

[15] DROUANT, Armand, *Dialogue sur la peinture*, Cherbourg, Editions Becquemin, 1946.

Viene elogiata la pittura di Renoir e Bonnard, maestri nell'utilizzo dei colori e geniali nella modulazione dei toni.	
Sonorità	4
Si intende la capacità di chi dipinge di saper "orchestrare" tutti gli elementi presenti nella tela alla perfezione, partendo dal colore per arrivare al soggetto. I colori devono essere modulati, devono vivacizzarsi l'un l'altro, le differenze di tono tra chiaro e scuro devono comunicare quello che l'opera ambisce a trasmettere, bisogna "far cantare" il quadro.	
Equilibrio tra i colori utilizzati	3
Si fa riferimento all'armonia, a quei canoni non scritti di accostamento tra i colori che conferiscono al dipinto impeccabilità	
Qualità della materia	2
L'impasto dei colori, il supporto impiegato, lo stesso pigmento utilizzato, la tecnica sono tutti elementi che influiscono sulla bellezza e sulla durabilità del quadro. È importante che il pittore sviluppi tale capacità, indissolubilmente legata all'esperienza.	

Tabella 1.3 - Caratteristiche fiche e loro coefficienti

Nella tabella 1.4 sono esplicitate le 10 *caratteristiche morali* che influiscono sul valore dell'opera e il coefficiente loro assegnato.

Caratteristica morale	**Coefficiente**
Poetica	6
Quello che rende l'arte così inclusiva è proprio la sua capacità di soddisfare un gusto estetico e di rispondere ad esigenze più spirituali. Quando si ascolta una canzone, quando si legge un libro o, appunto, quando si ammira un'opera d'arte, si crea una sorta di collegamento tra lo spettatore e l'oggetto stesso che permette a chi guarda di riconoscersi e di trovare conforto nel "prodotto" che si sta consumando. È una caratteristica speciale dell'arte in genere ed è anche per questo che non si può ambire a descrivere un canone di bellezza comune. Sono il vissuto di chi guarda, il significato, il conforto, il piacere che lo spettatore riesce a trarre dall'oggetto artistico che danno allo stesso un significato. La poetica è proprio questo. La capacità di collegare corpo, spirito e mente e di farli confluire in un unico piacere che non è prettamente estetico	

Emozione	7

Qui l'autore si focalizza non tanto sul sentimento dell'emozione che l'opera è capace di generare, ma sulla sincerità della stessa. Deve permeare dalla tela un sentimento sincero, deve esserci una certa coerenza e si deve percepire

Sensibilità	7

Si tratta di un concetto non semplice da applicare alla pittura. Secondo Drouant la sensibilità dell'artista deriva dalla delicatezza del suo tocco, dalla scelta dei colori, dalla scelta del soggetto e, più in generale, dalla raffinatezza delle scelte di esecuzione.

Semplicità	5

La semplicità è la capacità di far coprire ad ogni cosa lo spazio che merita. Spesso si è portati a pensare che le cose semplici non abbiano dignità, che siano approssimative, leziose e non si è in grado di vedere oltre, di guardare la semplice perfezione delle cose che svolgono il ruolo per cui sono state concepite. Il talento è anche saper riconoscere la semplicità e coglierne tutti gli armonici aspetti.

Soggetto	2

La scelta del soggetto è legata all'esigenza di comunicazione sentita dall'artista. Non esistono soggetti privilegiati rispetto ad altri, tutto può comunicare e il quadro diventa la "confessione" dell'artista, che attraverso il suo stile, il suo tratto e la sua poetica riesce a dare ad un oggetto un determinato significato.

Intelligenza del disegno	5

Drouant inserisce questo fattore tra le caratteristiche morali, infatti, non si riferisce alla tecnica dell'artista e alla sua bravura nel disegnare, ma piuttosto alla sua personalità. Il disegno può così perdere di correttezza, ma ne guadagna in sentimento, in genio e in unicità.

Composizione grafica	3

Si riferisce alla struttura del quadro, allo scheletro. Viene affidata molta importanza al disegno preparatorio che determinerà l'equilibrio, la forma e il ritmo del dipinto.

Prospettiva	1

Si riferisce alla capacità dell'artista di rispettare i canoni della prospettiva, sia lineare che aerea.

Qualità decorative	3

Drouant parla delle proprietà ornamentali del quadro senza dilungarsi molto sull'argomento, se non ribadendo i concetti di armonia e ritmo tra gli elementi.

Osservazione dei valori	6
Si riprende un concetto molto diffuso in pittura e ci si riferisce alla differenza di tonalità luminose in un dipinto, ai rapporti chiaro-scurali, ai contrasti, agli accenti, alla vibrazione.	

Tabella 1.4 - Caratteristiche morali e loro coefficienti

Nella tabella 1.5 sono esplicitate le 3 *caratteristiche generali* che dovrebbero essere comuni ad ogni artista e in ogni opera e il coefficiente loro assegnato.

Caratteristica generale	**Coefficiente**
Simpatia	15
Non si può certamente etichettare come una qualità, ma riguarda quel rapporto silenzioso che si viene a creare tra un'opera d'arte e chi la guarda. Vengono a crearsi collegamenti che toccano i tasti più reconditi dell'animo umano e che sono capaci di instaurare una speciale empatia tra l'arte e lo spettatore.	
Personalità nella concezione	15
Ci si riferisce allo stile, a quei tratti che caratterizzano l'opera di un'artista, che permettono di riconoscerlo dal tocco o dal disegno, quasi fossero delle firme.	
Personalità nell'esecuzione	5
Se la concezione è un fattore morale, intrinseco all'artista, l'esecuzione è il fattore fisico, ciò che permette alla concezione di diventare realtà. Per questo un bravo pittore deve trovare i mezzi che gli permettano di trasmettere sé stesso, l'uomo e la sua cifra stilistica all'interno del proprio prodotto. È un percorso lungo, richiede un atteggiamento paziente e necessita e viene incrementato con lo studio e l'esperienza.	

Tabella 1.5 - Caratteristiche generali e loro coefficienti

Il sistema di valutazione di Drouant prevede che il valutatore attribuisca ad ogni criterio esaminato un punteggio compreso tra 1 e 20. Ogni singolo punteggio viene

poi moltiplicato per il rispettivo coefficiente individuato dall'autore. La somma pesata così ottenuta fornisce il punteggio finale dell'opera.

Lo scopo di Drouant era quello di proporre un metodo facile di valutazione monetaria di un dipinto che consentisse a qualsiasi amatore di raccogliere tutte le informazioni necessarie in modo semplice. Si tratta di un metodo che si basa "sul buon senso e sulla logica", come lo stesso autore afferma e consente in poche semplici mosse di codificare, decifrare ed assegnare un punteggio ad ogni criterio[16].

Verso la metà del 1970 l'economista Leonardo Innocenti decise di approfondire il metodo di Drouant nel volume "*Sulla Valutazione dei beni artistici: considerazioni e proposte*"[17]. Innocenti notò innanzitutto che i beni presi in questione, ovvero quelli artistici, sono estremamente voluttuari e non di primaria necessità per l'uomo. Si tratta dunque di beni con una domanda molto elastica e negli anni le diverse crisi economiche hanno influito negativamente sul prezzo delle opere. Tuttavia, la storia ci dimostra che nonostante l'elevato rischio che si cela dietro ad investimenti in arte, i beni artistici possono fornire incrementi di capitale consistenti derivanti dalle vendite, anche maggiori rispetto ad investimenti in altri settori. Innocenti notò, poi, che l'analisi di Armand Drouant poteva essere approfondita se il suo calcolo fosse stato implementato con i valori di stima minimi e massimi del dipinto. Innocenti afferma infatti:

"*…un'analisi simile a questa potrebbe essere convalidata, se preceduta da una stima approssimativa del valore del bene; ovvero, se è accertabile; per quel bene, due valori tali, per cui si possa essere pressoché certi che il valore previsionale ricadrà sicuramente all'interno del ventaglio di massimo e di minimo valore stimati. Se ciò è possibile (e spesso lo è), basterà applicare il metodo indicato interpolando lo scarto tra massimo e minimo valore.*"

$$V_{Opera} = M + X$$

---

[16] DROUANT, Armand, *Dialogue sur la peinture*, Cherbourg, Editions Becquemin, 1946.

[17] INNOCENTI, Leonardo, *Sulla valutazione dei beni artistici: considerazioni e proposte*, Ce.S.E.T., Atti dell'VIII incontro, Le Monnier, 1978.

dove V_{Opera} è il valore dell'opera, M è l'estremo inferiore dell'intervallo di stima, e X è calcolato come:

$$X = \frac{S \cdot Y}{P}$$

dove S rappresenta la differenza tra stima massima e stima minima, Y è il punteggio ottenuto con il metodo di Armand Drouant e P è una costante che rappresenta il punteggio massimo ottenibile dal metodo, che viene fissato a 1800, in quanto 2000 rappresenterebbe la perfezione e tale risultato viene ritenuto dall'autore irrealizzabile.

Sommando alla stima minima il termine X si determina il valore dell'opera, più veritiero di quello che si otterrebbe applicando semplicemente la valutazione di Drouant, in quanto esso risente delle componenti economiche derivanti dall'utilizzo dei prezzi di stima, dunque di dati oggettivi.

Supponiamo quindi, che il giudizio di un esperto su un oggetto sia compreso tra i 1000 e i 5000 euro e che il punteggio assegnato dal metodo Drouant sia di 650. Il valore dell'oggetto si potrebbe dunque ottenere come:

$$V_{Opera} = X + 1000,$$

dove

$$X = \frac{4000 \cdot 650}{1800}$$

da cui si ottiene V_{Opera} = 2444,44 euro.

Come già detto questo metodo è stato concepito per calcolare il valore di un singolo dipinto in una situazione in cui l'informazione che si ha a disposizione non è perfetta. Ai fini della realizzazione di un modello di ranking risulta necessario estendere questa metodologia di calcolo all'analisi dell'intero lavoro di un artista. Infatti, i fattori utilizzati da Armand Drouant possono essere applicati non solo ad un singolo dipinto, ma anche all'opera intera e allo stile di un autore. Inoltre, considerando l'ampliamento al modello di Innocenti, sarebbe possibile utilizzare il

valore medio di stima minima e massima dell'autore, in modo da costituire un indice dell'autore stesso e giungere così alla definizione di una quotazione media, che però non si comporrebbe solo di una media tra prezzi di vendita, ma sarebbe pesata su tutti i fattori che sono stati considerati da Drouant. Il valore che ne deriverà sarà dunque indice di tutti quei criteri fisici e morali che il modello aveva evidenziato[18].

1.4. KUNSTKOMPASS

Il sistema che prende il nome di Kunstkompass, tradotto letteralmente "bussola dell'arte", è un modello che intende fornire una panoramica completa dei primi cento artisti contemporanei che dominano il mercato nel frangente temporale analizzato. Si tratta di una classifica che considera diversi criteri, che cerca di rendere manifeste le principali tendenze di mercato e vuole orientare chi investe sugli artisti più promettenti.

Ideato dall'economista e critico d'arte Will Bongard nel 1970, il Kunstkompass venne inizialmente pubblicato annualmente nella rivista "Capital"[19]. L'importanza di una classifica di questo tipo si rende manifesta con l'arte contemporanea e si lega indissolubilmente alla difficoltà di una valutazione oggettiva dell'opera d'arte. Il mercato dell'arte dalla metà del '900 in poi si è spostato sempre più verso uno star system dove pochi grandi talenti dominano la piazza degli affari, mentre molti artisti occupano posizioni minori. Analizzando il sistema dell'arte contemporanea possiamo affermare che si compone di tre figure principali, che fungono da gatekeeper per l'intero mercato: l'artista, il critico o lo storico dell'arte e gli agenti che dominano il mercato, dunque galleristi, fiere d'arte, case d'asta. Gli economisti

---

[18] INNOCENTI, Leonardo, *Sulla valutazione dei beni artistici: considerazioni e proposte*, Ce.S.E.T., Atti dell'VIII incontro, Le Mopnnier, 1978.

[19] BAUMANN, Margret, *Die Entstehung des Kunstkompass*, in Linde Rohr-Bongard, Kunst=Kapital: der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute, Salon Verlag, Köln, 2001.

G. Candela e E. Scorcu riassumono bene queste relazioni parlando di "triangolo dell'economia dell'arte"[20].

L'artista, in questo sistema, incarna la figura di produttore dell'opera d'arte e come tale agisce in una sorta di monopolio. Il prezzo delle sue opere dipende da diversi fattori intrinseci ed estrinseci. Per quanto riguarda i primi, essi sono legati alle caratteristiche dell'oggetto prodotto. I secondi dipendono dalle relazioni che l'artista intrattiene con gli altri agenti del mercato, dalla rarità della sua opera e da una tra le credenze più diffuse nel mercato che la morte di un'artista contribuisca ad accrescerne il valore. Di fatto considerando l'artista come unico produttore della propria opera, si può affermare che, da un punto di vista strettamente microeconomico, la cessazione della produzione indurrebbe scarsità del "bene" prodotto, contribuendo dunque ad accrescerne il valore. Si parla anche di "effetto morte"[21].

Bisogna, inoltre, considerare come oggi il sistema dell'arte si stia spostando sempre di più verso una sorta di "star system", che vede l'artista porsi come una vera e propria icona che sfrutta tutti i canali della promozione, sistemi di marketing, ecc.

Tra gli agenti del mercato dell'arte spicca, in epoca contemporanea, il ruolo dei galleristi, che hanno il potere di creare una carriera per l'artista. La figura del gallerista "eroico" nasce con il boom economico degli anni '60. Un esempio emblematico è quello di Leo Castelli fautore dell'ascesa di Wharol e in generale del successo di New Dada e Pop Art. Il gallerista oggi agisce come un vero e proprio promotore, in grado di far decollare i prezzi delle opere degli artisti che decide di seguire.

I critici e gli storici dell'arte hanno acquisito notevole importanza nel corso del '900 e hanno il potere di certificare la validità di un artista e delle sue opere, aumentandone il valore. Nomi importanti per l'arte della seconda metà del '900

---

[20] CANDELA, Guido, SCORCU, Antonello, *Economia delle arti*, Zanichelli, 2004.

[21] UNSPRUNG, Heinrich W., WIERMAN Christian, "*Reputation, Price, and Death: An Empirical Analysis of Art Price Formation*", 2008.

sono Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Allan Zeman, Hans Ulrich Obrist, Giulio Carlo Argan. Il loro ruolo dipende fortemente dalla loro reputazione. Non di rado, infatti, galleristi e critici si prestano a comportamenti poco ortodossi per innalzare il prezzo dei propri “prodotti”.

Fu proprio questa estrema ambiguità di cui si permea il mercato dell’arte contemporanea a far nasce in Bongard l’esigenza di redigere una classifica che analizzasse il maggior numero di criteri per valutare in modo oggettivo il valore economico di un artista. La classifica in sintesi è composta come una graduatoria in cui i vari artisti si posizionano in base ai punteggi ottenuti da diversi fattori come: il numero di mostre personali, il numero di mostre collettive, il numero di premi vinti, le pubblicazioni su libri o riviste, il numero di mezzi espressivi utilizzati.

Il Kunstkompass non mira a misurare la qualità di un’opera d’arte o di un singolo artista. Linde Rohr-Bongard, giornalista d’arte e moglie di Will Bongard che concepì il metodo e lo seguì nella sua produzione fin dal 1971, ne divenne responsabile dal 1985, dopo la morte del marito. Linde afferma che sarebbe un compito impossibile stabilire oggettivamente con un modello matematico la qualità di un artista. Piuttosto bisogna tenere conto che la lista riflette la "fama" degli artisti.

Il Kunstkompass consiste di tre liste: i 100 artisti viventi più famosi, i nuovi arrivati e i maggiori artisti non viventi di tutti i tempi. Sulla base di un sondaggio iniziale, 106 esperti d’arte dalla Germania e dalla Svizzera nel 1970 sono stati invitati a definire i più importanti musei d'arte, biennali, riviste d'arte e gallerie (da allora sono stati spesso rivisti). Queste istituzioni, selezionate con cura, sono classificate in base alla pertinenza e gli artisti ricevono punti per mostre personali o collettive in spazi parziali o formati di esposizione.

Prima di fondare il Kunstkompass, Bongard era un giornalista per il quotidiano tedesco ZEIT. La classifica fu pubblicata per la prima volta sulla rivista economica tedesca Capital. Successivamente, visto anche il particolare interesse finanziario, si decise di pubblicare la classifica nel mensile tedesco “Manager Magazine dal 2008. Successivamente il Kunstkompass migrò alla rivista “Welt-Kunst (World art), pubblicata da Zeit Kunstver-lag.

Bongard e Linde Rohr-Bongard avevano sempre lasciato fuori dal loro calcolo i prezzi di mercato, ma in anni più recenti sono stati anch'essi aggiunti alla visualizzazione della classifica. Linde Rohr-Bongard ricorda che le discrepanze tra la posizione in classifica di un artista e il valore di mercato erano i risultati più interessanti che il Kunstkompass potesse fornire[22]. Infatti, pensò di aggiungere alla classifica una colonna che permettesse di mettere in relazione il prezzo di mercato con il punteggio ottenuto dall'artista: PPR (Preis/Punkt-Relation). Questo valore consisteva in un numero che veniva successivamente declinato in 6 categorie che andavano dal "molto economico" al "estremamente costoso", esplicitando così la convenienza o meno nell'investimento. Il passo successivo fu quello di semplificare ulteriormente queste diciture inserendo nel 2001 un formato visivo basato sull'assegnazione di un numero di stelle compreso tra 1 e 5.

La tabella 1.6 illustra a titolo esemplificativo la classifica relativa al 2017 dei primi venti artisti classificati nel Kunstkopass. Le prime due colonne mettono in evidenza gli scostamenti tra il ranking dell'anno corrente e quello dell'anno precedente.

[22] BUCKERMANN, Paul, *On Commensuration, Construction, and Communication of a Global Art World in the Ranking Kunstkompass*, Università di Lucerna, 2016.

Kunstkompass 2017 Top 20 Künstler							
Rang 2017	Rang 2016	Name	Jahr-gang	Herkunfts-land	Gesamt-Punktzahl	Punkt-Zuwachs	Kunstform (u. a.)
1	1	Gerhard Richter	1932	GER	142 900	7 200	Malerei
2	2	Bruce Nauman	1941	USA	114 770	5 050	Mixed Media
3	3	Rosemarie Trockel	1952	GER	93 200	2 900	Mixed Media
4	4	Georg Baselitz	1938	GER	87 350	2 700	Malerei
5	5	Cindy Sherman	1954	USA	81 530	3 550	Fotokunst
6	6	Anselm Kiefer	1945	GER	74 660	2 550	Malerei
7	7	Olafur Eliasson	1967	DEN	73 200	4 800	Skulptur, Installation
8	8	William Kentridge	1955	RSA	69 540	4 950	Zeichnung, Filmkunst
9	10	Tony Cragg	1949	GBR	63 450	3 650	Skulptur
10	9	Richard Serra	1939	USA	63 120	2 600	Skulptur
11	11	Pipilotti Rist	1962	SUI	62 050	2 550	Video-Art
12	12	Jeff Koons	1955	USA	60 690	1 950	Skulptur, Malerei
13	13	Andreas Gursky	1955	GER	60 470	1 750	Fotokunst
14	15	Imi Knoebel	1940	GER	60 360	3 050	Malerei, Installation
15	14	Thomas Schütte	1954	GER	60 000	2 450	Skulptur, Zeichnung
16	17	Lawrence Weiner	1942	USA	58 700	5 600	Konzeptkunst
17	16	Thomas Ruff	1958	GER	56 250	2 150	Fotokunst
18	19	Mona Hatoum	1952	GBR	55 480	3 300	Installation, Performance
19	23	Francis Alÿs	1959	BEL	55 330	4 450	Mixed Media, Kritische Kunst
20	25	Maurizio Cattelan	1960	ITA	54 780	4 150	Skulptur, Kritische Kunst

Tabella 1.6 – Primi venti artisti classificati nel Kunstkompass del 2017. Le colonne evidenziano: il nome dell'artista (Name), l'anno di nascita (Jahrgang), la nazionalità (Herkunftsland), il punteggio ottenuto (Gesamt Punktzahal), la relazione tra il prezzo medio di stima e il punteggio ottenuto nella classifica (Punkt Zuwachs) e infine lo stile (Kunstform).

Nel 1970 Bongard approda alla rivista tedesca 'Capital' ed è in questo contesto che espone la sua ricerca più avanzata. Insieme alla collega Karin Hossfeld comincia a stilare una lista di mostre, musei, gallerie, collezioni da loro giudicate importanti. La lista viene spedita a 106 esperti a cui viene chiesto di valutare queste istituzioni con un giudizio. Si tratta di un metodo che ricalca la struttura delle preferenze e in genere, adotta una valutazione del tipo "alto", "medio", "basso". Questa

metodologia doveva contribuire ad identificare quelli che erano gli artisti più influenti nel mercato, individuare i “maestri”, gli artisti che hanno fatto scuola, che hanno iniziato una corrente e, in particolare, individuare quei pochi che vengono riconosciuti dai più come artisti meritevoli di valore.

Tuttavia, l’intento di Bongard non è solo quello di stilare una classifica sugli artisti meritevoli di attenzione per quanto riguarda il lato del puro investimento. Egli cerca di dare una misura efficace di quella che può definirsi la qualità percepita di un artista. Ovviamente quando si parla di qualità e di percezione della stessa si cade in un circolo vizioso, in quanto i giudizi qualitativi su un oggetto ed in particolare i giudizi estetici risentono inevitabilmente di soggettività. Ai fini della nostra analisi, risulta quindi essenziale far notare fin da subito che alla base di questo metodo vi sono i giudizi degli esperti, i quali risentono di molte influenze che vanno dal semplice gusto verso un artista ai rapporti che possono instaurarsi tra un esperto appunto e un artista all’interno del mercato dell’arte, il quale spesso si abbandona a comportamenti commerciali per accrescere i prezzi delle opere. Bisogna, dunque, tenere presente che il metodo parte da giudizi spesso troppo personali che non possono essere assunti come verità assolute.

In questo senso Bongard oltre a considerare dei criteri intrinseci ed oggettivi che riguardano la fisicità dell’opera, cerca di considerare dei criteri estrinseci che riguardino le relazioni tra gli agenti del mercato dell’arte e gli artisti, in modo tale da stilare una classifica con dei protagonisti che possano rimanere tali per lunghi periodi di tempo.

La tabella 1.7 illustra i criteri utilizzati.

Esposizioni personali, con specifica attenzione a quelle che sono considerate le istituzioni più importanti nel mondo dell'arte
Esposizioni collettive, internazionali e non
Presenza nelle principali esposizioni internazionali (biennale, triennale, documenta, ecc.)
Presenza in musei internazionali
Citazioni sulle principali riviste d'arte

Tabella 1.7 - Criteri utilizzati per il calcolo del Kunstkompass[23]

Ad ogni criterio soddisfatto dall'artista corrisponde un punteggio. La somma dei punteggi, influenzati dai vari fattori, darà quindi il punteggio finale con successiva redazione del ranking.

Tramite la consultazione di esperti, poi, è stata redatta una lista di quali artisti e quali opere si ritenesse opportuno esporre in una mostra di arte moderna. Ad ogni evento internazionale, istituzione, galleria viene assegnato un punteggio. Ogni protagonista della lista stilata dagli esperti viene messo in relazione con i punteggi di ogni fattore e la somma totale ne determina il punteggio finale.

Frey e Pommerehne[24] nel volume *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts* illustrano il metodo del Kunstkompass. Questo modello partendo da un'analisi di 500 artisti giunge a determinare una classifica con i cento artisti che ottengono il punteggio maggiore.[25]

[23] ROHR-BONGARD, Linde, *Kunst=Kapital: der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*, Köln, Salon-Verlag, 2001.

[24] FREY, Bruno, POMMEREHNE, Werner, *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford, Basil Blackwell, 2004.

[25] ABBIATI, Giuseppe, *Sulla valutazione dei dipinti*, TIPubblica, 2018.

La tabella 1.8 illustra i punteggi per l'artista Robert Rauschenberg, estratti dalla classifica redatta nel 1970, per il quale sappiamo che Bongard aveva una grande passione[26].

CRITERIO		**PUNTEGGIO**
Partecipazione ad eventi internazionali di grande importanza		
Documenta 2		150
Documenta 3		150
Documenta 4		150
Biennale di Venezia del 1964		50
Biennale di Venezia del 1970		50
Triennale Carnegie del 1959		50
Triennale Carnegie del 1961		50
Triennale Carnegie del 1964		50
Triennale Carnegie del 1967		50
Biennale di San Paolo del 1959		50
Biennale di San Paolo del 1967		50
Biennale di Parigi del 1959		50
	TOTALE	900
Mostre Collettive		
Metropolitan Centenial		100
Sculptures of the '60s		100
Kompass New York		100
Neue Realisten, Haag		100
Bewogen-Beweging		100
Ars multiplicata, Köln		100
Pop Art Redifined, London		100
Decaden-Ausstellung, London		100
Art of Assemblage, New York		100
Obsessive Image, London		100
Haus Lange		50
	TOTALE	1050

[26] ROHR-BONGARD, Linde, *Kunst=Kapital: der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute,* Köln, Salon-Verlag, 2001.

Mostre Personali	
MOMA, New York '66	225
MOMA, New York '68	225
MOMA, New York '69	225
Jewish Museum, New York '63	150
Museo Civico. Torino '64	120
Stedelijk, Amsterdam '65	150
Stedelijk, Amsterdam '68	150
Moderna Museet, Stockholm '65	150
Haus Lange, Krefeld '64	75
Whitechapel Gallery, London '64	75
TOTALE	1545
Presenza delle opere dell'artista all'interno di importanti collezioni museali	
MOMA, New York	150
Tate Gallery, London	120
Wallraf-Richartz-Museum, Köln	200
Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld	80
Sammlung Nordrhein-Westfalen	100
Guggenheim Museum, New York	100
Stedelijk Museum, Amsterdam	160
Moderna Museet, Stockholm	120
Hessisches Landesmuseum	80
Neue Galerie, Aachen	80
Albrigh Knox, Buffalo	80
TOTALE	1270
Mostre personali nelle principali gallerie di arte contemporanea	
Leo Castelli, New York '58	30
Leo Castelli, New York '59	30
Leo Castelli, New York '60	30
Leo Castelli, New York '61	30
Leo Castelli, New York '63	30
Leo Castelli, New York '65	30
Leo Castelli, New York '67	30
Leo Castelli, New York '68	30
Leo Castelli, New York '69	30
Dwan, Los Angeles '62	30
Dwan, Los Angeles '65	30
Betty Parsons, New York '51	20
Egan, New York '55	20

La Tartaruga, Roma '59		20
Ileana Sonnabend, Paris '63		30
Ileana Sonnabend, Paris '64		30
Cordier, Paris '61		20
	TOTALE	470
Riviste che citano l'artista		
Kunst unserer Zeit, Grohmann		30
New Tendencies in Art, Pellegrini		30
American Art since 1900, Rose		30
Pop Art, Lippard		30
Happenings etc., Vostell-Becker		30
Minimal Art, Batcok		30
	TOTALE	180

Tabella 1.8 – Punteggi ottenuti dall'artista Robert Rauschenberg[27]

Infine, vengono assegnati ulteriori 100 punti all'artista in quanto inserito nella lista dell'Istituto per l'Arte Moderna di Norimberga.

Vengono, quindi, sommati tutti i punteggi ottenuti nei vari campi ottenendo un totale di 5515 punti.

Già dall'anno successivo la rivista "Capital" cerca di integrare nel modello altre caratteristiche capaci di oggettivare maggiormente il prezzo dell'opera. Verranno, dunque prese in considerazione le caratteristiche fisiche delle opere, quelle relative alla dimensione, alla tecnica e al soggetto. Nel caso di litografie o di opere prodotte in serie verrà considerato anche il numero della tiratura.

L'obiettivo del metodo è quello di stabilire un rapporto tra prezzo medio e punteggio ottenuto in modo da stabilire una congruità sul valore dell'artista. Si mira ad ottenere dei giudizi sulla convenienza o meno ad investire su tale autore/opera.

[27] ROHR-BONGARD, *Linde, Kunst=Kapital: der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*, Köln, Salon-Verlag, 2001.

Il metodo, tuttavia, risentì di numerose critiche. Si osservò che il punteggio è inevitabilmente influenzato da scelte soggettive; le istituzioni, le gallerie e le riviste considerate importanti sono di numero esiguo; sono preponderanti i punti assegnati alle manifestazioni e alle collezioni pubbliche piuttosto che a quelle private; infine, il prezzo del valore medio di un dipinto o di un artista si basa su fattori che hanno caratteristiche eterogenee e che vengono ricondotti forzatamente ad un'omogeneità. Infatti, il principale metodo per il calcolo del valore medio di un artista si basa sulle sole quotazioni delle opere di medio formato. Inoltre, la classifica utilizzò quasi principalmente i dati delle vendite del mercato tedesco, considerando così una porzione limitata del volume di affari[28].

1.5. L'ARTIST RANKING DI ARTFACTS.NET

Fin dalla sua fondazione nel 2001, Artfacts.net ha cercato di proporsi come sito web leader nella diffusione dell'informazione per l'arte moderna e contemporanea. Con la pubblicazione delle sue classifiche cerca di unire gli interessi di galleristi, collezionisti e amatori del mondo dell'arte, volendo, quindi, offrire uno strumento che possa orientare l'acquirente nell'acquisto. Dal 2003 il sito Artfacts.net ha deciso di sviluppare il cosiddetto '*Artist Ranking'* con l'obiettivo di produrre una classifica degli artisti più influenti. Il modello pone le sue radici nel Kunstkompass[29], ma offre dati che si legano non solo alle stime, alle battute d'asta e agli andamenti degli indici degli artisti, ma anche alle esposizioni in contesti internazionali.

Il sistema di *Artist Ranking* di Artfacts.net si basa sulle teorie dell'attenzione di George Frank, il quale osservò che il mondo dell'arte, e in particolare il suo andamento, è estremamente capitalistico. Di conseguenza l'attenzione verso un artista, la sua fama, diventa un'economia. Frank afferma che i galleristi, i

---

[28] ABBIATI, Giuseppe, *Sulla valutzione dei dipinti*, TIPubblica, 2018.

[29] *Explanation of the system*, Artfacts.Net Limited London, 2005.

collezionisti, i direttori di un museo, agiscono come degli imprenditori cercando di aggiudicarsi quegli artisti che possano loro garantire un maggiore volume di mercato[30]. Oppure, in una situazione contraria, sono le gallerie e i musei stessi a "prestare" la loro fama, il loro prestigio, agli artisti, dai quali ci si aspetta un ritorno sia economico, che di prestigio. Il concetto è lo stesso del mercato di borsa. L'azionista "scommette" sul successo dell'azienda su cui investe e si aspetta che il suo investimento renda nel tempo. Dunque, tenendo conto delle constatazioni di Frank, il sistema di *Artist Ranking*, considera solo gli artisti che possono essere definiti come "degni di nota". Questo non vuol dire che gli artisti non considerati siano peggiori di quelli che compaiono nella classifica, ma il sistema vuole considerare quelli che sono i protagonisti del mercato e che maggiormente influiscono sull'andamento del mercato stesso. Dunque, la classifica non vuole dare dei giudizi "artistici" sui singoli interpreti, ma vuole solamente ordinare in decrescenza gli artisti che hanno ottenuto una maggiore attenzione di investimento.

L'*Artist Ranking* assegna maggior importanza agli artisti coinvolti nelle esposizioni internazionali e saranno appunto questi ad essere oggetto d'analisi. Si individuano artisti che siano considerati di massima rilevanza da parte di diverse società e diversi paesi; si ricercano, cioè, quegli interpreti che sono stati capaci di fare della loro arte un "marchio". Risulta evidente, dunque, come l'internazionalità diventi un criterio preponderante nel modello di ranking.

Il database di Artfacts.net è basato sull'utilizzo di un linguaggio relazionale, in particolare dato da una combinazione di Apache, MySQL e PHP, in grado di raccogliere informazioni on-line e di distinguerle a seconda dei campi di interesse. Le principali relazioni che vengono prese in esame dall'*Artist Ranking* sono tre: connessioni di lungo termine tra un artista e un'istituzione o museo, connessioni di breve termine tra un artista e un'istituzione o museo, geolocalizzazione delle istituzioni.

---

[30] *Explanation of the system*, Artfacts.Net Limited London, 2005.

Oggi il database di Artfacts.net comprende[31]: 24,074 musei e gallerie in tutto il mondo, 179 paesi, 361,352 mostre in tutto il mondo, 307,911 biografie di artisti, 237,133 artisti classificati, 23,787 opere d'arte, 1,600 cataloghi.

Il metodo utilizzato da Artfacts.net inizia selezionando gli artisti che verranno presi in considerazione nel modello di ranking. Il sistema individua tutti gli artisti del database che sono o sono stati esposti nelle collezioni di gallerie o musei in almeno due paesi, per cui ad ogni artista si associa un numero dato dalla somma dei paesi in cui l'artista ha esposto le sue opere[32]:

$$artista_i = \sum_{n=1}^{N} paese_n$$

Se $\sum_{n=1}^{N} paese_n < 3$ l'artista non è considerato nell'analisi.

Se $\sum_{n=1}^{N} paese_n \geq 3$ restituirà $artista_{i*}$.

Attualmente il database di Artfacts.net comprende 27.071 artisti, ma di questi solo 1608 sono stati rappresentati in 3 o più paesi e dunque solo questi sono considerati nell'*Artist Ranking*. Si può quindi notare che gli artisti che trovano posto nelle classifiche di Artfacts.net rappresentano soltanto il 5,94% del totale.

Si procede successivamente al calcolo del punteggio per ogni artista, che consiste nel calcolo dei punti derivanti dall'esposizione in gallerie, istituzioni e paesi degli artisti internazionali selezionati. Ogni artista che ha instaurato relazioni di lungo termine con le istituzioni riceve dei punti in relazione al numero di istituzioni e paesi in cui è rappresentato.

$$P_{artista_i} = \sum_{n=1}^{N} (galleria_{artista_{i,n}} + collezioni_{artista_{i,n}} + paese_{artista_{i,n}})$$

---

[31] CLAAßEN, Marek, *Operating System ArtWorld*, *Essay*, Artfacts.Net Ltd, 2005.

[32] *Explanation of the system*, Artfacts.Net Limited London, 2005.

Gli artisti che sono stati inizialmente selezionati avranno almeno sei punti, i quali derivano dal numero di paesi in cui sono rappresentati (che devono essere almeno 3 perché vengano considerati dall'equazione) e dalle gallerie o istituzioni in cui trovano rappresentazione. A titolo esemplificativo si prendono: Chantal Akerman, che si trova esposta in due gallerie e una collezione pubblica in tre paesi differenti, registrando il punteggio minimo di 6, e Pablo Picasso, che è l'artista con il maggior numero di punti (166). Il punteggio medio degli artisti selezionati è di 15 punti[33].

Nella fase successiva si individuano i *city points*, che si basano sulla geolocalizzazione delle istituzioni o delle gallerie. Dunque, città di vaste dimensioni come Parigi o New York riceveranno un punteggio maggiore, in quanto è presente un maggior numero di gallerie rispetto a città di dimensioni più piccole. L'equazione per calcolare i *city points* è la seguente:

$$P_{city} = \sqrt{\sum_{n=1}^{N} P_{artista_{i,n}}}$$

L'equazione restituirà 1 se $\sum_{n=1}^{N} P_{artista_{i,n}} \leq 1$, mentre restituirà P_{city} se $\sum_{n=1}^{N} P_{artista_{i,n}} > 1$.

Si può dunque notare come si assegni il valore 1 a quelle città che non ospitano alcuna istituzione o collezione con artisti internazionali. Il report di Artfacts.net mostra anche come sono distribuiti i *city points*:

PUNTEGGIO MASSIMO	PUNTEGGIO MEDIO	PUNTEGGIO MINIMO	NUMERO DI CITTA'
225,17	17,27	1	499

Tabella 1.9 Numero di città e punteggio Massimo, minimo e medio per i P_{city}

[33] *Explanation of the system*, Artfacts.Net Limited London, 2005.

La successiva fase riguarda la costruzione degli *institution points* calcolati tenendo conto del numero di artisti internazionali che ciascuna istituzione accoglie e dalla geolocalizzazione dell'istituzione stessa:

$$P_{istituzioni_i} = \sqrt{\sum_{n=1}^{N} P_{artista_{i,n}} \cdot P_{city_{i,n}}}$$

se $\sum_{n=1}^{N} P_{artista_{i,n}} > 0$

Giungiamo successivamente a quello che rappresenta il cuore del modello di Artist Ranking, nonché il criterio che maggiormente influenza l'intero calcolo, gli *exhibition points*. Infatti, l'artista che riceverà il maggior numero di punti in questo ambito sarà quello che occuperà la parte più alta della classifica. I punti vengono suddivisi a seconda dei vari tipi di esposizione:

Mostre personali in gallerie privare o istituzioni pubbliche
Mostre collettive con distinzione tra: o Gallerie private o Istituzioni pubbliche o Biennali, Triennali, ecc
Anteprime d'asta tenutesi in importanti case d'asta

Tabella 1.10 Tipi di esposizioni a cui vengono assegnati dei punti

Di seguito si riporta l'equazione che permette il calcolo di P_{exhib_i}[34]:

$$P_{exhib_i} = \begin{cases} \dfrac{P_{istituzioni_i}}{\sum artista_n} & se \sum artista_n \leq 2 \quad \text{all} \\ \dfrac{P_{istituzioni_i}}{\sum artista_n} & se \sum artista_n > 2 \quad \text{gallery} \\ \sqrt{\sum_{n=1}^{N} P_{artista_{i,n}} \cdot P_{city_{i,n}}} & se \sum artista_n > 2 \quad \text{pub. inst.} \\ \sqrt{\sum_{n=1}^{N} P_{artista_{i,n}} \cdot P_{city_{i,n}}} \cdot div_i & se \sum artista_n > 2 \quad \text{biennal} \\ 0 & \text{auction} \\ & div_i = \dfrac{t_{max} - t_{1998}}{\sum exhib_i} \end{cases}$$

La prima equazione si riferisce alle esposizioni personali o nel caso di un'esposizione in cui espongano due artisti. Il denominatore sarà 1 nel caso vi sia un solo artista, 2 nel caso contrario. Dunque, la presenza di un secondo artista in una mostra di questo tipo dimezzerebbe il punteggio derivante da questa equazione.

Le esposizioni collettive sono distinte in tre categorie ed ogni categoria ha una sua equazione.

Di seguito si riporta a fini esplicativi una tabella del report Artfacts.net[35] su Artist ranking che spiega la ripartizione dei punti:

---

[34] *Explanation of the system*, Artfacts.Net Limited London, 2005.

[35] *Explanation of the system*, Artfacts.Net Limited London, 2005.

Type	min(Points)	avg(Points)	max(Points)	count(Exhib)
Private Galleries	0.17	118.31	711.90	7889
Public Institutions	2.15	261.92	1216.46	3119
Biennials, Triennials etc.	65.22	239.86	427.20	9
				11017

Tabella 1.11 - Distribuzione dei Punti tra differenti forme di istituzioni raggiunti dalla classifica di Artfacst.net alla data di gennaio 2005

Oggi il database di Artfacts.net contiene circa 16193 esposizioni, ma di tutte le esposizioni presenti nel database solo il 68,04% entra nell'Artist ranking.

L'ultima equazione è quella che assegna i punti delle esposizioni agli artisti selezionati. Gli artisti ricevono i punti che derivano dalla sommatoria di tutte le mostre a cui hanno preso parte e quelli che prendono il nome di "artist points II" vengono calcolati in base annua. Con l'equazione seguente vengono calcolati gli artist ponts dell'artista i-esimo calcolati nell'anno t.

$$ArtistPoints_{i,t} = \sum_{n=1}^{N} \left(\sum_{i=1}^{I} P_{exhib_{i,n}} + P_{artist_i} + \sqrt{n \sum exhib_i} \right)$$

dove $N = t_{max} - t_{1998}$.

L'equazione tiene conto degli *artist points* calcolati precedentemente e dei punti derivanti dal numero di esposizioni a cui gli artisti hanno preso parte. Inoltre, ogni artista famoso riceve un punteggio extra che deriva dalle mostre permanenti in collezioni pubbliche o private. L'ultimo termine del secondo membro dell'equazione, $\sqrt{n \sum exhib_i}$, si riferisce al tasso di notorietà maturata dall'artista. Gli artisti che hanno una lunga carriera alle spalle ricevono un punteggio maggiore rispetto ad artisti emergenti che hanno alle spalle un basso numero di esposizioni.

Ogni anno i risultati dell'*Artist ranking* di Artfact.net vengono pubblicati online. A titolo esemplificativo si riportano nella tabella i primi quattro artisti della classifica relativa agli anni 2003-2004[36].

Rank 2004	Rank 2003	Name	CV	Age	Country	Points 2004	Growth rate
1	1	Pablo Picasso	1881-1973		ES	16810.99	+2.526,14
2	2	Andy Warhol	1928-1978		US	14536.46	+2.009,20
3	3	Joan Mirò	1893-1983		DE	9597.39	+1.318,99
4	4	Gerhard Rjchter	1932	72	CH	8875.86	+1.249,27

Tabella 1.12 – Primi quattro artisti della classifica di Artfacts.net relativa agli anni 2003-2004 (dati elaborati da Artfacts.net)

Si tratta di una composizione graficamente simile a quella del Kunstkompass. Interessante è l'introduzione del tasso di crescita dell'artista che mette in evidenza lo scostamento tra i punteggi ottenuti nell'anno corrente con quelli dell'anno precedente.

[36] *Explanation of the system*, Artfacts.Net Limited London, 2005.

2. IL '900 A VENEZIA – LE ISTITUZIONI

Il '900 a Venezia fu un secolo caratterizzato dalla nascita di numerose istituzioni destinate a segnare in modo indelebile la storia artistica della città di Venezia. La Biennale, la fondazione Bevilacqua La Masa, Palazzo Grassi e Punta Della Dogana, la Galleria del Cavallino sono solo alcune di queste istituzioni che furono capaci di rendere Venezia centro internazionale di cultura. Indagheremo poi, nel capitolo successive, le principali correnti artistiche che si formarono a partire dagli anni '50 del '900 per individuare all'interno di queste una selezione di quindici artisti, identificati come i più influenti nel panorama artistico veneziano del secondo '900, su cui applicare il nostro calcolo.

2.1. LA BIENNALE DI VENEZIA

La Biennale di Venezia è una delle più importanti esposizioni d'arte contemporanea che, ben permeata nella storia del '900, ha saputo raccontare quelli che sono stati i principali cambiamenti a livello stilistico e di correnti della cultura mondiale dell'ultimo secolo. Inizialmente la Biennale ospitava principalmente i paesi dell'Europa occidentale, degli Stati Uniti d'America e del Giappone. È solo negli ultimi anni, dal 1993 in poi, che l'evento comincia ad assumere una dimensione propriamente internazionale con padiglioni dedicati a paesi di tutto il mondo.

La Biennale nasce nel 1895 per un pubblico medio-borghese, che tramite queste manifestazioni veniva educato al linguaggio comune europeo del post-impressionismo[37]. Alle prime Biennali espongono artisti che non hanno partecipato alla rivoluzione impressionista, ma che anzi la avversano, e hanno proposte molto diverse (tardo realismo, segnali del simbolismo). Questi artisti sono nati circa alla

[37]DI MARTINO, Enzo, *Storia della Biennale di* Venezia 1895-2003, Papiro Arte, Torino 2003.

metà degli anni ’80 dell’800 ed esordiscono nel secondo decennio del 900. L’obiettivo principale della Biennale è quello di rilanciare la città di Venezia all’interno di un dibattito artistico internazionale, in modo da generare nuovi flussi turistici e commerciali ed adeguare il gusto degli artisti dell’isola a quello internazionale. Inoltre, con questa istituzione Venezia vuole rilanciarsi dopo la fine del dominio austriaco e risollevarsi dalla crisi economica post-guerra.

La Biennale di Venezia è sicuramente figlia delle grandi esposizioni che si svilupparono in diversi paesi europei nel corso dell’800, ma rispetto ai Salon tedeschi e francesi e alle Secessioni viennesi ha due elementi particolari: la presenza di un segretario generale con pieni poteri e la capacità di inserirsi da subito in un dibattito internazionale con un modello che si avvicina molto a quello delle grandi esposizioni internazionali. Infatti, la Biennale di Venezia è “LA Biennale” per antonomasia. Oggi ne esistono più di 150 nel mondo, ma quella di Venezia è la prima ed è l’unica istituzione dell’’800 ancora in vita. Harold Szeeman la additò come “modello di tutte le biennali”. Fin da subito i principali intenti si concretizzano in una dicotomia: “la volontà di allestire retrospettive importanti e la necessità di essere testimone rilevante del presente più contingente”[38].

Le prime esposizioni avvenivano all’interno dell’area dei Giardini di Sant’Elena e si esponeva presso il padiglione centrale. Successivamente con il consolidamento dei rapporti con vari paesi, si allestirono altri padiglioni e la Biennale si configurò con l’attuale geografia permeata da complessi rapporti politici internazionali.

Il Belgio, nel 1907, costruisce a proprie spese il primo padiglione, seguito poi da Olanda e Spagna. Nel corso del secolo verranno costruiti 27 edifici, l’ultimo dei quali, in ordine di tempo, appartiene alla Corea del Sud ed è del 1995[39].

Le principali figure attorno a cui ruota la nascita della Biennale sono quelle di Antonio Fradeletto, Mario de Maria, Augusto Sézanne, Riccardo Selvatico (all’epoca sindaco di Venezia) che, con determinazione e tempi di realizzazione

---

[38] PORTINARI, Stefania, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio Editori, 2018.

[39] CAGOL, Stefano, *Storia e organizzazione della Biennale di Venezia*, www.interculturemap.org

molto brevi, resero possibile l'attuazione di un'istituzione con risonanza internazionale. Il primo segretario generale è appunto Antonio Fradeletto (dal 1895 al 1919). Vittorio Pica, invece, dirige le Biennali dal 1920 al 1928. Fu un personaggio interessante, appassionato di impressionismo, arte orientale e grafica. Nei pochi anni in cui rimase dovette combattere molte battaglie che aprirono la Biennale a nuovi contesti culturali. Infatti, nel 1922 Pica istituì una retrospettiva sulla "scultura negra" inserendo all'interno dell'esposizione una serie di sculture africane che avevano influenzato il gusto di molti artisti europei dell'epoca. Nello stesso anno, però, si insedia il fascismo in Italia, c'è la marcia su Roma e Benito Mussolini viene nominato capo del governo. Ha inizio la dittatura fascista. Con essa si sviluppa a livello nazionale una riorganizzazione delle istituzioni che interessa dapprima la politica, per poi influenzare la cultura e la sua diffusione verso la fine degli anni '20. Dal 1927 viene nominato segretario generale della Biennale Antonio Maraini e da questo momento fino al 1942 ci saranno le cosiddette "biennali fasciste".

Antonio Maraini era uno scultore e critico d'arte, laureato in giurisprudenza, successivamente studiò all'Accademia delle belle arti di Firenze. Nel 1921 vinse il premio della critica alla prima Biennale romana grazie ad alcuni articoli pubblicati su 'La Tribuna'. Lo stesso Maraini ricorderà nelle sue memorie questa esposizione come l'inizio della sua carriera di artista e di studioso e critico. Nel 1924 espose alla Biennale di Venezia. Gli venne dedicata un'intera sala, che l'artista allestì personalmente, dove vennero esposte quasi 50 opere. Questo momento rappresentò un trampolino di lancio per Maraini che ottenne sempre più successo sia come artista (si ricordi l'elogio di Lionello Venturi), sia come critico. Nel 1926 fu nominato consigliere della Biennale di Venezia. La Biennale del '26 permise l'ingresso del futurismo all'interno dell'esposizione e il lavoro di Maraini fu talmente apprezzato che l'anno successivo fu chiamato a sostituire Vittorio Pica nel ruolo di segretario generale.

Maraini si discosta dai suoi predecessori. A lui si deve l'ingresso dell'architettura all'interno della Biennale e, inoltre, la sua ossessiva attenzione per gli allestimenti fa si che ampi spazi siano dedicati all'arte decorativa, a quello che oggi intendiamo

come “design”. La Prima Biennale che l’artista diresse fu da subito un successo e segnò un punto di svolta: *“Il bilancio della XVI esposizione è positivo, l’affluenza del pubblico è stata notevole, quasi mille persone al giorno e le opere vendute sono circa un terzo delle esposte”*[40].

Il ruolo di Maraini nella storia della Biennale fu fondamentale per quanto riguarda lo statuto dell’ente. Con l’insediamento del fascismo, si comprese in breve tempo che la cultura poteva funzionare come mezzo propagandistico molto efficace e si procedette nella direzione di una fascistizzazione della cultura. Maraini capì bene questa situazione tanto che, già nel 1926, anno precedente alla sua nomina a segretario generale, si iscrisse al partito fascista. Si noti che dalla sua creazione fino a questo momento la Biennale è un’istituzione civica, proprietà del Comune di Venezia. La Biennale del ’28 ebbe grande successo soprattutto grazie all’autonomia che fu lasciata al segretario generale da parte di Pietro Orsi, all’epoca sindaco di Venezia. Nel 1929 il mandato di quest’ultimo finisce e viene sostituito da Ettore Zorzi, con il quale Maraini non avrà gli stessi rapporti di reciproca fiducia. Questa situazione porta il critico a contattare direttamente il governo, elogiando le sue caratteristiche di neo-fascista dalla “condotta morale e politica ineccepibile”, che riconosce la bontà del suo lavoro alla precedente biennale e considera positivamente la sua proposta di “privatizzazione della Biennale”[41]. Il 13 gennaio 1930 la Biennale di Venezia diventa ente autonomo.

Gli anni ’30 sono anni di pieno rinnovamento. L’autonomia dell’ente fa si che la Biennale diventi a tutti gli effetti l’esposizione di arte contemporanea più importante dello stato, ma anche un potente organo di propaganda fascista. Nell’edizione del ’32 viene costruito nell’area dei Giardini di Sant’Elena il Padiglione Venezia, che era destinato ad ospitare esposizioni di arte decorativa legate alla laguna. Dagli anni 30 la presidenza della biennale non è più affidata al podestà veneziano, ma al Conte Volpi di Misurata. La Biennale organizza da questo

---

[40] CAGOL, Stefano, *Storia e organizzazione della Biennale di Venezia*, www.interculturemap.org

[41] CAGOL, Stefano, *Storia e organizzazione della Biennale di Venezia*, www.interculturemap.org

momento in poi esposizioni dedicate a diversi settori culturali: musica (1930), cinema (1932), teatro (1934).

Nel 1940 l'Italia entra in guerra al fianco della Germania nazista e questo porta le edizioni successive ad un isolamento culturale che vede la realizzazione di esposizioni puramente propagandiste nelle quali sono assenti i padiglioni dei paesi nemici. Questo comportamento desta grandi critiche, Maraini riceve diverse accuse da molte parti, perde il suo potere e sarà lui stesso a dimettersi dal ruolo di segretario generale prima dell'edizione del '44, che per altro, assieme a quella del '46, non ebbe luogo, a causa della guerra e delle sue devastazioni. Nel '46 l'unico settore della Biennale capace di riprendere le proprie attività è quello del cinema. Gli spazi dei giardini sono ancora occupati, in quanto erano stati utilizzati come magazzini.

Nel 1948 viene nominato commissario straordinario della Biennale Giovanni Ponti, che in breve tempo riuscirà a riorganizzare il settore artistico dell'esposizione, circondandosi di storici e critici dell'arte di grande fama. Viene nominato segretario generale per la sezione delle arti figurative Rodolfo Pallucchini. Le esposizioni di questo periodo prendono il nome di "Biennali dei professori".[42] Il dibattito principale è tra artisti figurativi e non figurativi. L'obiettivo di Pallucchini diventa quello di aggiornare il gusto dei veneziani a quello delle più grandi correnti che stavano influenzando il mondo dell'arte a livello internazionale negli anni '50 del XX secolo. Rimase in carica fino al '56, e fu grande conoscitore delle avanguardie europee che fecero il loro ingresso all'interno della Biennale, ad esclusione del dadaismo. Nel '48 hanno inizio anche una lunga serie di prestigiosi allestimenti ed interventi di rinnovo architettonico per gli spazi della Biennale ad opera del grande architetto veneziano Carlo Scarpa.

Quello del dopoguerra è anche un periodo in cui la Biennale viene criticata dal punto di vista politico. Nasce la Repubblica, trionfano i principi della democrazia,

---

[42] BANDERA, Maria Cristina, *Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956, Il carteggio Longhi-Pallucchini*, Charta, Milano 1999.

ma la Biennale dal punto di vista strutturale non viene significativamente mutata e mantiene sostanzialmente la forma che gli avevano imposto le riforme fasciste. Perdura quindi una centralizzazione del potere ed inoltre fino all'edizione del '56 viene nominato reiteratamente il commissario straordinario. Questo porta a grandi polemiche in quanto viene ritenuto un comportamento che viola i nuovi principi democratici.

Nel 1957 viene nominato segretario generale Gian Alberto Dall'Acqua, che porterà la Biennale a tessere rapporti con le avanguardie di più stretta attualità. Nel 1964 Robert Raushenberg, soprattutto grazie al lavoro di promozione del gallerista Leo Castelli, vince il Gran Premio per la pittura. È un evento che sancisce la vittoria dell'arte americana su quella europea, è un evento che evidenzia la supremazia rivoluzionaria ed economica degli USA, è un evento che pone New York sul gradino più alto del podio come nuovo centro artistico e culturale internazionale.

Il 1968 è un anno spartiacque per la Biennale che si trova a dover affrontare un clima di protesta e in cui cambiano tante cose. Artisti, professori, studenti, gli stessi commissari delle giurie, protestano al grido di "la Biennale è dei padroni", "la Biennale è dei fascisti". Alcuni minacciano addirittura di bruciare i padiglioni. Si protesta contro l'assegnazione dei premi, in quanto si ritiene che sia basata su un sistema che crea discriminazione; viene contestato l'ufficio vendite, principale simbolo di controllo da parte del mercato sull'organo Biennale; viene richiesta una maggiore trasparenza nei criteri di selezione degli artisti ed una generale riorganizzazione dell'ente.

Le proteste del '68 trovano le loro radici nella ribellione studentesca che aveva invaso l'Europa, partendo da Parigi, per poi insediarsi in molte città italiane. Poco tempo prima, infatti, un gruppo di studenti aveva invaso la Triennale di Milano seminando il caos all'interno dell'esposizione. Per paura che un evento del genere potesse ripetersi anche alla Biennale di Venezia, furono per tempo avvertite le forze dell'ordine e la polizia che presidiavano all'esterno dei padiglioni. La sede dell'Accademia di Belle Arti era già stata occupata dagli studenti, che avevano il manifesto interesse di boicottare la Biennale in segno di protesta contro il corrotto sistema dell'arte. Protestarono anche gli artisti che erano stati chiamati ad esporre

alla Biennale, i quali paradossalmente erano stati premiati dal sistema dell'arte, coprendo o girando le proprie opere. Ci furono anche degli scontri in piazza San Marco, a cui parteciparono gli stessi artisti, tra gli altri anche Emilio Vedova.

Le urgenze manifestate nel '68 costringeranno il potere centrale e la Biennale a ripensare con attenzione il futuro dell'istituzione. A trentacinque anni dalla riforma fascista, nel 1973, viene varata la riforma dell'Ente. Essa prevede l'allargamento del consiglio direttivo che ora si compone di 19 membri provenienti dal governo centrale, dalla Regione, dalla Provincia e dal Comune. Le stesse istituzioni finanziano l'evento. Vengono inoltre istituiti tre sindacati maggiori ed un rappresentante dei sindacati. Questo sistema garantiva decisamente una maggiore democraticità del potere decisionale, ma l'ampio utilizzo di risorse umane, provenienti, per altro, da credi politici differenti, rendeva più complicata la gestione operativa.

Nonostante queste difficoltà le edizioni dal '74 in poi, dirette da Carlo Ripa di Maena, hanno molto successo e rispettano le istanze sollevate dalle rivolte del '68. Il '74, infatti, è l'anno in cui si decide di espandere la Biennale all'esterno dei Giardini di Sant'Elena, l'esposizione invade i campi e le calli di Venezia, si protesta contro ogni forma di fascismo e contro le devastazioni del regime. Dal '76 in avanti la tendenza generale è quella di rendere la Biennale la più importante esposizione d'arte contemporanea del continente. Vengono coinvolti critici e curatori di fama internazionale al momento massimo della loro carriera, tra cui Gustavo Celant, Tommaso Trini, Enrico Crispolti, Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann. Questi ultimi realizzeranno nel 1980 una sezione dedicata ai giovani artisti denominata "Aperto 80", che godrà di grande fortuna per tutti gli anni '80.

Infine, l'edizione del '92 sarà spostata al '93, per far sì che l'edizione del 1995 corrispondesse con il centenario. Da qui in avanti la Biennale "prenderà davvero la rincorsa verso il presente".

2.2. LA FONDAZIONE BEVVILACQUA LA MASA

Nel 1898 il Comune di Venezia ereditò il palazzo di Ca' Pesaro sul Canal Grande. La proprietaria, la Sig. Felicita Bevilacqua La Masa (sposata con il Generale La Masa) lo cedette con il vincolo che venisse dedicato alle esposizioni di opere di giovani artisti. Fu una scelta particolare, controcorrente rispetto alla normalità. Questa idea fu pensata per promuovere i giovani artisti e le arti decorative, solitamente relegate in posizioni inferiori (vetri, ceramiche, mobile, etc.). Inoltre, il testamento della duchessa prevedeva che il secondo e il terzo piano fossero destinati alla creazione di atelier gratuiti o a basso prezzo per artisti con ristrette capacità economiche.

Seguendo i procedimenti testamentari e svolti tutti i processi legali, il 5 dicembre del 1899 il Comune di Venezia entrò definitivamente in possesso del palazzo di Ca' Pesaro. La sua destinazione iniziale non fu esattamente quella espressa nel testamento. Infatti, la volontà della signora Bevilacqua La Masa era quella di creare "un'esposizione permanente di arti e industrie veneziane a profitto specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi mostre"[43]. Il Comune destinò l'utilizzo del palazzo ai giovani artisti in ristrettezze economiche, creando al suo interno degli atelier che potessero ospitarli, ma non fu creata l'esposizione permanente. Nel 1902 finalmente vengono destinate le prestigiose sale nobili di Ca' Pesaro all'istallazione della Galleria d'Arte Moderna, aperta al pubblico[44].

---

[43] Dal testamento della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, ora in DI MARTINO, Enzo, *Bevilacqua La Masa 1908-1993.Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori, Venezia, 1994.

[44] ROMANELLI, Giandomenico, FUSO, Silvio, PICCOLO, Matteo, POLETTO, Laura, PRETE Elisa, SANT, Cristiano, *Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Fondazione Musei Civici Venezia, Marsilio, Venezia, 2011.

Il 29 settembre del 1905, sei anni dopo l'accettazione da parte del comune dei lasciti testamentari, nasce l'istituzione "Opera Bevilacqua La Masa". Lo statuto venne approvato l'anno successivo. Il primo segretario generale dell'istituzione fu Nino Barbantini, nel 1907. Quando viene eletto ha 23 anni, ha la stessa età degli artisti che si trovano negli atelier e con il suo carisma sarà in grado di portarli alla ribalta. Nino Barbantini rimase in carica per vent'anni e a lui si deve quella che fu, forse, la stagione più fortunata dell'opera Bevilacqua la Masa. Il suo grande merito risiede nella capacità che ebbe di intessere relazioni quasi fraterne con i giovani artisti, di diventare il loro mentore e, soprattutto, di intraprendere una tenace battaglia nei confronti della Biennale, improntata sulla promozione di giovani talenti. Infatti, ad inizio secolo, le Accademie e la Biennale sembravano promuovere un'idea di arte statica e fossilizzata nei principi del passato. Fu proprio grazie alla stagione dei "capesarini", come vennero nominati gli artisti del ventennio di Barbantini, che Venezia ricevette un forte slancio verso nuove ricerche artistiche.

Nel 1908 viene inaugurata la prima mostra collettiva di Nino Barbantini a sostegno degli artisti da lui protetti. Fu proprio grazie al suo impegno che artisti all'epoca ancora sconosciuti trovarono la fama. Ricordiamo, infatti, alcuni nomi presenti alle prime esposizioni collettive della Opera Bevilacqua La Masa: Gino Rossi, Arturo Martini, Felice Casorati, Umberto Boccioni, Umberto Moggioli, Ettore Sibellato. Con questa politica, Barbantini fu in grado di accostare alla Galleria d'Arte Moderna, che ormai risentiva di fama internazionale, l'esposizione di nuovi talenti e si deve a lui lo svecchiamento dei gusti che permeava la laguna, la quale era dominata da un imposto gusto borghese tipicamente ottocentesco[45]. Le mostre collettive del 1908 e 1909 sono prive di catalogo: il primo è quello della mostra del 1910. L'esperienza di Barbantini fu un modello non solo a livello locale, ma anche nazionale. Fu, infatti, il primo ad avere l'idea di dedicare un luogo della città ai giovani talenti e a lui si devono intenzioni simili che avranno luogo in alcune città italiane negli anni a venire.

---

[45] DI MARTINO Enzo, *Bevilacqua La Masa1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori, Venezia, 1994.

La mostra del 1910 fu l'evento che lanciò l'Opera Bevilacqua la Masa verso il successo. Ci fu una doppia esposizione quell'anno ed entrambe furono caratterizzate da un alto numero di vendite e di ingressi. Fu inoltre il primo anno in cui le opere cominciarono ad essere illuminate con luce artificiale, il primo in cui si cominciarono a pubblicare i cataloghi e in cui fu concesso maggior spazio ai giovani artisti. Gli artisti che stavano sotto l'ala di Barbantini non erano legati da uno stile o da delle intenzioni, ma erano eterogenei, viaggiavano molto, anche per lunghi periodi, nelle capitali europee. Era un ambiente molto aperto, a differenza di quello della Biennale più chiuso e canonizzato. Non c'è un'ideologia, nessun programma, c'è solo un luogo, una situazione che a mano a mano si arricchisce con nuove esperienze[46].

Questa stagione meravigliosa fu purtroppo forzatamente interrotta nel 1913 e per tutta la durata del primo conflitto mondiale. Il gruppo rimase unito durante il conflitto, gli artisti si esprimevano attraverso riviste specializzate, ma per molti l'esperienza della guerra fu drammatica e questo portò il gruppo a rompersi.

Ca' Pesaro riapre nel 1919. Venezia ha un estremo bisogna di rinnovarsi, soprattutto tramite i giovani artisti, che si riuniscono nell'Unione dei Giovani Artisti (UGA), attorno alla figura di Teodore Wolf Ferrari. Questi artisti vogliono fare di Ca' Pesaro una situazione completamente libera. Tutti, secondo loro, devono avere l'opportunità di esporre all'interno di quella sede rivoluzionaria. Altri artisti, come Gino Rossi, sono contrari a quest'idea. Pensano che un'eccessiva apertura dei battenti dello storico palazzo veneziano porterebbe ad una svalutazione degli artisti stessi. Barbantini, anche in questo caso, riuscì a gestire magistralmente la situazione. Per evitare dissidi, accolse una duplice giuria: quella regolare e una formata dai membri dell'UGA. In questo modo venivano si ammessi molti artisti (i quali potevano essere giudicati non meritevoli dalla giuria regolare), ma nel

---

[46] ALESSANDRI, Chiara, ROMANELLI, Giandomenico, SCOTTON, Flavia, *Venezia - Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, Mazzotta, Milano 1987.

catalogo dell'esposizione veniva segnalato che la scelta dell'uno o dell'altro artista era stata fatta dall'una o dall'altra giuria. La mostra del 1919 fu un successo.

Dal 1920, poi, si verifica la grande discesa della stagione capesarina. Barbantini comincia a perdere il suo potere, molti pittori dell'Opera cominciano ad esporre anche alla Biennale. Poi ci fu lo scandalo di Casorati: venne escluso dalla mostra del '20, in quanto artista non Veneziano. Questa esclusione scaturì le proteste di altri artisti che con lui rappresentavano il gruppo della stagione d'oro di Ca'Pesaro. L'istituzione perse così i suoi nomi più influenti, che si allontanarono dalle sedi dell'Opera, ma non dal nome di Barbantini. In ogni caso, fu proprio l'allontanamento di questo gruppo formato da Casorati, Rossi, Ferrari, Semeghini e Carrà, che causò il declino di Ca'Pesaro.

L'anno seguente la mostra fu un fallimento. Da qui al 1925 le mostre che l'Opera Bevilacqua La Masa organizza non sono più caratterizzate da quell'entusiastico clima che avevano visto le esposizioni di Barbantini. Diminuirono le vendite e gli afflussi. Nacque così l'esigenza, da parte dei giovani artisti, di trovare un nuovo luogo espositivo. Il fermento che aveva caratterizzata Ca' Pesaro fino a quel momento si era ormai consumato. La fondazione trasferì la sua sede nel lungomare del Lido di Viuienezia, di fronte all'hotel Excelsior, caratterizzato da un turismo colto e di lusso. Per i giovani artisti questo poteva significare un forte incremento delle proprie vendite.

L'altro elemento caratteristico di questo periodo proviene, inevitabilmente, dalla situazione politica. Gli anni '20 in Italia sono caratterizzati dalla dittatura fascista. La cultura diviene un mezzo per controllare la massa e, come avvenne per la Biennale, anche per la Bevilacqua La Masa ci furono dei vincoli per le esposizioni legati alle esigenze del potere. Le edizioni dal '25 al '36 appaiano, quindi, per lo più omologate, sia nei temi, che negli intenti: si punta principalmente alla vendita e gli intenti sono molto meno eloquenti della stagione capesarina. La Biennale in questo periodo vede un ampliamento delle sue esposizioni e l'introduzione al suo interno delle avanguardie. Inoltre, la giuria dell'Opera sarà sotto il controllo fascista, che si concentra soprattutto sulle vendite al Lido. La Bevilacqua passerà in secondo piano rispetto al dilagare della Biennale.

Nonostante la sospensione delle Biennali durante la guerra, le collettive Bevilacqua continuarono anche tra il ’43 e il ’45. Nel ’45, tuttavia, le devastazioni colpirono anche la Fondazione che fu costretta ad una chiusura di due anni. Si riapre nel ’47, giocando d’anticipo sulla Biennale. Si prospettano anni di rinnovamento e di rinascita artistica per l’Opera.

Venezia, nel dopoguerra, è centro di un interessante dibattito culturale che vedrà confluire gusti molto diversi tra loro nell’isola e che determinerà la creazione di un centro artistico di risonanza internazionale. Diverse esperienze confluiranno nella laguna dalla fine della guerra per tutti gli anni ’50: nel 1946 si forma intorno alla figura di Ferruccio Bortoluzzi l’associazione culturale “ARCO”, che annovera giovani artisti con esperienze nei campi dell’arte, della letteratura e del teatro. Carlo Cardazzo porterà a Venezia il movimento spazialista con la galleria del Cavallino e nascerà anche in questo stesso periodo il Fronte Nuovo delle Arti

Inoltre, nel suolo veneziano nascono numerose gallerie che dimostrarono un forte interesse per l’arte delle nuove generazioni, nonostante il gusto fosse ancora legato ad un classico ottocentesco. Sede privilegiata di incontro tra tutte queste nuove proposte rimane la Biennale che, come detto, riapre i battenti nel 1948 con intenti magniloquenti, internazionali ed innovativi.

Più in generale tutte queste nuove tendenze di metà secolo che si sviluppano a livello internazionale e locale sono sintetizzabili in due correnti: una più realista, legata ad un rapporto diretto con il figurativismo, indissolubilmente legato alla realtà che è posta davanti all’occhio; un’altra più astratta, legata alle sensazioni, alle emozioni, al libero flusso di esperienze otticche e visive, che rifiutava la resa oggettiva del reale in favore di una rappresentazione pura non mediata da filtri. Venezia dunque si fa campo di battaglia tra i figurativi e gli astratti. La Biennale si schiera con la seconda fazione, caratterizzata da un respiro più internazionale, mentre l’Opera Bevilacqua La Masa con i primi, con un intento conservazionista verso l’arte dei grandi maestri locali. La mostra del 1947 fu causa di molte polemiche a causa di problemi di giuria, giudicata non imparziale da diversi gruppi artistici, ma fu anche un’esposizione molto eterogenea con artisti e talenti emergenti appartenenti a diverse correnti.

Gli anni seguenti destarono grandi polemiche. Il Comune di Venezia aveva ormai adibito il palazzo di Ca' Pesaro a Galleria di Arte Moderna e fu negato il ritorno delle esposizioni dell'Opera al suo interno. Questo violava i voleri espressi nel testamento della signora Felicita Bevilacqua La Masa e ne dimostrava l'inottemperanza del Comune. Tutto ciò scaturì in una violenta protesta da parte dei giovani artisti che portò ad un "accordo" ottenuto nel 1949, per il quale il Comune di Venezia destinava il pian terreno del Palazzo Reale di Piazza San Marco alle esposizioni dell'Opera Bevilacqua La Masa. Da qui in avanti l'istituzione andò a mano a mano a configurarsi verso quella che è l'attuale struttura e rimarrà per tutto il corso del '900 e tutt'oggi punto di riferimento per i giovani artisti veneziani.

2.3. PALAZZO GRASSI

Nel secondo dopoguerra Venezia, in qualche modo, è riuscita a trarre un benefico dagli accadimenti bellici: gli abitanti sono aumentati ed è cresciuto notevolmente il volume di affari nel mondo dell'arte. Nel 1942 Carlo Cardazzo ha aperto la galleria del Cavallino, portando, negli anni, a Venezia numerose correnti di respiro internazionale, tra tutte, lo spazialismo. Inoltre, appaiono due figure molto importanti: Vittorio Cini e Franco Marinotti.

Palazzo Grassi viene acquistato da Vittorio Cini, il quale vorrebbe adibirlo ad abitazione per il figlio Giorgio, che però morirà tragicamente e prematuramente nel 1950. Vittorio Cini concentrò la sua attenzione sull'isola di San Giorgio, con l'intenzione di creare un nuovo centro culturale e investì nel castello di Monselice. Queste due attività lo convinsero a vendere Palazzo Grassi che fu acquistato dalla società immobiliare di Franco Marinotti. Questi era un ricco industriale che rilevò il palazzo nel 1949 con l'intenzione di costruire al suo interno il Centro Internazionale delle Arti e del Costume per organizzare attività culturali ed espositive a tema storico sull'industria tessile e della moda.

Il palazzo subì radicali lavori di adattamento, ai quali partecipò, tra gli altri, Nino Barbantini. Palazzo Grassi, che appariva ancora con le decorazioni tardo-settecentesche, fu svecchiato e ornato nuovamente con una decorazione tardo-decò che rendeva l'atmosfera della struttura più sontuosa, ma fredda. La pavimentazione del cortile interno fu piastrellata in marmo lucido e lo stesso cortile fu coperto dall'alto. È in questo periodo che Palazzo Grassi viene ristrutturato verso quelle che sono le attuali condizioni[47].

Nel 1951 la direzione del palazzo viene lasciata al figlio di Franco, Paolo Marinotti, ed è proprio grazie a quest'ultimo che il Centro Internazionale delle Arti e del Costume cominciò ad organizzare le prime grandi mostre di arte contemporanea. Furono proprio queste attività a dare lo slancio a Palazzo Grassi verso il futuro e a conformarlo come propositiva e innovativa istituzione espositiva veneziana. Il 1951 è anche l'anno in cui nasce, nell'isola di San Giorgio, la Fondazione Cini. Venezia ha tutte le caratteristiche di città positiva in cui molti investono in arte.

La nuova attività inaugurata da Paolo Marinotti ebbe da subito molta fortuna. A partire dal ciclo formato dalle mostre "Vitalità nell'arte" del 1959, "Dalla natura all'arte" del 1960 e "Arte e contemplazione" del 1961, furono allestite per tutti gli anni '60 diverse mostre caratterizzate da una forte risonanza e di un alto rilievo artistico. Tra tutte spicca la retrospettiva su Max Ernst del 1966.

Nonostante la favorevole attività culturale, Paolo Marinotti non smise mai di portare avanti gli intenti dell'azienda di famiglia. Così, per tutti gli anni '60 e '70 alle mostre furono accostati convegni culturali e sfilate di moda. In questo modo, il centro di Palazzo Grassi divenne un incubatore di cultura a 360 gradi, capace di spaziare da arte a moda, fino all'urbanistica, con le mostre sulla conformazione della città di Venezia. Molto importante fu il 1961 quando, in un'area adiacente al

---

[47] ROMANELLI, Giandomenico, PAVANELLO, Giuseppe, *Palazzo Grassi: storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia, Albrizzi, 1986.

palazzo, su progetto di Giovanni Sicher, fu costruito un teatrino con una capienza massima di 600 persone.

Il fervore culturale che si era costruito attorno a Palazzo Grassi subisce un azzeramento verso la fine del 1983, anno in cui la proprietà del palazzo passò nelle mani della FIAT su volere di Gianni Agnelli. L'anno successivo l'assetto di Palazzo Grassi si conformò come una società per azioni con finalità culturali, artistiche e di ricerca scientifica. Successivamente con la morte di Giovanni Agnelli, il comune di Venezia iniziò una lunga trattativa con la FIAT per l'acquisto del palazzo. Questa sede rappresentava un punto strategico di rilievo internazionale all'interno della città. Alla fine, si optò per l'acquisto del palazzo a nome del Casinò di Venezia. Nel 2005 Francois Pinault e il suo gruppo acquistano dallo stesso casinò la quota di maggioranza di Palazzo Grassi. Nel 2007 lo stesso Pinault viene invitato dal comune di Venezia a legare il suo nome e quello di Palazzo Grassi ai magazzini di Punta della Dogana, con l'intento di allargare la risonanza del distretto culturale che egli stesso stava creando e concedendogli la possibilità di trasferire parte della sua collezione privata in questa nuova sede[48].

2.4. ALTRE ISTITUZIONI

Le tre istituzioni che si intende analizzare in questa sezione sono, nell'ordine, la Fondazione Musei Civici di Venezia, la Galleria del Cavallino e la Galleria d'Arte Moderna Ravagnan[49].

La Fondazione Musei Civici di Venezia (MUVE) nasce il 3 marzo del 2008 su ordinanza comunale con lo scopo di conservare, gestire e valorizzare il patrimonio

---

[48] ROMANELLI, Giandomenico, VATIN, Pascaline, *Palazzo Grassi, Venezia*, Milano, Skira, 2007.

[49] STRINGA, Nico, a cura di, *Arte al bivio Venezia negli anni Sessanta*, Canova Edizioni, Treviso 2008.

culturale presente nel suolo veneziano, ed entra ufficialmente in vigore nel settembre dello stesso anno. La Fondazione riunisce undici sedi espositive: Ca' Rezzonico, Ca' Pesaro, Casa di Carlo Goldoni, Museo Correr, Museo del Merletto, Museo di Palazzo Mocenigo, Museo di Storia Naturale, Museo del Vetro, Palazzo Ducale, Palazzo Fortuny, Torre dell'Orologio.

La Galleria del Cavallino arriva a Venezia nel 1942 grazie a Carlo Cardazzo, il quale decise di aprire la sua personale galleria in Riva degli Schiavoni con lo scopo di trasmettere le ultime ricerche internazionali di arte contemporanea in Italia e a Venezia[50]. La filosofia di Carlo Cardazzo era quella di proporre importanti retrospettive dedicate a giovani artisti e questo volere fu portato avanti anche dopo la sua morte, nel 1966, dai figli Paolo e Gabriella. È proprio grazie alla Galleria del Cavallino che si deve l'arrivo a Venezia della corrente dello spazialismo, corrente che si riunì accanto alla figura di Lucio Fontana e che trovò, tra i giovani artisti veneziani, molto seguito. A questo proposito si ricordino i nomi di De Luigi, Tancredi, Morandis, Licata, Guidi, Gaspari, Gasparini. Verso la Metà degli anni '70, per rimanere al passo con le nuove tendenze internazionali, la Galleria del Cavallino si aprì alla video arte, organizzando fino agli anni '90 importanti esposizioni dedicate a questo nuovo genere. La galleria chiuse definitivamente nel 1994.

La Galleria d'arte moderna di Luciano Ravagnan apre ufficialmente i suoi battenti nel 1968. Lo spazio era un locale pubblico situato sotto i porticati di Piazza San Marco ed è una delle poche realtà degli anni '60 che ha resistito fino ad oggi. La galleria è una realtà molto importante nell'ambito veneziano da ormai 50 anni e nel corso della sua storia vanta importanti collaborazioni con alcune delle principali istituzioni di Venezia, come la Fondazione Bevilacqua la Masa o il Palazzo delle Prigioni. Le esposizioni della Galleria Ravagnan possono vantare nomi di fama

---

[50] BARBERO, Luca Massimo, a cura di, *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte, catalogo della mostra*, *Venezia, Collezione Peggy Guggenheim*, Electa, Milano 2008.

internazionale, tra cui: Renato Guttuso, Lucio Fontana, Fabrizio Plessi, Fulvio Roiter, Giorgio De Chirico, Giulio Turcato, Mario Schifano. Nonostante la sua imponente risonanza la galleria si prefigge lo scopo di organizzare mostre personali su artisti emergenti di diverse generazioni e nazionalità.

3. LE PRINCIPALI CORRENTI ARTISTICHE DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO A VENEZIA

Venezia, nel secondo dopoguerra, è un importante terreno di formazione di nuovi gruppi artistici. La situazione è quella di un paese che culturalmente ha sofferto molto le devastazioni belliche: tra il 1942 e il 1945, sia la Bevilacqua La Masa, che la Biennale di Venezia, all'epoca le più grandi realtà artistiche della città, sono state costrette ad interrompere la loro attività. Da questa situazione si riparte immediatamente, senza esitazioni. Negli anni successivi le due istituzioni riprenderanno regolarmente le loro esposizioni; nel 1946 prende vita una 'Nuova Secessione Artistica' che nel giro di pochi anni si riunirà sotto il Fronte Nuovo della Arti; grazie anche all'operato di Carlo Cardazzo negli anni '50 arriva lo spazialismo; si anima la contrapposizione tra astrattisti e figurative; si formeranno diversi gruppi come quello degli "Otto" di Lionello Venturi o alcuni, più sporadici, come quello della mostra "Sette Pittori d'Oggi". È un contesto di grande fervore culturale che trova il suo apice nel '68 e nelle sue rivolte, che irradieranno con la loro risonanza tutti gli anni '70. Gli anni '60, inoltre, sono gli anni del boom economico e Venezia si configura come una realtà molto favorevole[51].

---

[51] PAVANELLO, Giuseppe, STRINGA, Nico, *La pittura nel Veneto: Il Novecento. 2*, Electa, Milano, 2006.

3.1. IL FRONTE NUOVO DELLE ARTI

Le radici del Fronte Nuovo delle Arti vanno ricercate in Calle larga San Marco presso il ristorante di Vittorio Carrarin, all'epoca centro di ritrovo di molti artisti che potevano pagare il conto cedendo le proprie opere. Venezia nel dopoguerra è una città fiorente, è una città che è stata risparmiata dai bombardamenti e che era stata rifugio per gli intellettuali durante tutto il periodo bellico. Dal punto di vista artistico, però, la laguna si configura come un centro culturale non rinnovato rispetto alle avanguardie europee, il fascismo impediva un'adesione ai nuovi stili e promuoveva il novecentismo della Sarfatti. Dal 1945 in poi cambia tutto. Molte gallerie cominciano ad organizzare mostre su giovani artisti, dal 1942 arriva la galleria di Carlo Cardazzo che porta un'importante ondata di novità, nasce poi lo spazio espositivo dell'associazione Arco al palazzo delle prigioni. Si crea un ambiente in pieno fervore e caratterizzato da una stimolante eterogeneità stilistica.

Le esperienze che portano al compimento del Fronte Nuovo delle Arti vanno ricercate nella "*necessità di comunanza, rinnovamento, solidarietà, di mostre e di essere liberi, nell'ammirazione per la pittura francese contemporanea e nell'identità di generazione che portano all'unione e all'azione gli spiriti indipendenti"*[52].

Il vero e proprio promotore di aggregazione del gruppo fu Giuseppe Marchiori, critico e pittore, che dopo un incontro con Birolli, durante una breve permanenza a Venezia di quest'ultimo, nel luglio del 1945, lancia l'idea di una futura alleanza artistica con alcuni personaggi della laguna, già raggruppati attorno al nome di Fronte della Cultura.

Il primo progetto per un raggruppamento viene inviato proprio da Birolli a Marchiori, il quale in un telegramma manifesta la volontà di creare a Venezia un centro internazionale delle arti, che non investa tutta la sua carica innovativa nelle Biennali, ma nel fervore che gli si doveva generare attraverso gruppi artistici, riviste

---

[52] STRINGA Nico, a cura di, *Venezia '900 – da Boccioni a Vedova*, Marsilio Editori, 2006.

e gallerie. Successivamente, dopo un incontro al caffè Florian tra lo stesso Birolli, Santomaso, Vedova ed altri giovani artisti, nasce l'esigenza di riunire un gruppo di giovani artisti sotto il nome di "Nuova Secessione". A questa idea aderirono immediatamente Pizzinato, Vedova, Santomaso e Viani. Grazie alla vasta eterogeneità del gruppo e alla presenza di artisti non veneziani come lo stesso Birolli e Guttuso, il movimento si espande anche a Roma e a Milano, dove trova un più difficile seguito rispetto alla compagine veneziana.

Il primo ottobre del 1946 Birolli, Santomaso, Morlotti, Pizzinato, Viani, Vedova e Casarini si ritrovano al ristorante di Vittorio Carrarin per firmare il manifesto che segna ufficialmente la nascita del gruppo. Il manifesto non è una lunga dichiarazione di intenti ma è molto breve: 11 artisti italiani, dialettica delle forme, sintesi riconoscibili solo nel futuro delle opere[53].

Il programma è che non c'è programma, perché si sostituisce l'estetica delle forme con una dialettica delle forme, cioè con punti di vista diversi che poi si spera saranno dialettici, per arrivare ad una sintesi. Questi artisti tendono a far convergere le loro diverse tesi che porteranno ad una sintesi che si riconoscerà solo nel futuro delle loro opere. Ciò in netto contrasto con tutte le precedenti sintesi verificate per tesi ateoristiche. È una situazione contraddittoria, che, però, accetta questa contraddittorietà e non vuole mettere dei paletti. Gli undici firmatari del manifesto sono: Birolli, Santomaso, Morlotti, Viani, Pizzinato, Vedova, Cassinari, Guttuso, Mafai, Marino Marini e Levi. Inoltre, nel documento, compaiono le firme di alcuni critici e scrittori d'arte che dichiarano il loro consenso alle finalità del movimento: Argan, Venturi, Apollonio, Valsecchi.

Su pressione di Guttuso, il quale riteneva il nome Nuova Secessione non adatto, dopo un dibattito con gli storici e critici dell'arte firmatari del manifesto si propose il nome di "Fronte Nuovo delle Arti". Il 12 giugno del 1947 venne inaugurata a Milano alla galleria La Spiga la prima mostra del Fronte Nuovo delle Arti, la quale

---

[53] MARCHIORI, Giuseppe, *Il Fronte nuovo delle arti*, Tacchini, Vercelli 1978.

fu un insuccesso. L'occasione per un riscatto si ebbe l'anno successivo, quando Marchiroi decise di presentare il Fronte alla commissione della Biennale, la quale decise di dedicare due sale al movimento. Tale decisione si deve al fatto che l'edizione del 1948 è la prima successiva alla guerra, pertanto la Biennale è alla ricerca proprio di quel rinnovamento che tanto aveva invaso le altre capitali europee. Così alla XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte si vuole dare spazio all'astrazione e diventare partecipi del dibattito internazionale tra figurativismo e astrattismo. È un'edizione straordinaria, a cui partecipano cubismo, surrealismo e alcune delle avanguardie più controverse d'Europa. Nelle sale del Fronte Nuovo compare Vedova, che propone alcune opere dello stesso anno e alcune di anni precedenti. Le prime appartengono al periodo astrattista dell'artista, mentre le altre al periodo geometrico. Vi sono poi, Turcato, lo scultore Viani, Pizzinato e Guttuso[54].

Nonostante questa mostra fu decisamente più frequentata della prima, il movimento ricevette numerose critiche da parte di diversi storici dell'arte e gli artisti furono definiti "picassini provinciali". Inoltre, negli anni successivi molti artisti decisero di voltare le spalle alle esperienze del Fronte. Pizzinato decise di tornare al figurativo, abbandonando l'astratto. Guttusso in una delle sue tante ambigue lettere a Marchiori afferma di aver perso la fiducia per il movimento e manifesta la sua volontà nel volersene allontanare. All'inizio degli anni '50 cominciano importanti nuove ricerche, a partire dalla firma del manifesto dello spazialismo a Milano, fino alla presentazione del Gruppo degli Otto di Lionello Venturi, nel quale per altro figurarono sei artisti che già erano stati parte del Fronte Nuovo delle Arti. Furono dunque gli artisti a voltare le spalle a Marchiori e al movimento, lo stesso Birolli, assieme a Vedova, Turcato e Santomaso, dopo aver perso completamente la fiducia

---

[54] CRISPOLTI, Enrico, CARAMEL, Luciano. BARBERO, Luca Massimo, *Il Fronte Nuovo delle Arti: nascita di un'avanguardia, catalogo della mostra*, Ed. Neri Pozza, Vicenza 1997.

necessaria a mandare avanti questa breve avanguardia, decisero di abbandonarla, per riunirsi sotto il grido di “astratto-concreto” con Lionello Venturi.

Fu un movimento decisamente breve, attivo solamente dal 1946 al 1950 che tuttavia segnò profondamente lo stile di alcuni dei più importanti artisti della città di Venezia quali Vedova, Santomaso e Turcato.

3.2. LO SPAZIALISMO

Agli albori degli anni ’50 viene ufficializzato dagli stessi artisti lo scioglimento del gruppo noto come Fronte Nuovo delle Arti. Venezia rimane priva di un vero e proprio movimento d’avanguardia, finora caratterizzato da un’azione di gruppo e alle grida di un unico obiettivo. Tuttavia, gli artisti più radicati in laguna non la lasciarono mai. Pizzinato, Vedova, Viani, Santomaso presero le strade più disparate, ma non abbandonarono mai Venezia. L’ambiente culturale veneziano si va a configurare in modo sempre più variegato, nascono esperienze diverse su tutti i fronti. Santomaso avrà un’intera sala dedicata alla Biennale del ’54; De Pisis soggiornerà per un breve periodo in laguna segnando profondamente lo stile di alcuni artisti della scuola di Burano come Pio Semeghini o Fioravente Seibezzi; nel 1944 rientra a Venezia, dopo aver insegnato per diversi anni all’accademia di Bologna, Virgilio Guidi.

In questo clima di grande fervore culturale risulta decisiva l’esperienza di Carlo Cardazzo e della sua galleria il Cavallino. La Galleria apre nel 1942. Verso la fine degli anni ’40 Carlo decide di lasciarla in gestione al fratello Renato, in quanto nel primo maturava l’idea di aprire una nuova galleria a Milano. Sarà proprio in questo luogo, rinominato galleria “Il Naviglio”, che prenderà forma il movimento noto come spazialismo.

Ufficialmente la nascita dello spazialismo si fa risalire al 1946, data del "Manifesto Blanco" di Buenos Aires, ispirato ma non firmato da Lucio Fontana[55]. Tuttavia, si ritiene che il primo vero e proprio enunciato degli intenti del movimento sia datato 1947 in quel di Milano. Fontana, Jappolo, Milani e alcuni altri artisti firmano il "Primo Manifesto Spaziale". Pochi anni dopo viene firmato un secondo Manifesto, con la partecipazione di Dova e Tullier, in cui tutti gli artisti dichiarano il loro favore nei confronti della tecnologia affiancata alla produzione artistica.

Negli anni successivi, tra il 1950 e 1951, tutti gli artisti firmatari dei precedenti manifesti, affiancati da Carlo Cardazzo, Roberto Crippa e Giampiero Giani, firmano la "Proposta di Regolamento del Movimento Spaziale" in cui rivendicano la loro propensione alla contaminazione della tecnica nell'arte, esplicitando i benefici derivanti dall'utilizzo di radio, televisione, luce nera, radar e di tutte quelle tecniche che verranno scoperte in questi anni. Da questa lunga dichiarazione di intenti nascerà il "Manifesto Tecnico dello Spazialismo", una sorta di lode alla tecnologia, che sembra far rivivere la stagione del futurismo. Gli spazialisti hanno un'infinita fiducia nei confronti della realtà contemporanea, nei traguardi della scienza e della tecnica. L'arte deve rimanere al passo con i tempi, sfondare i limiti della pittura e della scrittura, deve rompere i margini della superfice, deve conquistare lo spazio[56].

Nel novembre del 1951 nasce il Quarto Manifesto Spaziale, il primo documento del movimento in cui compaiono alcuni nomi degli artisti veneziani. Carlo Cardazzo aveva trasferito il gusto spazialista dal Naviglio al Cavallino e si erano affacciati a questa nuova corrente diversi artisti. Tra i firmatari del manifesto compaiono Virgilio Guidi, Mario De Luigi e Vinicio Vianello. Il movimento va sempre più configurandosi come una rivolta verso l'ormai fossilizzata arte figurativa, ma si

---

[55] MARANGON, Dino, *Spazialismo: protagonisti, idee, iniziative*, Quinto di Treviso, Pagus Edizioni, 1993

[56] BARBERO, Luca Massimo, a cura di, *Spazialismo: Arte astratta. Venezia 1950-1960, catalogo della mostra*, Il Cardo, Venezia 1996

scaglia anche contro tutto quel becero astrattismo basato su semplici fantasticherie prive di senso. Quello dello spazialismo è un astratto che vuole indagare lo spazio, le capacità ancora inespresse della tela e del supporto artistico, ogni taglio, ogni segno, ogni tratto sono rigorosamente studiati per raggiungere un determinato obiettivo nello spazio.

Nel 1952 lo spazialismo concretizza l'ennesimo elogio alla modernità con il Manifesto Spaziale della Televisione, in cui si aggiungono altri due veneziani: Bruno de Toffoli e Tancredi.

I manifesti dello spazialismo continuarono a susseguirsi fino alla Biennale del '58, quando venne pubblicato l'Ottavo Manifesto e la compagine veneziana vide arricchire la sua squadra con i nomi di Bacci, Morandis, Licata, Gaspari, Finzi e la Gasparini. Lo spazialismo irradiò tutti i '50 e si configurò come "*una interpretazione dello spazio che portava a coniugare sia gli aspetti ideali e concettuali della visione spaziale, con quelli della sua dimensione plastica, della sua dimensione operativa, della sua dimensione sentimentale.*" [57]

Infine, possiamo affermare che lo spazialismo fu dal punto di vista artistico la colonna portante degli anni '50 a Venezia e non solo.

Ai fini della nostra ricerca risulta utile indagare ora quella che è stata la compagine veneziana di questo movimento. Primo tra tutti spicca il nome di Virgilio Guidi. Professore dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia nel dopoguerra, dopo i suoi esordi realisti approda allo spazialismo, indagando sull'utilizzo della luce che non è mai scontato, ma sempre alla ricerca di un misterioso intimismo.

Mario de Luigi, ineguagliabile maestro veneziano, nel periodo pre bellico presenta una pittura neo-cubista, dal 48 si evolve sperimentando la tecnica dei grattages. Dipinge la tela di un colore che poi toglie con dei piccoli colpi di bisturi. Sembra un affossarsi in ombra della tela. Egli ha intravisto una via simile a quella di Lucio

---

[57] Istituzione Fondazione Bevilacqua La Masa, *Spazialisti a Venezia*, Dario De Bastiani Editore, 2018.

Fontana, ma, al contrario di questo, che cercava il vuoto, il buio dietro la tela, De Luigi ricerca la luce nella tela stessa. Questo suo intervenire leggero, lasciando il segno, ne fa uno dei protagonisti assoluti dell'informale segnico.

Edmondo Bacci, veneziano di nascita cominciò la sua carriera con le esposizioni Bevilacqua la Masa degli anni '30. Nel 1945 la sua prima personale alla Galleria del Cavallino lo portò alla conoscenza di Cardazzo e agli albori del sodalizio che lo portò, poi, a sposare il movimento spaziale. Successivamente entrò in contatto con Peggy Guggenheim e con diverse gallerie internazionali.

Gino Morandis nato a Venezia nel 1915, fu allievo di Guidi all'Accademia delle Belle Arti. La sua esperienza è caratterizzata dalla continua ricerca di un mondo sempre nuovo da scoprire, in continuo mutamento. "*Il suo spazio a differenza di Fontana e degli altri spaziali, rende visibile l'invisibile, uno spazio aperto a qualsiasi esperienza, concepito come cosmo intriso di luce, ma una luce non naturale, e questo Gino Morandis lo farà attraverso quegli elementi che stanno alla base della sua ricerca: colore, materia, luce e spazio".*[58]

Tancredi nasce a Feltre nella prima metà del secolo (1927) per morire a Roma nel 1964, quando il suo corpo senza vita fu ritrovato sul lungo Tevere. La sua esperienza fu forse troppo breve e spesso ci si domanda dove questo artista avrebbe potuto arrivare. Da giovanissimo esordisce con il movimento spaziale, con varie esposizioni nella galleria di Carlo Cardazzo, per poi ricevere il sostegno di Peggy Guggenheim, che però cessò verso la fine degli anni '50. Il periodo successivo è un periodo duro, economicamente e psichicamente difficile, ma colmo di incontri con alcuni tra i più grandi artisti europei. Poi l'invito alla Biennale del '64, seguito dalla decisione di togliersi la vita. A 37 anni, morì come un genio della nostra arte.

Riccardo Licata nato a Torino nel 1929, approda a Venezia nel 1947. Nel 1921 tiene la prima personale alla Bevilacqua la Masa, per poi essere invitato già nel 1952 alla

---

[58] GRANZOTTO, Giovanni, Istituzione Fondazione Bevilacqua La Masa, *Spazialisti a Venezia,* Dario De Bastiani Editore, 2018.

Biennale di Venezia. Evento che si ripeterà per l'edizione successiva. Licata aderirà allo spazialismo, manifestando un'idea di spazio luministico e partecipato.

Tra i veneziani, infine, ricordiamo i nomi di: Ennio Finzi, Bruno De Toffoli, Luciano Gaspari, Bruna Gasparini, Vinicio Vianello e Saverio Rampin.

3.3. IL GRUPPO DEGLI OTTO DI LIONELLO VENTURI

Nel 1952 un gruppo di artisti che ormai hanno raggiunto la piena maturità, decidono di riunirsi attorno alla figura del critico Lionello Venturi. Afro Basaldella, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato e Vedova, i quali già avevano avuto esperienze con diversi gruppi artistici negli anni passati, creano questa nuova avanguardia astratta sotto il nome di "Gruppo degli Otto". La gran parte di questi nomi provengono da quella fazione di artisti che si era distaccata dal Fronte Nuovo delle Arti e che aveva l'intenzione di rinnovare la battaglia con il figurativo riunendosi sotto una nuova formazione. Quello che caratterizza, però, questo nuovo gruppo è che i suoi rappresentanti non aderiscono né all'astrattismo né al realismo, ma cercano un nuovo approccio alla pittura guardando con interesse alle esperienze cubista ed impressionista.

Siamo di fronte agli artisti dell'"astratto concreto". Questa dicitura ebbe molta fortuna anche se si trattò di una formula non del tutto corretta: infatti i termini astrattismo e concretismo, in arte, sono concetti molto vicini, in quanto la corrente concreta era quella dell'astratto geometrico-razionale. Nel 1952 l'intero gruppo partecipa alla Biennale. Questa convocazione fu soprattutto dovuta al fatto che i partecipanti erano ormai maestri riconosciuti, che già godevano di una certa notorietà. La pittura del gruppo venne ampliamente descritta da Lionello Venturi in diversi saggi. Già nel 1950 aveva cominciato a parlare di "astratto-concreto", descrivendone i canoni: si tratta sicuramente di un'astrazione, ma che non rifiuta il rapporto con la realtà posta davanti, una pittura che indaga la natura ma che non interrompe il flusso interiore dell'artista, una visione reale delle cose che non pone

ostacoli alla visione personale ed emotiva di chi crea. Inoltre, Venturi critica l'informale, affermando che l'artista deve inevitabilmente riconquistare il pieno controllo sull'opera. Quella di Venturi risultò una voce fuori dal coro in un momento in cui il dibattito tra astratto e figurativo andava sempre più a gonfiarsi di connotati ideologici. Il gruppo degli Otto ne faceva una sintesi, rimanendo però favorevole a quello che era il gusto internazionale: l'astratto. Dalle affermazioni precedenti possiamo capire che quello degli Otto non era un gruppo caratterizzato da omogeneità stilistica. I suoi rappresentanti erano liberi ed è proprio nella loro libertà che dovevano indagare il loro modo di guardare il mondo.

"La visione degli otto pittori non ha quindi mai tagliato i ponti con la vita dei sensi e dei sentimenti, non è mai diventata un semplice gioco dell'immaginazione, e rivela sempre quell'impegno morale, totale, disinteressato che è necessario all'opera d'arte."[59]

La biennale del '52 fu una prima occasione di confronto con i figurativisti. Erano, infatti, presenti Guttuso, Pizzinato e Treccani. Inizialmente gli Otto si dichiararono incompresi. La loro arte era autentica, spontanea, derivava da un vissuto, da esperienze di vita. Tuttavia, il loro operato fu riconosciuto con difficoltà e lentezza. Nonostante questo, gli artisti rimasero compatti e nei due anni successivi alla loro formazione ebbero numerose occasioni per esporre insieme, anche a livello internazionale.

Nonostante due anni di discreti successi nel '54 il gruppo comincia a sciogliersi. Prima con l'abbandono di Moreni e Morlotti, fino ad arrivare a Vedova. La maggior parte di questi artisti decide di cambiare rotta di abbandonare l'astratto- concreto in favore dell'informale. Vedova è un artista molto ribelle: da giovane fa i disegni scatenati degli interni delle chiese, poi attraversa un periodo geometrico e infine approda all'informale. Birolli decide anche lui di abbandonare l'astratto-concreto in favore dell'informale, attorno al '55: si noti questo passaggio da "Il pescatore di vongole" del 1950 a "Ondulazione marina" del 1955. Tancredi muore giovane.

---

[59] BELLONI, Giacomo, *Gruppo degli Otto,* www.giacomobelloni.com

Comincia con autoritratti molto interessanti, poi è condizionato anche lui da una adesione, seppure superficiale, al cubismo. Santomaso è un autodidatta, come Vedova, entrambi non frequentano l'Accademia. È un'artista meditativo, più lento, nutre un forte interesse per i colori, utilizza varie tonalità di colori vivaci. Nel '52 approda all'astratto concreto e nel '54 viene premiato alla Biennale con figure morte che richiamano forme musicali. Negli anni successivi si allontana anche lui dall'esperienza di Venturi: scioglie le ultime rigidità virando così verso una pittura più carica di colore, sempre più priva di elementi geometrici, in cui le macchie prendono il sopravvento. Non usa la tempera, usa gli oli.

Il gruppo degli otto fu sicuramente un'esperienza di breve durata, un lampo nella prima metà degli anni'50. Nonostante la sua fugacità ebbe tuttavia un'importanza estrema: è proprio grazie a questo movimento, infatti, che la corrente dell'informale ha potuto insediarsi con forza a Venezia. Vedova, Santomaso, Afro, Tancredi, nomi che oggi rappresentano a livello internazionali alcuni tra i più grandi artisti che hanno abitato la laguna, trovarono nel gruppo di Venturi un trampolino di lancio che li accostò a un nuovo tipo di arte che gli permise di avere grande fortuna nei decenni a venire.

3.4. I "SETTE PITTORI D'OGGI"

Il 4 giugno 1960 inaugura a Palazzo Ducale in Piazza San Marco la mostra "Sette pittori d'oggi", che sarà definita anche "l'Antibiennale". I protagonisti di questo evento sono artisti ancora legati alla figura, sono artisti che non si sono fatti travolgere dalla sirena dell'astrattismo, ma che anzi hanno mantenuto e sentono la necessità di un'aderenza al reale. Questi sette maestri sono: Saverio Barbaro, Renato Borsato, Giorgio Dario Paolucci, Giuseppe Gambino, Alberto Gianquinto, Riccardo Licata e Cesco Magnolato.

La mostra fu un evento di grande rilievo che ebbe una importante risonanza in laguna. Molta fu la pubblicità riservata all'evento, sia a livello locale che nazionale.

La segnalazione della mostra comparse sui principali quotidiani e su alcune riviste d'arte. Tanti degli artisti che vi esposero avevano già partecipato alla Biennale nelle edizioni precedenti e avevano il dichiarato intento di creare un'"Antibiennale", in segno di protesta all'esclusione dell'arte figurativa dalla XXX edizione, in favore dell'arte astratta che dominava il gusto internazionale. Gli artisti furono da subito classificati come dei ribelli, tacciati come dissidenti, che attaccavano la sottocommissione di giuria e ne contestavano le scelte. Va sottolineato che la protesta dei sette non è però rivolta alla loro esclusione dalla XXX edizione della Biennale, ma è piuttosto a quello che ormai è il gusto "ufficiale" della giuria, radicalmente anti-figurativa. Per loro non è una questione estetica, ma morale, è una questione di valori e di principi. Questi artisti si fanno promotori "*della rivolta del lavoro contro le chiacchere, della consapevolezza contro l'azzardo*".[60]

Un tratto interessante della mostra del '60 riguarda l'importante risonanza mediatica che riscosse questo evento. Gli artisti protagonisti dell'esposizione non fanno parte di un gruppo o di una corrente, sono però molto uniti. Hanno tutti tra i 31 e i 35 anni e anche se sono artisti molto giovani sono già considerati dei maestri. Barbaro era già comparso in due edizioni della Biennale e alla Quadriennale di Roma. Borsato aveva esposto nelle tre edizioni della Biennale precedenti alla trentesima e compariva già in importanti mostre in Europa e in America. Lo stesso discorso vale per Paolucci e Gambino, che oltre alle Biennali di 56 e 58, vantavano anche la Quadriennale di Roma nel '60. Licata, Magnolato e Gianquinto avevano esposto alle edizioni del '52 e '56 e avevano anche questi un'importante risonanza internazionale.

La mostra fu pubblicizzata con 750 manifesti che informavano che "l'Anti-biennale" si sarebbe tenuta nelle sale dell'ala napoleonica di Palazzo Ducale, in Piazza San Marco. Inoltre, la mostra fu appoggiata dalla Fondazione Bevilacqua la Masa, la fondazione dei giovani artisti, che non perse l'occasione per rinnovare la sua battaglia contro la Biennale con una mostra che aveva intenzioni magniloquenti,

---

[60] GIARDELLO, Fabio, MARANGON, Dino, *Sette Maestri d'oggi, 1960-2008*, Tipografia Cremasco, 2008.

internazionali. Infatti, si era dichiarato che questa dovesse essere una mostra itinerante, che da Palazzo Ducale avrebbe dovuto spostarsi prima a Parigi e poi a Vienna. A confermare queste tendenze e la fiducia in questo evento fu anche la stampa del catalogo che con la sua incisività a livello tipografico faceva risultare essenziale quello della Biennale dello stesso anno. Inoltre, le proteste contro la giuria da parte degli artisti "esclusi", trovarono una forte risonanza nei principali quotidiani internazionali: "*sulle pagine del "Nazionale" di Roma, Ernesto Galdi sostiene che la XXX Biennale 'di figurativo non ha che il nome'".* Seguirono moltissimi altri articoli accusatori contro l'espressionismo astratto imperante alla Biennale e in favore della mostra dei Sette; se ne parla molto su giornali locali ed internazionali e questo contribuisce a pubblicizzare moltissimo "l'Antibiennale", che ormai per il 1960 gode della stessa fama dell'esposizione internazionale ai giardini di Sant'Elena.

Soffermandoci sulle opere che i Sette decisero di esporre a Palazzo Ducale risulta impossibile definire un'omogeneità stilistica. Sono pittori di scuole e tendenze diverse, ma accomunati da un importante credo figurativista. Inoltre, visti anche gli sviluppi della loro pittura, in seguito al 1960, possiamo affermare che l'unico artista ad aver mantenuto un'omogeneità stilistica è Giuseppe Gambino.

Ed è proprio Giuseppe Gambino che ricorda quel tempo e commenta così il lavoro degli astrattisti e degli informali: "Questi artisti non interessavano nè me nè i miei amici, talmente radicate erano le nostre convinzioni figurative. Noi volevamo raccontare"[61].

La mostra offe una chiara panoramica su quelli che erano i caratteri dei giovani artisti veneziani degli anni '60 che non si lasciavano travolgere dal gusto ufficiale. La mostra fu curata da Pietro Zampetti, Sovrintendente delle Belle Arti del Comune di Venezia e da Guido Perocco, direttore di Ca'Pesaro. I "Sette Pittori", ormai Maestri, sono stati tra i più grandi nomi della pittura veneziana del dopoguerra e rappresentarono un'importante controparte alle imposizioni che provenivano da

---

[61] POUCHARD, Ennio, *Giuseppe Gambino, dipinti 1955-1995*, GMV Libri, 2003.

Sant'Elena. È, quindi, grazie alla presenza di questi "ribelli" che fu possibile per Venezia ospitare per tutti gli anni 60-70 un ambiente culturale così frizzante, eterogeneo e stimolante che sfociò, pochi anni più tardi, nelle rivolte e nel clima culturale del '68.

3.5. ELENCO DEI PITTORI IDENTIFICATI COME PIU' SIGNIFICATIVI NELLA PITTURA VENEZIANA DEL SECONDO NOVECENTO

Dopo aver elencato quelle che sono state le istituzioni che più hanno caratterizzato la storia dell'arte nel '900 a Venezia, ci siamo soffermati su quelle che sono state le principali correnti. La Biennale di Venezia ha fatto da sfondo a tutte le avanguardie nate nel dopoguerra ed è stata un trampolino di lancio per molti artisti che decisero di operare nella laguna. Gli artisti più dissidenti, quelli con un gusto più classico, quelli che decisero di non abbandonarsi alle mode del tempo, in favore di un tipo di arte che privilegiasse la tecnica figurative trovarono un importante alleato nella Fondazione Bevilacqua La Masa, la quale, fin dalla sua nascita, si propose di promuovere e valorizzare i giovani artisti. Poi Palazzo Grassi e la Galleria del Cavallino portarono a Venezia le più innovative ricerche artistiche, proponendosi come avanzati centri di ricerca capaci di portare nella laguna veneziana un'importante aria di novità.

Successivamente si sono elencate quelle che furono le principali correnti del secondo Novecento a Venezia e, con esse, si sono delineati i protagonisti di queste ricerche. Ai fini del nostro studio si è deciso di attuare una selezione di quelli che furono i 13 artisti più influenti tra gli anni 50-70. La selezione, effettuata sotto la supervisione del Prof. Nico Stringa, si concentra sulla sola pittura e non su altri tipi di arte visiva.

Gli artisti selezionati sono i seguenti:

1	Emilio Vedova
2	Giuseppe Santomaso
3	Mario De Luigi
4	Virgilio Guidim
5	Riccardo Licata
6	Giuseppe Ganbino
7	Afro Basaldella
8	Giulio Turcato
9	Mattia Moreni
10	Tancredi Parmeggiani
11	Armando Pizzinato
12	Edmondo Bacci
13	Gino Morandis

Nel capitolo successivo saranno raccolti diversi dati per ogni artista, relativi alle battute d'asta e alle loro esposizioni, personali e collettive.

4. METODOLOGIA PER L'ELABORAZIONE DI UN MODELLO DI RANKING PER ARTISTI VENEZIANI DEL NOVEVENTO

Dei tredici artisti individuati nel Capitolo 3 si è proceduto ad effettuare un'analisi dell'attività e delle opere di ognuno di essi attraverso la definizione di tre categorie di indagine.

In primo luogo, si è analizzata la carriera di ciascun artista sulla base della sua attività espositiva. Questo tipo di analisi ha lo scopo di evidenziare la storia professionale dell'artista, in modo da poter individuare le occasioni e le opportunità che gli hanno permesso di ottenere più o meno consenso.

In secondo luogo, si è indagata la presenza degli artisti all'interno delle principali istituzioni culturali veneziane. Lo scopo è quello di evidenziare l'incidenza che l'artista ha avuto sull'arte contemporanea veneziana.

Infine, si è sottoposta l'attività di ogni artista al giudizio di alcuni esperti, ai quali è stato chiesto di valutare la loro opera secondo quattro fattori: composizione, disegno, colore ed esposizione.

La scelta delle categorie è avvenuta con l'intento di rispondere ad alcune esigenze. Partendo dai modelli studiati nel Capitolo 1, si è cercato di costruire un metodo di valutazione che fosse di semplice utilizzo e che usasse dati facilmente reperibili, "alla portata di tutti". In particolare, si sono ricercati dati relativi alle caratteristiche fisiche dell'opera di un artista e che facessero riferimento alla fortuna critica ed espositiva che ogni artista selezionato può vantare. Le categorie di studio in questo modo definite, come si è visto nei capitoli precedenti, sono quelle che influenzano maggiormente il prezzo delle opere e la carriera professionale di un artista.

4.1. LA RACCOLTA DEI DATI RELATIVI AGLI ARTISTI SELEZIONATI

La metodologia utilizzata per la raccolta dei dati pone le sue basi sull'analisi storica delle istituzioni e delle correnti che più hanno influenzato la storia dell'arte contemporanea dal secondo '900 ad oggi. Dopo aver studiato quelle che sono state le principali personalità che si sono imposte come motori nella cultura contemporanea della laguna, si è proceduto ad una selezione che ha portato ad individuare quelle che sono state le 13 personalità più influenti, per quanto riguarda la pittura, nel periodo di tempo selezionato.

Per ognuno di questi artisti si è proceduto a raccogliere informazioni attraverso la consultazione dei cataloghi generali più aggiornati, indagando in particolare lo storico dell'attività espositiva. Quest'ultima è stata analizzata in due modi. Il primo indaga il numero totale di mostre fatte da ciascun artista, con particolare attenzione alla suddivisione tra mostre personali nazionali, mostre collettive nazionali, mostre personali internazionali e mostre collettive internazionali. Il secondo analizza il ruolo che gli artisti hanno avuto all'interno delle principali istituzioni di Venezia che sono state analizzate. Le istituzioni prese in esame sono sei: la Biennale di Venezia, la Fondazione Bevilacqua La Masa, Palazzo Grassi, la Galleria del Cavallino, i musei Civici e la Peggy Guggenheim Collection.

La tabella 4.1 riporta il numero di mostre effettuale dagli artisti a partire dalla loro prima esposizione.

	MOSTRE PERSONALI NAZIONALI	MOSTRE COLLETTIVE NAZIONALI	MOSTRE INTERNAZIONALI PERSONALI	MOSTRE INTERNAZIONALI COLLETTIVE
EMILIO VEDOVA	83	166	81	232
GIUSEPPE SANTOMASO	94	410	91	201
MARIO DE LUIGI	53	131	0	23
VIRGILIO GUIDI	302	543	16	81
RICCARDO LICATA	149	129	33	98
GIUSEPPE GAMBINO	59	182	12	25
AFRO BASALDELLA	46	157	23	86
GIULIO TURCATO	193	56	17	20
MATTIA MORENI	139	284	21	101
TANCREDI PARMEGGIANI	83	119	0	27
ARMANDO PIZZINATO	101	306	9	45
EDMONDO BACCI	26	137	7	22
GINO MORANDIS	24	118	2	18

Tabella 4.1 – Numero di mostre associate a ciascun artista

La tabella pone in evidenza l'attività espositiva degli artisti selezionati dalla loro prima esposizione ad oggi.

È stata poi analizzata la presenza all'interno delle istituzioni veneziane dei tredici artisti. Consultando i cataloghi generali è stato contato il numero di volte in cui ogni artista è stato coinvolto all'interno delle istituzioni veneziane indicate sia con mostre personali che collettive.

I dati sono stati riportati nella tabella 4.2

	BIENNALE DI VENEZIA	BEVILACQUA LA MASA	PALAZZO GRASSI	GALLERIA DEL CAVALLINO	MUSEI CIVICI DI VENEZIA	COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM
EMILIO VEDOVA	17	1	4	3	5	1
GIUSEPPE SANTOMASO	11	22	0	0	13	7
MARIO DE LUIGI	19	9	1	15	3	0
VIRGILIO GUIDI	22	9	1	9	12	1
RICCARDO LICATA	20	8	0	0	8	0
GIUSEPPE GAMBINO	1	15	0	0	3	0
AFRO BASALDELLA	11	2	0	0	0	0
GIULIO TURCATO	10	1	0	0	1	0
MATTIA MORENI	1	8	1	0	2	1
TANCREDI PARMEGGIANI	4	11	1	5	5	3
ARMANDO PIZZINATO	7	19	0	1	7	3
EDMONDO BACCI	7	16	0	27	2	2
GINO MORANDIS	9	11	0	8	2	0

Tabella 4.2 – Numero di mostre effettuate da ciascun artista presso istituzioni culturali veneziane

Infine, si è chiesto ad alcuni esperti intervistati di esprimere il loro giudizio, per ogni artista, su quattro fattori: la composizione, il disegno, il colore e l'espressione. Questi quattro fattori sono gli stessi che aveva ipotizzato Roger De Piles nel suo metodo e sono in grado di sintetizzare le venti caratteristiche proposte da Armand Drouant (si veda il Capitolo 1).

Le indicazioni che sono state fornite agli esperti per rendere uniforme la formulazione del giudizio sui quattro fattori sono le seguenti e sono tratte dal lavoro di De Piles:

- Composizione: il giudizio dovrà essere dato in base a quella che De Piles definisce “invenzione” e in funzione della disposizione dei soggetti sulla tela.
- Disegno: le componenti che influenzano maggiormente il giudizio vengono individuate nel gusto e nella correttezza, che possono essere entrambi elementi presenti, prevalere l’uno sull’altro e viceversa. Un disegno può avere grande gusto ma non essere prospetticamente corretto, o al contrario la correttezza del disegno può essere essa stessa un limite per il gusto.
- Colore: l’uso del colore dovrà essere analizzato in base all’utilizzo che ne viene fatto.
- Espressione: l’espressione è un criterio difficile da calcolare e, in particolare, si riferisce al sentimento che l’opera o l’artista riesce a trasmettere, alla carica emotiva delle tele.

Ad ogni esperto è stato chiesto di valutare ciascun artista esprimendo un voto compreso in una scala di valori tra 0 e 100 per ognuna delle quattro caratteristiche considerate.

I due esperti intervistati in questo lavoro sono stati il Prof. Nico Stringa Docente di Storia dell’Arte Contemporanea all’Università Ca’ Foscari, autore e compilatore di varie pubblicazioni d’arte moderna e contemporanea, e il Dott. Stefano Cecchetto critico, storico dell’arte e curatore indipendente.

Le tabelle 4.3 e 4.4 riportano il giudizio degli esperti intervistati.

	COMPOSIZIONE	DISEGNO	ESPRESSIONE	COLORE
EMILIO VEDOVA	90	90	10	90
GIUSEPPE SANTOMASO	90	50	100	90
MARIO DE LUIGI	90	90	50	90
VIRGILIO GUIDI	90	20	80	80
RICCARDO LICATA	90	90	50	80
GIUSEPPE GAMBINO	90	90	60	90
AFRO BASALDELLA	90	60	100	90
GIULIO TURCATO	90	80	80	90
MATTIA MORENI	90	80	80	90
TANCREDI PARMEGGIANI	90	90	100	90
ARMANDO PIZZINATO	90	70	80	80
EDMONDO BACCI	90	50	100	80
GINO MORANDIS	90	50	90	80

Tabella 4.3 – Giudizio dell'esperto Prof. Nico Stringa su ciascun artista

	COMPOSIZIONE	DISEGNO	ESPRESSIONE	COLORE
EMILIO VEDOVA	100	100	100	100
GIUSEPPE SANTOMASO	80	60	100	100
MARIO DE LUIGI	100	60	100	100
VIRGILIO GUIDI	100	50	100	100
RICCARDO LICATA	80	80	80	80
GIUSEPPE GAMBINO	80	100	100	80
AFRO BASALDELLA	100	100	100	100
GIULIO TURCATO	100	60	80	80
MATTIA MORENI	100	80	80	80
TANCREDI PARMEGGIANI	100	100	100	100
ARMANDO PIZZINATO	100	80	100	100
EDMONDO BACCI	100	80	100	100
GINO MORANDIS	100	80	100	100

Tabella 4.4 – Giudizio dell'esperto Dott. Stefano Cecchetto su ciascun artista

4.2. IL MODELLO UTILIZZATO

Per costruire un punteggio di ranking riferito ai tredici artisti selezionati che tenga conto di diversi aspetti legati all'attività degli artisti, in questo lavoro si considerano le valutazioni ottenute dagli artisti nelle tre categorie: attività espositiva, attività all'interno delle fondazioni veneziane e giudizio degli esperti sulle caratteristiche fisiche delle opere di un artista.

Il punteggio complessivo Y_A è quindi calcolato come:

$$Y_A = K_{GE}GE + K_{P_{ist}}P_{ist} + K_{AE}AE$$

dove *GE* si riferisce al giudizio degli esperti, P_{ist} al punteggio derivante dalla presenza nelle istituzioni veneziane e *AE* al punteggio associato all'attività espositiva, K_{GE} indica il peso associato al giudizio degli esperti, $K_{P_{ist}}$ indica il peso associato al punteggio delle istituzioni e K_{AE} indica il peso associato all'attività espositiva.

Il punteggio di ranking è stato successivamente utilizzato nel processo di valutazione delle opere degli artisti sulla base dell'estensione del modello di Armand Drouant proposto da Innocenti (si veda il Capitolo 1).

Si considera la relazione:

$$V_{Opera} = M + X$$

dove V_{Opera} è il valore dell'opera d'arte, *M* è l'estremo inferiore dell'intervallo di stima e *X* è calcolato come:

$$X = \frac{S \cdot Y}{P}$$

dove S rappresenta la differenza tra stima massima e stima minima, Y è il punteggio ottenuto con il metodo di Armand Drouant e P è una costante che rappresenta il punteggio massimo ottenibile.

Rispetto al modello di Innocenti, nel nostro caso:

$$X = \frac{S \cdot Y_A}{P_A}$$

Per rapportare il nuovo punteggio Y_A al precedente coefficiente Y, poiché $maxY_A$=100, si è considerato P_A = 90, valore che rispetta il rapporto maxY/P originale. Infatti, nel metodo di Armand Drouant, poi rivisitato da Leonardo Innocenti, $max\ Y$ = 2000 e P = 1800.

Si è stabilito di dare maggiore peso al giudizio degli esperti (K_{GE} = 50), seguito dal punteggio derivante dalle istituzioni con K_{Pist} = 35 ed infine lo score dell'attività espositiva con K_{AE} = 15. La scelta di distribuire i pesi in questo modo deriva dall'analisi dei modelli di ranking effettuata nel Capitolo 1. Come si può infatti notare dal Kunstkompass o dal modello di ArtFacts.net, il giudizio degli esperti è la caratteristica che maggiormente influenza la quotazione di un'artista, seguita dalla presenza di questi in importanti istituzioni ed infine dall'attività espositiva.

Essendo GE, P_{ist} e AE quantità comprese nell'intervallo [0,1], allora Y_A è compreso nell'intervallo [0,100]

4.2.1 Giudizio degli esperti

Il giudizio degli esperti è stato ottenuto tramite delle interviste effettuate ad alcuni professori di storia dell'arte contemporanea dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Per ogni artista si è chiesto all'esperto di dare una valutazione compresa tra uno e cento ad ognuno dei quattro fattori indicati da Roger De Piles: composizione, disegno, colore ed esposizione.

Il punteggio relativo al giudizio di ciascun esperto è calcolato tramite media ponderata delle valutazioni per ciascuna categoria.

Il punteggio finale è la media aritmetica dei punteggi degli esperti.

$$GE = \frac{1}{N_E} \sum_{i=1}^{N_E} \left(\frac{w_A \cdot A_i + w_B \cdot B_i + w_C \cdot C_i + w_D \cdot D_i}{w_A + w_B + w_C + w_D} \right)$$

dove N_E indica il numero di esperti intervistati, A_i indica il voto per la Composizione dell'esperto *i-esimo* (i=1,…,N_E), B_i indica il voto per il Colore dell'esperto *i-esimo* (i=1,…,N_E), C_i indica il voto per il Disegno dell'esperto *i-esimo* (i=1,…,N_E), D_i indica il voto per l'Espressione dell'esperto *i-esimo* (i=1,…,N_E), w_A indica il peso associato alla Composizione, w_B indica il peso associato al Colore, w_C indica il peso associato al Disegno e w_D indica il peso associato all'Espressione. Ad ogni fattore è stato quindi attribuito un peso. In particolare, viene data maggiore importanza all'espressione (w_D = 40) seguita dalla composizione (w_A = 30), dal colore (w_B = 20) e dal disegno (w_c = 10). Questa scelta deriva dall'analisi dei coefficienti attribuiti da Armand Drouant alle caratteristiche analizzate.

Il punteggio relativo al giudizio degli esperti, GE, appartiene quindi all'intervallo [0,1].

L'analisi svolta in questo lavoro si è focalizzata sul giudizio di due esperti della storia dell'arte veneziana del secondo Novecento. Entrambi gli esperti hanno avuto ed hanno un ruolo attivo all'interno delle istituzioni studiate, hanno avuto l'occasione di conoscere profondamente ed alcuni anche personalmente, gli artisti selezionati e sono tra i massimi conoscitori e ricercatori delle correnti artistiche che hanno caratterizzato Venezia nel corso del '900.

4.2.2 Attività all'interno delle istituzioni culturali veneziane

La seconda caratteristica che andiamo ad analizzare è la presenza degli artisti all'interno delle istituzioni veneziane. I fattori che influenzeranno il calcolo sono sei e vengono individuati tramite la presenza espositiva degli artisti nelle istituzioni prese in considerazione: la Biennale di Venezia, la Bevilacqua La Masa, Palazzo Grassi, la Galleria del Cavallino, i musei Civici di Venezia e la Peggy Guggenheim Collection. I dati raccolti sono stati illustrati nel paragrafo 4.1.

Per determinare il peso associato a ciascuna istituzione culturale veneziana si sono tenute in considerazione le riflessioni fatte nel Capitolo 2, in cui si sono analizzate le istituzioni del panorama culturale veneziano nella seconda metà del Novecento.

In base ai diversi ruoli che queste istituzioni hanno ricoperto nell'ambiente artistico veneziano nel Novecento, possiamo affermare che la scala di importanza pone in primo piano la Biennale di Venezia, seguita dalla Bevilacqua La Masa, dai Musei Civici e dalla Peggy Guggenheim Collection e, infine, da Palazzo Grassi e la Galleria del Cavallino. Si è poi introdotta una variabile E_i dipendente dal numero N di esposizioni all'interno dell'istituzione *i-esima*:

$$E_i = \begin{cases} 0 & se\ N_i = 0 \\ 0.25 & se\ 0 < N_i \leq 5 \\ 0.50 & se\ 5 < N_i \leq 10 \\ 0.75 & se\ 10 < N_i \leq 15 \\ 1 & se\ N_i > 15 \end{cases}$$

Il punteggio P_{IST} finale è calcolato come media ponderata:

$$P_{IST} = \frac{\sum_{i=1}^{6} w_i \cdot E_i}{\sum_{i=1}^{6} w_i}$$

dove w_i indica il peso attribuito all'istituzione *i-esima* (i=1,…,6).

Ad ogni istituzione è stato attribuito un peso così come descritto nella tabella 4.4, da cui P_{IST} appartiene all'intervallo [0,1].

	Istituzione	Peso associato all'istituzione *i-esima*
1	La Biennale di Venezia	w_1 = 30
2	Fondazione Bevilacqua La Masa	w_2 = 20
3	Musei Civici	w_3 = 15
4	Peggy Guggenheim Collection	w_4 = 15
5	Palazzo Grassi	w_5 = 10
6	Galleria del Cavallino	w_6 = 10

Tabella 4.4 – Pesi associati ad ogni istituzione culturale veneziana considerata nell'analisi

La presenza di un artista all'interno di un importante istituzione può influire molto sulla sua carriera e dunque anche sulle sue successive quotazioni di mercato.

4.2.3 Attività espositiva

Per determinare il punteggio derivante dall'attività espositiva si sono tenute in considerazione le mostre personali nazionali effettuate da ciascun artista, le mostre personali internazionali, le mostre collettive nazionali e le mostre collettive internazionali.

Nel paragrafo 4.1 si sono riportati i dati raccolti per ciascun artista.

Per determinare i pesi associati a ciascuna categoria di esposizione, si è data maggiore importanza alle mostre personali internazionali, seguite dalle personali nazionali e si è quindi calcolata la media ponderata:

$$AE = \frac{\sum_{j=1}^{4} w_j \cdot C_j}{\sum_{j=1}^{4} w_j}$$

dove w_j indica il peso attribuito all'attività espositiva di categoria j (j=1,…,4) ed C_j è un valore compreso tra 0 e 1 ottenuto in base al numero N_i di esposizioni, come illustrato qui di seguito:

$$C_j = \begin{cases} 0 & se\ N_j = 0 \\ 0.25 & se\ 0 < N_j \leq 25 \\ 0.50 & se\ 25 < N_j \leq 50 \\ 0.75 & se\ 50 < N_j \leq 75 \\ 1 & se\ N_j > 75 \end{cases}$$

In particolare, viene data maggiore importanza alle Mostre personali internazionali (w_1 = 40) seguita dalle Mostre personali nazionali (w_2 = 30), dalle Mostre collettive internazionali (w_3 = 20) e dalle Mostre collettive nazionali (w_4 = 10).

4.3. I RISULTATI

In questo paragrafo si riportano dapprima gli score ottenuti da ciascun artista nei diversi aspetti presi in considerazione, e a seguire si illustra il punteggio complessivo utilizzato nella formazione del ranking degli artisti.

Nella tabella 4.5 vengono elencati i punteggi che ogni artista ha ottenuto dal giudizio degli esperti.

ARTISTI	PUNTEGGIO OTTENUTO DAL GIUDIZIO DEGLI ESPERTI (*GE*)
Emilio Vedova	43.50
Giuseppe Santomaso	44.50
Mario de Luigi	44.50
Virgilio Guidi	43.00
Riccardo Licata	39.50
Giuseppe Gambino	42.50
Afro Basaldella	47.25
Giulio Turcato	42.75
Mattia Moreni	43.25
Tancredi Parmeggiani	48.00
Armando Pizzinato	45.00
Edmondo Bacci	45.50
Gino Morandis	45.00

Tabella 4.5 – Punteggio ottenuto dal giudizio degli esperti

Si può notare come tutti gli artisti selezionati abbiano ottenuto un punteggio elevato. Questo è dovuto in parte al fatto che molti di essi erano persone conosciute e stimate dagli esperti intervistati, come ha osservato il Dott. Stefano Cecchetto durante l'intervista.

Dopo aver ottenuto un primo punteggio parziale per quanto riguarda i giudizi su composizione, disegno, colore ed espressione, di seguito viene analizzato e calcolato il punteggio derivante dalla presenza all'interno delle istituzioni veneziane. Per ogni artista si è indagato il numero di esposizioni all'interno delle sei istituzioni prese in considerazione, La Biennale di Venezia, la Fondazione Bevilacqua La Masa, Palazzo Grassi, la Galleria del Cavallino, I Musei Civici e la Peggy Guggenheim Collection e i dati raccolti sono stati illustrati nel paragrafo 4.1, tabella 4.2.

ARTISTI	PUNTEGGIO OTTENUTO DALLA PRESENZA NELLE ISTITUZIONI (P_{IST})
Emilio Vedova	16.62
Giuseppe Santomaso	21.44
Mario de Luigi	18.81
Virgilio Guidi	21.88
Riccardo Licata	16.63
Giuseppe Gambino	9.19
Afro Basaldella	9.62
Giulio Turcato	8.31
Mattia Moreni	9.63
Tancredi Parmeggiani	12.25
Armando Pizzinato	17.06
Edmondo Bacci	18.38
Gino Morandis	13.56

Tabella 4.6 – Punteggio ottenuto dalla presenza degli artisti nelle istituzioni

Nella tabella 4.6 è stato riportato il punteggio relativo alla presenza degli artisti nelle istituzioni culturali veneziane. Si tratta di un punteggio oggettivo in quanto non si basa sui gusti personali, ma sulle esposizioni effettive di ogni artista. Come spiegato nel paragrafo 4.1, per ogni pittore selezionato è stato consultato il catalogo generale più recente e si è conteggiato il numero di mostre all'interno delle sei istituzioni indicate. Eventuali mostre tenute dall'artista successive alla redazione del catalogo non si sono quindi tenute in considerazione.

Nella tabella 4.7 è riportato il punteggio associato all'attività espositiva di ogni artista.

ARTISTI	PUNTEGGIO OTTENUTO DALL'ATTIVIA' ESPOSITIVA (*AE*)
Emilio Vedova	15.00
Giuseppe Santomaso	15.00
Mario de Luigi	5.63
Virgilio Guidi	10.50
Riccardo Licata	12
Giuseppe Gambino	7.13
Afro Basaldella	8.25
Giulio Turcato	7.88
Mattia Moreni	10.50
Tancredi Parmeggiani	7.50
Armando Pizzinato	9.00
Edmondo Bacci	6.00
Gino Morandis	4.88

Tabella 4.7 – Punteggio ottenuto dall'attività espositiva

Questi ultimi dati completano l'insieme delle informazioni necessarie per la costruzione del modello ranking. Finora ci si è basati principalmente su quelle che sono le caratteristiche di un artista in termini di storia espositiva e fortuna critica.

Il punteggio complessivo associato ad ogni artista, che tiene conto del giudizio degli esperti, dell'attività espositiva dell'artista e della presenza presso le istituzioni culturali veneziane è illustrato nella tabella 4.8 che mostra anche la classifica finale ottenuta con il modello di ranking costruito e con i dati raccolti.

ARTISTI	PUNTEGGIO FINALE (Y_A)	RANK	COEFFICIENTE Y_A/P_A
Giuseppe Santomaso	80.94	1	0.8993
Virgilio Guidi	75.38	2	0.8376
Emilo Vedova	75.12	3	0.8347
Armando Pizzinato	71.06	4	0.7896
Edmondo Bacci	69.88	5	0.7764
Mario De Luigi	68.94	6	0.7660
Riccardo Licata	68.13	7	0.7570
Tancredi Parmeggiani	67.75	8	0.7528
Afro Basaldella	65.12	9	0.7236
Gino Morandis	63.44	10	0.7049
Mattia Moreni	63.38	11	0.7042
Giulio Turcato	58.94	12	0.6549
Giuseppe Gambino	58.82	13	0.6536

Tabella 4.8 – Punteggio finale fornito dal modello di ranking

La tabella 4.8 riporta anche il ranking degli artisti considerati, ovvero la posizione in classifica che ogni artista ha raggiunto. La quarta colonna della tabella riporta il coefficiente ottenuto tramite divisione del punteggio Y_A ottenuto per la costante P_A (introdotta nel paragrafo 4.2).

Esprimere direttamente il rapporto Y_A/P_A permetterà di ottenere direttamente il valore dell'opera. Infatti, per ogni artista basterà moltiplicare Y_A/P_A per S (ovvero la differenza tra stima massima e stima minima) e sommare il risultato ottenuto alla stima minima per ottenere il valore dell'opera (si veda il paragrafo 4.2).

Con questo lavoro si è voluto verificare la possibilità, partendo da questo semplice studio, di definire una sorta di quotazione media di un artista. Si riporta a questo scopo come esempio il caso dell'artista Emilio Vedova.

Si sono prese in considerazione dieci battute d'asta di dipinti di Emilio Vedova con caratteristiche confrontabili. Si tratta di aste tenutesi nell'ultimo decennio. I dipinti considerati hanno dimensioni simili, sono tutti oli su tela e appartengono al periodo compreso tra gli anni 60 e gli anni '80 del '900. Per ogni opera battuta ad asta si è individuato il titolo dell'opera, la dimensione, la tecnica e l'intervallo di stima in dollari americani.

OPERA	**DIMENSIONE**	**TECNICA**	**INTERVALLO DI STIMA (USD)**
Dal Ciclo della Natura N. 6	145 x 190.5cm	Olio su tela	311.500,00-436.100,00
Tensione, N 4	145,5 x 196 cm	Olio su tela	160.000,00-220.000,00
Ciclo 61N.8	146,5 x 200 cm	Olio su tela	330.000,00-440.000,00
Per una protesta n. 6 - Dal ciclo della protesta	140 x 190 cm	Olio su tela	310.000,00-420.000,00
Per la Spagna, n. 11	200 x 100 cm	Olio su tela	110.000,00-160.000,00
Senza titolo, 1962	100 x 100 cm	Olio su tela	77.000,00-99.000,00
Oltre	100 x 70 cm	Olio su tela	87.000,00-130.000,00
Senza titolo, 1984	120 x 90 cm	Olio su tela	60.000,00-82.000,00
Ciclo B.6, 1983	160 x 230 cm	Olio su tela	37.000,00-48.000,00
Senza titolo, 1960	100 x 70 cm	Olio su tela	44.000,00-66.000,00

Tabella 4.9 – Intervalli di stima nelle battute d'asta delle opere di Emilio Vedova[62]

Dall'esame delle dieci battute d'asta per l'opera di Emilio Vedova, si è determinato come intervallo di stima medio: 152.650,00-210.110,00

da cui si può ottenere il valore medio dei dipinti ad olio di Emilio Vedova:

[62] Le informazioni sui prezzi di stima sono state tratte dai siti web delle case d'asta: *www.dorotheum.com* , *www.christies.com*

$$V = 152.650 + X$$

dove $X = 57.460 \cdot 0.8347$

Si ottiene quindi che la quotazione media di un dipinto di Emilio Vedova con tecnica olio su tela, di medio formato e appartenente al periodo 1960-1980 è di 200.611,862 USD.

Nel caso avessimo a disposizione un campione significativo di battute d'asta di dipinti ad olio dell'artista, sarebbe possibile individuare un intervallo di stima medio più preciso e determinare una quotazione dell'artista che si riferisce ai dipinti con tecnica olio su tela e di dimensione media.

CONCLUSIONI

Questo studio pone l'attenzione sui modelli di ranking per artisti che sono uno strumento importante nella trasmissione dell'informazione nel mercato dell'arte.

Lo studio è partito dall'esame di quelli che si possono definire modelli di ranking *ante litteram*, ovvero il modello del 1708 di Roger De Piles e quello di Armand Drouant del 1946., che tengono in considerazione le caratteristiche delle opere d'arte e il giudizio soggettivo di un esperto d'arte.

Sono stati poi indagati alcuni modelli più recenti, il Kunstkompass dall'economista Will Bongard. Egli evidenziò che all'interno di un'elaborazione come quella della costruzione di un ranking per artisti vi era certamente la presenza di una forte soggettività di base, che evidenzia la necessità di coinvolgere degli esperti nel calcolo, ma tenne conto che questo tipo di analisi poteva essere arricchita tramite lo studio di altre caratteristiche relative all'artista. Il Kunstkompass dunque, analizza gli artisti e la loro carriera anche in termini di esposizioni e di presenza all'interno di musei internazionali o di riviste specializzate.

Il modello di ranking di Artfacts.net è molto simile a quello del Kunstkompass, ma vengono introdotti criteri aggiuntivi. Infatti, oltre al punteggio derivato dall'attività espositiva di un artista, esso indaga la presenza dell'artista all'interno delle istituzioni di diversi paesi e la presenza delle sue opere in gallerie o collezioni private.

Partendo dall'analisi delle principali esperienze nell'ambito della costruzione dei modelli di ranking, questo studio si è proposto di costruire un modello di analisi per il mercato dell'arte veneziano della seconda metà del Novecento. L'obiettivo era quello di ottenere un modello che utilizzasse informazioni sugli artisti facilmente reperibili e che fosse comprensibile e usufruibile per qualsiasi amatore visto come potenziale investitore. L'analisi condotta, infatti, comprende dati alla portata di tutti e potrebbe essere facilmente replicabile.

A tale scopo sono state esaminate quelle che sono state le principali istituzioni e correnti artistiche della storia dell'arte contemporanea della città di Venezia. A conclusione di questa indagine si è attuata una selezione di 13 artisti appartenenti al periodo considerato su cui condurre lo studio.

Tramite l'acquisizione dei dati relativi all'attività espositiva, alla presenza all'interno delle istituzioni veneziane e al giudizio di alcuni esperti intervistati si è costruito un modello in grado di fornire una valutazione complessiva degli artisti che tenga conto di diversi aspetti relativi alla carriera di ogni artista.

Risulta in ultima analisi utile porre l'attenzione su quelli che sono alcuni aspetti critici dello studio effettuato.

Un primo punto critico lo si può individuare relativamente al giudizio degli esperti; infatti, il numero di esperti coinvolti è stato relativamente ridotto (ne sono stati interpellati solamente due). È naturale che un aumentaro del numero degli esperti intervistati, aumenterebbe l'oggettività del dato.

Una seconda importante criticità è legata all'attribuzione dei pesi utilizzati nel calcolo delle medie ponderate che portano alla determinazione dei punteggi di ranking. I pesi infatti sono stati attribuiti soggettivamente in base agli studi effettuati in letteratura e nelle esperienze esaminate. Questo aspetto critico potrebbe essere affrontato utilizzando alcuni approcci matematici per la determinazione dei pesi.

In particolare, l'utilizzo della metodologia AHP (Analytic Hierarchy Process) consentirebbe di determinare i pesi in maniera più oggettiva a partire da giudizi di preferenza basati su confronti a coppie. In questo caso si dovrebbero interpellare diversi esperti e chiedere loro di esprimere un giudizio di preferenza sull'importanza delle istituzioni, delle personali rispetto alle collettive, ecc.

Naturalmente anche in questo caso il funzionamento della procedura dipende dal reperimento di esperti che siano disponibili a collaborare.

Con riferimento all'esempio di Emilio Vedova si è visto l'utilizzo del coefficiente derivato dalla costruzione del punteggio di ranking per la determinazione del valore medio delle opere analizzate. In questo esempio si è considerato un campione di 10

opere ma l'analisi potrebbe essere resa in futuro più accurata aumentando la numerosità delle aggiudicazioni d'asta delle opere di Vedova considerate.

BIBLIOGRAFIA

ABBIATI, Giuseppe, *Sulla valutazione dei dipinti*, TIPubblica, 2018.

ALESSANDRI, Chiara, ROMANELLI, Giandomenico, SCOTTON, Flavia, *Venezia - Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920*, Mazzotta, Milano 1987

BANDERA, Maria Cristina, *Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956*, Il carteggio Longhi-Pallucchini, Charta, Milano 1999.

BARBERO, Luca Massimo, a cura di, *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte, catalogo della mostra*, *Venezia, Collezione Peggy Guggenheim*, Electa, Milano 2008.

BARBERO, Luca Massimo, a cura di, *Spazialismo: Arte astratta. Venezia 1950-1960, catalogo della mostra*, Il Cardo, Venezia 1996

BAUMANN, Margret, *Die Entstehung des Kunstkompass*, in Linde Rohr-Bongard, Kunst=Kapital: der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute, Salon Verlag, Köln, 2001.

BUCKERMANN, Paul, *On Commensuration, Construction, and Communication of a Global Art World in the Ranking Kunstkompass*, Università di Lucerna, 2016.

CANDELA, Guido, SCORCU, Antonello, *Economia delle arti*, Zanichelli, 2004.

CLAAßEN, Marek, *Operating System ArtWorld, Essay*, Artfacts.Net Ltd, 2005.

CRISPOLTI, Enrico, CARAMEL, Luciano. BARBERO, Luca Massimo, *Il Fronte Nuovo delle Arti: nascita di un'avanguardia, catalogo della mostra*, Ed. Neri Pozza, Vicenza 1997.

DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, J. Estienne, Paris 1708.

DE PILES, Roger, *L'idea del perfetto pittore*, Localtellii, Venezia 1772.

DI MARTINO, Enzo, *Storia della Biennale di* Venezia 1895-2003, Papiro Arte, Torino 2003.

DI MARTINO, Enzo, *Bevilacqua La Masa 1908-1993.Una fondazione per i giovani artisti*, Marsilio Editori, Venezia, 1994.

DROUANT, Armand, *Dialogue sur la peinture*, Cherbourg, Editions Becquemin, 1946.

FREY, Bruno, POMMEREHNE, Werner, *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford, Basil Blackwell, 2004.

GIARDELLO, Fabio, MARANGON, Dino, *Sette Maestri d'oggi, 1960-2008*, Tipografia Cremasco, 2008.

GINSBURGH, Victor, WEYERS, Sheila, *On the contemporaneousness of Roger de Piles 'Balance des Peintures.* In J. Amariglio, S. Cullenberg and J. Childers, eds., The Aesthetic of Value, London: Routledge, 2008.

GRANZOTTO, Giovanni, Istituzione Fondazione Bevilacqua La Masa, *Spazialisti a Venezia*, Dario De Bastiani Editore, 2018.

INNOCENTI, Leonardo, *Sulla valutazione dei beni artistici: considerazioni e proposte*, Ce.S.E.T., Atti dell'VIII incontro, Le Monnier, 1978.

LANCASTER, Kevin, *A new approach to consumer theory*, Journal of Politics Economics, 1966.

MARANGON, Dino, *Spazialismo: protagonisti, idee, iniziative*, Quinto di Treviso, Pagus Edizioni, 1993

MARCHIORI, Giuseppe, *Il Fronte nuovo delle arti*, Tacchini, Vercelli 1978.

PAVANELLO, Giuseppe, STRINGA, Nico, *La pittura nel Veneto: Il Novecento.*

2, Electa, Milano, 2006.

POLI, Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Bari Roma 1990.

PORTINARI, Stefania, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio Editori, 2018.

POUCHARD, Ennio, *Giuseppe Gambino, dipinti 1955-1995*, GMV Libri, 2003.

ROHR-BONGARD, Linde, *Kunst=Kapital: der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*, Köln, Salon-Verlag, 2001.

ROMANELLI, Giandomenico, FUSO, Silvio, PICCOLO, Matteo, POLETTO, Laura, PRETE Elisa, SANT, Cristiano, *Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Fondazione Musei Civici Venezia, Marsilio, Venezia, 2011.

ROMANELLI, Giandomenico, PAVANELLO, Giuseppe, *Palazzo Grassi: storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia, Albrizzi, 1986.

ROMANELLI, Giandomenico, VATIN, Pascaline, *Palazzo Grassi, Venezia*, Milano, Skira, 2007.

SCHLOSSER, Julius, *La letteratura artistica*, Nuova Italia, Firenze 1967.

STRINGA Nico, a cura di, *Venezia '900 – da Boccioni a Vedova*, Marsilio Editori, 2006.

STRINGA, Nico, a cura di, *Arte al bivio Venezia negli anni Sessanta*, Canova Edizioni, Treviso 2008.

STUDDERT-KENNEDY, Gerald, DAVENPORT, Michael, *The balance of Roger De Piles: a statistical analysis*, Journal of Aestetics Art Criticism XXXII 1974.

TURNER, Jane, *The Dictionary of Arts*, New York, Grove, 1996.

UNSPRUNG**,** Heinrich W., WIERMAN Christian, "*Reputation, Price, and Death: An Empirical Analysis of Art Price Formation*, 2008.

VENTIMIGLIA, Dario, a cura di, *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Electa, 1996.

VENTURI, Lionello, *Otto pittori italiani*, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1952.

VETTESE, Angela, *Felicita, Bevilacqua e la promozione delle arti a Venezia: appunti, in Felicita Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*, MarsilioEditori, Venezia 2005.

Explanation of the system, Artfacts.net Limited London, 2005.

SITOGRAFIA

CAGOL, Stefano, Storia e organizzazione della Biennale di Venezia, www.interculturemap.org

BELLONI, Giacomo, *Gruppo degli Otto*, www.giacomobelloni.com

La Bienneale di Venezia – Storia, www.labiennale.org/it/storia

www.dorotheum.com

www.christies.com