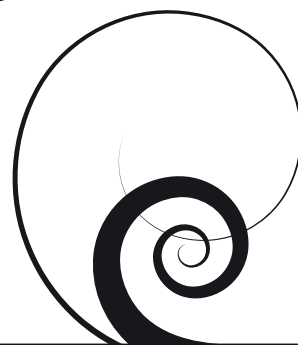

ALLE ORIGINI DEL “CONCORSO PER IL MENÙ DELLA COLOMBA”

Katia Toso



Il “Concorso per il Menù della Colomba” nacque nel 1953 dall’idea di chiedere agli artisti l’esecuzione di un’opera delle dimensioni di cm. 30 x 30, da poter riprodurre a stampa sul fronte delle liste del menù del giorno, che abitualmente venivano regalate ai clienti come ricordo. L’organizzazione della prima edizione fu affidata al gallerista Carlo Cardazzo, il quale reclutò nella giuria Diego Valeri, insieme a Virgilio Guidi, Federico Castellani e Orio Vergani. Essa vide la partecipazione di artisti italiani, soprattutto esponenti dello Spazialismo di ambito milanese e veneziano: il primo premio fu assegnato a Giuseppe Capogrossi e il secondo, a pari merito, a Fulvio Bianconi, Gianni Dova e Mario Vellani Marchi mentre quattro premi di ospitalità vennero conferiti ad Edmondo Bacci, Bruno de Toffoli, Roberto e Luca Crippa.

La seconda edizione del concorso “Menù per La Colomba” venne realizzata nel 1960. L’impeccabile organizzazione, curata ancora da Carlo Cardazzo insieme al fratello Renato, il ricco montepremi (dieci premi da lire 100.000 cadauno e dieci premi soggiorno all’Hotel Bonvecchiati) e l’alta professionalità e rinomanza del contorno critico convocato (tra gli altri, Michel Tapié, Marco Valsecchi, Gualtieri di San Lazzaro, Umbrò Apollonio) contribuirono a conferirle un carattere di internazionalità che ne decretò l’eccellente riuscita, con la partecipazione di circa trecento artisti italiani e stranieri: i premi furono assegnati a Verdet, Corneille, Maryan, Alcoplay, Martin, Dumitrescu, Alechinsky, Bradley, Saura, Gentilini, Caporossi, Scanavino, Music, Bacci, Morandi, Bergamini, Sanfilippo, Romagnoni, Rotella.

Alle origini delle due edizioni di questa singolare iniziativa, i cui esiti pittorici tappezzano ancor oggi le pareti de *La Colomba* e i cui ricordi sono ancora vivi nella memoria dei protagonisti e dei clienti più affezionati, vi era già all’epoca un insieme di vicende umane ed artistiche che da oltre un quarto di secolo si andavano intrecciando ai tavoli del locale.

La fortuna della Colomba è infatti dovuta all’intuito e alla tenacia del ristoratore di origine friulana Arturo Deana, che nell’autunno del 1929 aveva rilevato un’antica trattoria con stallo i cui frequentatori abituali erano modeste categorie di lavoratori e studenti che consumavano le proprie provviste, portate da casa, accompagnandole con un bicchiere di vino. Accogliendo ai suoi tavoli artisti, collezionisti e un vasto stuolo di critici e letterati, incoraggiando altresì una fitta rete di relazioni trasversali, priva di barriere ideologiche o sociali precostituite, Deana impiegò vent’anni per costruire dal nulla la propria fortuna di ristoratore e fare della Colomba un vero e proprio punto di riferimento culturale, affermandosi al contempo come uno dei più importanti collezionisti d’arte italiani del Novecento.

Collezionismo e mecenatismo furono nel caso di Arturo Deana due inclinazioni intimamente correlate, tanto che il sostegno concesso sia attraverso lo scambio e l’acquisto di opere d’arte, sia in modo più indiretto attraverso i vari premi da lui stesso promossi e quelli ai quali

diede il suo liberale contributo, gli valsero già in vita il titolo di “nuovo *rinascimentale* mecenate”. Forse, ciò che fa maggiormente avvicinare l’immagine del collezionista a quella di un principe del Rinascimento, e non piuttosto a quella di un borghese facoltoso e ambizioso di legittimazione, è l’alta considerazione e lo scambio reciproco che egli riuscì a stabilire nei confronti delle persone della sua “corte”, facendosi guidare dai consigli di queste nell’operare giudizi e scelte. Si intende qui tracciare un percorso volto a delineare cronologicamente gli incontri più significativi in questo senso.

Già pochi mesi dopo l’avvio della nuova gestione apparve alla Colomba la gentile presenza di una giovanissima pittrice che, come osserverà Diego Valeri, “ebbe un’influenza determinante sull’Arturo di allora”. Si tratta della ventunenne Paola Consolo, veneziana d’origine ma milanese d’adozione, figlia della poetessa Eugenia Consolo Sarfatti e nipote di secondo grado in linea materna di Margherita, scrittrice e protagonista molto influente del dibattito artistico, culturale e politico italiano del secondo decennio del secolo. Paola Consolo, ricorderà Deana, un giorno indugiò ad osservare una saletta che egli aveva appena ricavato da un bugigattolo e, conoscendo la sua passione, propose: “Arturo, se mi lascia carta bianca le dipingo un’intera parete”. Fu così che, in pochi giorni, la sala interna della Colomba fu adorna di paesaggi veneziani, nature morte e fantasie che ancora oggi si possono ammirare, sebbene non nell’allestimento originale.

Le decorazioni per la sala della Colomba, le cui pareti erano prive di aperture sull’esterno, vennero risolte attraverso un intelligente connubio tra soluzioni pittoriche e architettoniche di chiara matrice novecentista, in sintonia con i più moderni esempi milanesi di arredamento d’interni. Le aperture fornite dalle stanze prospettiche dipinte nei pannelli dalla Consolo sortiscono un effetto dilatante dello spazio della stanza, le cui pareti vengono idealmente abbattute attraverso una prospettiva di paesaggi e nature morte *trompe l’oeil*. Il percorso iconografico si deve all’immaginazione della pittrice che lo adattò alla specificità del tema conviviale e del paesaggio veneziano, ovviando fra l’altro alla posizione interna della Piscina di Frezzeria, che non poteva in ogni modo godere della vista del Canal Grande. In questi pannelli emerge, dal punto di vista strettamente pittorico, la consapevolezza di Paola Consolo nella scelta dei propri riferimenti stilistici e la padronanza nell’inserimento di questi in una poetica personale. L’atmosfera delicata e sognante e la stesura leggera e pastellata dell’olio conferiscono alla superficie pittorica un aspetto uniforme e patinato molto simile all’affresco. Tali elementi poetici si ritrovano negli esponenti dell’allora nascente gruppo chiarista milanese, con cui la Consolo aveva stretti rapporti già dalla fine degli anni Venti: tra questi i pittori di Via Solferino, Birolli, Del Bon, Spilimbergo, Lilloni. Non mancano, al contempo, elementi che la pittrice desunse dal repertorio visivo della sua formazione, intrapresa sullo scorcio di quegli anni Venti anche attraverso l’insegnamento di Achille Funi, così evidenti nelle citazioni iconografiche dalle nature morte di Filippo de Pisis e dalle vite silenziose di Giorgio De Chirico, mentre l’insegnamento di Carrà era accolto soprattutto nella modalità di stesura degli impasti cromatici.

Se i pannelli di Paola Consolo per la Colomba possono essere considerati in assoluto i primi pezzi della collezione Deana, essi costituirono al contempo la prima orditura di un tessuto di scambi e frequentazioni culturali che si andò intrecciando all’interno del locale, non solo per mezzo del richiamo suscitato dall’opera e dalla singolarità dell’autrice, ma anche e soprattutto grazie alle personali amicizie che la pittrice riuscì a convogliarvi.

Tra queste, una figura modesta ma significativa ai fini del dispiegarsi di tali rapporti fu il pittore lombardo Giovanni Colombo da Busnago. La frequentazione del locale da parte di quest’ultimo, che tuttavia rimarrà ai margini del dibattito artistico, sarebbe di certo passata inosservata e priva di conseguenze se non avesse dato inizio al costume dello “scambio”, la prassi cioè di acquisizione delle opere d’arte che determinerà la fortuna dell’attività collezionistica di Deana, che così ricorda:

Cominciai subito, tra il 1930 e il ‘31, accettando un dipinto in cambio del conto lasciato in sospeso da un artista a corto di quattrini.

Il primo fu Giovanni Colombo detto Giovanni da Busnago, personaggio caratteristico ed estroverso. Aveva una gamba di legno ed una facilità rara nel dipingere. Capace, quando aveva voglia, di fare tre o quattro quadri al giorno. Venne a pranzo per parecchi mesi, alla fine mi lasciò diverse tele.

Da allora lo “scambio” divenne una vera e propria consuetudine, tanto che anche Diego Valeri confermò che l’avvio di tale pratica era da attribuire a quel “povero diavolo di pittore che poi scomparve nelle nebbie dei suoi paesi senza più dar notizia di sé”:

Tutti, sedendosi volentieri alla tavola calda di Arturo, pagavano il loro debito con tele e acquarelli e disegni di fresca fattura. Così cominciai a prender corpo e forma il sogno fanciullesco di Deana: una collezione di quadri belli e buoni...s

La presenza alla Colomba di Giovanni da Busnago determinò per Deana la possibilità di ulteriori analogie estetiche con l'opera di pittori che animavano l'ambiente veneziano, in primis l'*enfant prodige* della seconda generazione della scuola di Burano, Fioravante Seibezzi, che risulta essere fino agli anni Sessanta uno degli artisti più istintivamente compreso ed amato all'interno della collezione. Le opere di Seibezzi presentano, del resto, non poche analogie di abilità di tocco e gestualità esecutiva con quelle di Giovanni da Busnago, con il quale condivise una simile facilità e rapidità nel risolvere felicemente il paesaggio ed insieme una innata istintualità che si compiaceva della bellezza del tocco senza approfondirne le possibilità espressive. Una pittura, insomma, basata sulla resa fenomenica della visione, più che mai esente da ogni intellettualismo. Non sorprenda, in questo contesto di relazioni umane ed artistiche, la testimonianza di un commentatore secondo il quale il virtuosismo di da Busnago giunse a destare addirittura la "grande meraviglia di Vedova che, allora ragazzino, gli portava il cavalletto, e di Arturo Deana, il proprietario della Colomba dove era ospite il pittore e che, a quei tempi, era frequentata anche da Filippo de Pisis".

Il merito più significativo di Paola Consolo è tuttavia quello di aver introdotto alla frequentazione della Colomba la sua illustre zia, Margherita Sarfatti, una delle personalità più influenti nel panorama culturale nazionale fra la metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. La Sarfatti ebbe a sua volta il merito di condurvi la Milano degli anni Trenta, o meglio, le personalità artistiche di rilievo nazionale che ivi gravitavano, offrendo a Deana, oltre ad una nuova e qualificata clientela per il suo locale, anche una straordinaria occasione di aggiornamento culturale. Egli stesso, più tardi, riconoscerà il ruolo determinante svolto da queste due figure:

La Sarfatti era nota per la sua relazione sentimentale con Benito Mussolini, ma soprattutto negli ambienti culturali, per la brillante personalità di scrittrice, studiosa e critico d'arte. Cominciò a frequentare anche lei il mio locale portando qui a pranzo Carena, Carrà, Campigli, Morandi, Rosai, Soffici, Tosi, Zanini. Questi artisti, a loro volta, invitarono colleghi ed amici ad assaggiare le mie specialità culinarie. La vecchia osteria dei gondolieri si trasformò, oltre che in un ristorante di grido, in un cenacolo frequentato dai più noti esponenti del mondo dell'arte, della letteratura, della poesia. Un punto di ritrovo per ogni avvenimento artistico di Venezia.

Margherita Sarfatti, critica di origine veneziana e trasferitasi a Milano tra il 1907 ed il 1909, era spesso presente nella città natale soprattutto in occasione delle Biennali, divenendo una figura di riferimento dalla seconda metà degli anni Venti, in particolare tra il 1926 ed il 1932. Come ricorda la nipote Magali Sarfatti-Larson, la Sarfatti, pur ricchissima e socialmente altolocata, era solita invitare spesso ospiti a pranzo o a cena, ma quasi sempre nelle trattorie economiche. Non è difficile immaginarla mentre conduce gli artisti a lei più vicini alle tavole della Colomba, catturando la loro attenzione con il suo tono da maestra, volto ad educare alla cultura e all'arte. La Sarfatti, eclettica e coraggiosa nelle sue scelte fin dall'ultimo scorcio dell'Ottocento, aveva arricchito la propria casa di opere degli artisti novecentisti che sosteneva, giovani e affermati maestri, ma pure di quella pittura francese postimpressionista della quale era una grande estimatrice. Questa autorevole presenza offrì a Deana la possibilità di attingere ad un modello di collezionismo privato fra i più elevati a livello nazionale.

A caldeggiare un'attenzione particolare per la pittura di ascendenza tipicamente veneziana fu un altro tra i primi ed affezionati frequentatori della Colomba: Diego Valeri. Docente di Letteratura Francese e di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea presso l'Università di Padova, Valeri aveva poco più di quarant'anni quando trasferì il suo domicilio a Venezia sul finire degli anni Venti. Immediato fu il suo incontro con Deana e la simpatia reciproca che ne scaturì, "giusto al momento", ricorderà lo stesso Valeri, "che io, fattomi a mia volta veneziano (finalmente e per sempre), ebbi i primi contatti con lui, felici come dovevano, e non potevano non essere, quelli tra due patiti della pittura". Ragioni di ordine estetico e ideologico, ma anche di indole personale, spinsero Diego Valeri ad adottare come sodalizio elettivo nel locale di Deana la schiera dei pittori veneziani: Pio Semeghini, Marco Novati, i giovani vedutisti lagunari come Scarpa Croce, Dalla Zorza, Varagnolo, Scattola, Da Venezia, Mori, Cobianco, Privato, Bergamini e Ravenna. Se la passione per la pittura lagunare fu una costante nella sua vita, coltivata e professata con fierezza sino alla morte, durante gli anni Trenta essa fu esclusiva, totalizzante e ostinata, senza concessioni ad aperture e riconoscimenti che pur appariranno a partire dai primi anni Quaranta. Fino a quella data Valeri cavalcò una sorta di irredentismo veneziano basato su valori di sensibilità poetica e di colore locale. L'attivismo culturale di Valeri si inseriva infatti nel dibattito artistico del suo tempo aprendosi un varco entro l'uniformante piattezza alla quale era generalmente improntato il sistema espositivo organizzato dal fascismo. Già nella sua recensione alla "XII Esposizione dell'Opera Bevilacqua la Masa" o "Il Regionale fascista delle belle arti" del 1931, Diego Valeri sosteneva che "non si fa questione di campanile, ma... gli occhi d'un Veneziano non possono vedere come gli occhi d'un Fiorentino (tanto meno d'un Tedesco o d'un Francese), ... Venezia è il mondo pittorico a sé ... il nuovo dev'essere tratto per pura forza di

fantasia dall'ambiente in cui naturalmente si vive (tanto più se questo ambiente è Venezia)"¹⁰.

La scena artistica e culturale veneziana della seconda metà degli anni Trenta è caratterizzata dalla innovativa attività collezionistica, editoriale e di raccordo intellettuale svolta da Carlo Cardazzo. Quest'ultimo, ancora ragazzo, si era affacciato alla scena collezionistica negli stessi anni dell'esordio di Deana e rappresentava già una figura di riferimento non solo per l'ambiente artistico locale ma per tutti gli intellettuali di passaggio nella città. Attorno alle Edizioni del Cavallino da lui curate era sorto infatti un vero e proprio cenacolo di spiriti eletti; i suoi "salotti" del sabato pomeriggio suscitavano in città la rinascita di un notevole interesse per l'arte contemporanea. Nelle discussioni che si tenevano al numero 3478 di calle dei Ragusei, l'arte figurativa non era tuttavia il tema dominante, perché Cardazzo considerava la musica, la letteratura, la filosofia, la poesia, l'arte figurativa stessa solamente come diverse modalità di espressione della cultura, un interesse superiore all'interno del quale non esistevano barriere di sorta. A riprova di questa profonda convinzione, accettava continuamente le contaminazioni tra le più diverse forme di espressione, anzi, le suscitava negli artisti stessi. Agli ospiti abituali dei sabati pomeriggio in casa Cardazzo, Cesetti, Viani e Santomaso, si univano spesso Gaspari, Scarpa, De Luigi, Valeri e Marchiori, nonché ospiti illustri di passaggio a Venezia quali Sinisgalli, Cardarelli, Montale, Soffici, Morandi e Rosai¹¹. Segnerà poi una svolta decisiva, che sancirà il passaggio da una dimensione culturale privata ad una pubblica, l'apertura della galleria del Cavallino, inaugurata da Carlo Cardazzo il 25 aprile del 1942 sulla Riva degli Schiavoni, accanto al Danieli¹².

Non v'è dubbio che molte delle conoscenze personali di Cardazzo confluirono a loro volta nel "cenacolo della Colomba", anche se è probabile che, in taluni casi, sia avvenuto l'esatto contrario. Nascono in questo periodo, ad esempio, i primi rapporti con Giuseppe Cesetti, il fidato "consigliere artistico" di Cardazzo, giunto a Venezia nel 1932 come assistente alla cattedra di pittura all'Accademia il cui titolare era Virgilio Guidi. Carlo Cardazzo si era avvalso dei preziosi consigli di Cesetti sia per l'acquisto delle opere del pittore, sia ai fini del complessivo assemblaggio della propria collezione, che in tal modo, all'inizio degli anni Quaranta, poteva già contare circa quattrocento opere d'arte italiana dei grandi maestri del secolo (e proprio con una monografia del 1935 dedicata a Cesetti, Cardazzo aveva inaugurato in segno di stima la propria Casa Editrice)¹³. La mediazione di Cesetti alla Colomba è ipotizzabile inizialmente nell'acquisto del *Paesaggio toscano* del 1935 di Ottone Rosai, artista che già vi era giunto al seguito della Sarfatti. La presenza di Cesetti sarà così una costante alla Colomba fino almeno agli anni Cinquanta e, grazie a lui, la collezione verrà arricchita di numerose opere. Ma l'interesse collezionistico di Deana nei confronti del pittore rivestì in ogni caso un ruolo senz'altro di rilievo minore rispetto agli influssi derivanti dalla mediazione culturale esercitata da quest'ultimo in favore dei suoi amici artisti.

Il caso più importante riguardò senza dubbio Filippo de Pisis, sin dagli anni Venti saltuariamente presente a Venezia, giunto alla galleria di Cardazzo per mezzo di Cesetti, intermediario esclusivo per gli acquisti delle sue opere. Di certo Deana non abbisognava degli stimoli di Cesetti o Cardazzo per avvicinarsi all'opera di questo artista, che era adeguatamente promosso in città da mercanti come Zamberlan o Pietro Mentasti, il quale si giovava della collaborazione del "depisiano" Juti Ravenna nella conduzione della galleria dell'Arcobaleno. La prima presenza documentata di de Pisis alla Colomba risale infatti al 12 settembre 1937, come annotato nel suo diario giornaliero di una vacanza lagunare (la testimonianza risulta di importanza straordinaria poiché la qualità dei commensali citati rappresenta un fattore indicativo dell'accresciuta fama della Colomba e della fitta rete di rapporti che vi venivano intrecciati):

Concerto al Goldoni Strawinsky, Rieti, Milhaud, Marchesi, serata splendida da Castelbarco. Lavoro a Venezia. André Campigli Cagli Funi alla Colomba colazione. Cena dal Castelbarco due servitori in livrea. Venezia adorabile¹⁴.

All'epoca le opere di de Pisis potevano essere acquistate ad un prezzo relativamente basso, direttamente dallo stesso artista o per mezzo di mercanti come Zamberlan. Anche sul mercato le sue quotazioni non erano elevate, tanto che, ancora alla fine degli anni Quaranta, una natura morta di de Pisis poteva essere acquisita ad un prezzo circa tre volte inferiore a quello attribuito, per esempio, ad un paesaggio di Tosi. Tale accessibilità economica rendeva particolarmente stuzzicante il desiderio da parte dei collezionisti di aggiungere sempre nuove opere a quelle già possedute, affastellando alle pareti senza parsimonia nature morte, fiori e paesaggi che, lungi dall'appesantire gli ambienti e dal cadere nella trappola della ripetitività, si valorizzavano a vicenda, creando una atmosfera di rimandi cromatici e variazioni compositive che trovavano nell'abbondanza delle opere la loro completezza estetica. Deana intuì questa peculiare proprietà delle opere del pittore ferrarese, che raccoglierà in numero significativamente elevato ed esporrà variandone continuamente la disposizione in spazi circoscritti, così da consentire fra esse un costante colloquio.

Allo stesso modo, nella seconda metà degli anni Trenta, Deana ebbe la possibilità di approfondire l'interesse per la pittura del giovane

Vedova. Deana riceveva ora nuove conferme della validità e nuovi stimoli alla conoscenza dell'opera di questo artista, alle cui arditezze disegnative e coloristiche era stato introdotto grazie alla familiarità con gli estri pittorici di de Pisis e di da Busnago, ai quali Vedova si ispirava sin dall'inizio del decennio. Ripercorrendo il racconto dell'artista si riesce ad immaginare Deana seduto al tavolo con Arturo Martini, complice della generosa offerta sollecitata dallo scultore trevigiano in quella che fu la prima premiazione avvenuta alla Colomba, certamente la più spontanea e disinteressata della storia del locale. Ricorda lo stesso Vedova:

Martini era incuriosito di me, probabilmente ci fantasticava, voleva vedere quello che facevo, magari me ne diceva di tutti i colori a provocarmi reazioni. ... Come molti altri io ne ero affascinato. Ecco perché ho sempre dato importanza a quel premio, non ufficiale, non organizzato, che il Martini, che teneva tavola alla trattoria della "Colomba" una sera del 1938 volle darmi. Mi vide entrare sbandato con la mia cartella alla "Lorenzo Viani" ... vestito in quel modo strano che si pensava ostentazione... Sulla diagonale mi chiama, e con aria scanzonata mi apostrofa: "Vardeo là, cossa se credeo lù, vien qua. Ciò..." Ed io col tremore alle gambe, e col cuore giù, a malo modo ad avvicinarli... Visti i disegni, Martini dice: "lo faccio un premio per Vedova: fora i soldi, qua, voialtri". E tirato fuori anche dalla sua tasca, raccolto il gruzzolo, consegnarmelo, lasciandomi correre... Di questo fatto fui sempre molto commosso, e ricordandolo ho sempre ragioni di commuovermi¹⁶.

Nonostante la cordialità dei rapporti personali tra Deana e Vedova, confermata dalla presenza dell'artista alla Colomba sino alla fine degli anni Quaranta, a dispetto delle classificazioni di comodo che individuerebbero nel ristorante "L'Angelo" l'unica sede di ritrovo conviviale prediletta dal capo carismatico del Fronte Nuovo delle Arti, questi non si tradurranno più in concreti acquisti a causa del sorgere di divergenze estetiche ed ideologiche divenute in seguito insanabili.

La Biennale del 1942, quasi in concomitanza con l'apertura della galleria del Cavallino di Cardazzo, offrì a Deana l'occasione di incontrare il gallerista Ettore Gian Ferrari, che era stato chiamato da Antonio Maraini alla direzione dell'Ufficio Vendite della XXIII Biennale, grazie al successo ottenuto per la propria intraprendenza ed abilità professionale alla "III Mostra del Sindacato Nazionale delle Belle Arti" di Milano del 1941. Questo nuovo incarico aveva portato una ventata di novità nella vecchia prassi delle vendite della Biennale, fino a quel momento affidata a personale non qualificato; allo stesso tempo, aveva contribuito a triplicare gli incassi rispetto all'edizione precedente. A partire dal 1942, quindi, Gian Ferrari manterrà tale incarico (con la sola eccezione del 1948, quando questo verrà affidato al concittadino Barbaroux) ininterrottamente sino al 1968, e ciò gli permetterà di entrare in contatto con numerosissimi collezionisti, di ampliare notevolmente la sua sfera di influenza mercantile e di agevolare, al contempo, il suo inserimento nella sfera culturale veneta¹⁶. Gian Ferrari era un pragmatico sostenitore dell'arte figurativa italiana secondo una linea moderata e non certo di tendenza, prediligendo quegli artisti che avevano portato il proprio originale contributo senza allinearsi sulle imposizioni imposte dalle mode di regime o dalla critica militante.

La congiuntura storica nella Venezia degli ultimi anni della guerra favorì notevolmente lo stringersi di quei rapporti così significativi per la Colomba e la sua collezione. In questo breve arco di tempo si registrarono, infatti, numerosi e determinanti incontri con artisti ed esponenti della cultura di rilievo nazionale, che a Venezia si erano rifugiati già dal 1942 perché sfollati o per il timore degli eventi bellici e con maggiore frequenza in seguito ai fatti dell'8 settembre 1943. La città lagunare apparve in quei difficili momenti agli occhi di tutti un'isola di salvezza, protetta da un alone di sacralità derivante dal suo illustre passato e dalla ricchezza del suo patrimonio artistico che l'avrebbe preservata dai bombardamenti nemici. Ma agli artisti e agli intellettuali Venezia offriva di più. Rappresentava un luogo dove poter proseguire con relativa tranquillità il proprio lavoro e, soprattutto, la naturale sede per un comune ritrovo di spiriti eletti. Fu così che, fra il 1943 e il 1946, Venezia visse uno straordinario capitolo della sua storia quasi in uno stato di grazia rispetto al resto dell'Italia, divenendo per un breve periodo una vera capitale culturale: è ancora da scrivere una storia approfondita che narri l'effettiva importanza di tante illustri presenze sul suolo veneziano di allora.

Certo, anche qui gli effetti della guerra si erano fatti sentire: già in occasione della Biennale del 1942, Maraini aveva riconosciuto le difficoltà materiali a cui nell'intera penisola dovevano far fronte gli artisti, per i quali scarseggiavano le materie prime "come per i pittori la tela, i colori e le essenze, come il bronzo per gli scultori e il rame per gli incisori"¹⁷. Tuttavia, nella città lagunare, come ebbe a dire Comisso, "la borsa nera era organizzata a meraviglia" ed assieme ai beni di genere alimentare giungeva dalla base clandestina di Chioggia ogni tipo di beni di prima necessità o di lusso tale da rendere più comoda la vita, oltre che agli artisti, pure ai numerosi rifugiati, quali industriali arricchiti, ricchi proprietari della terraferma e importanti personalità politiche che cercavano protezione presso i comandi tedeschi¹⁸. Venezia fu letteralmente inondata dal denaro e la sfrenata vita mondana che vi si conduceva tentava di scacciare i fantasmi della guerra in corso. Queste circostanze determinarono, di riflesso, la svolta definitiva nella fortuna della Colomba, divenuta il punto di ritrovo per eccellenza degli artisti e delle

personalità di grido allora in città e, conseguentemente, fu lanciato alle più alte conquiste il collezionismo di Deana.

Il 18 giugno del 1942, infatti, firmando nell'Ufficio Vendite della XXIII Biennale il contratto d'acquisto per la *Natura morta* del 1940 di Cesetti, stilato da Ettore Gian Ferrari, Arturo Deana iscriveva il proprio nome nel prestigioso elenco degli acquirenti della maggiore esposizione artistica nazionale e usciva così da un tacito collezionismo che perdurava da oltre un decennio¹⁹. La non ingente cifra di 9.500 lire versata per il dipinto di Cesetti fu un obolo intenzionale a questo pubblico debutto nell'élite del collezionismo di rango.

Sono questi gli anni in cui iniziarono i primi riconoscimenti per l'attività culturale alla Colomba e con essi le richieste di contributi e di interventi a titolo di liberalità. Così, nel 1942, giunto in Accademia e resosi conto della carenza di materiale didattico per gli studenti, Arturo Martini aveva fatto affidamento su Deana e su pochissimi altri amici collezionisti quali Benno Geiger, Aldo Camerino e Astolfo De Maria, per ottenere un contributo in denaro per acquistare creta e colori²⁰. Nel luglio del 1944 giunse poi la richiesta da parte dell'*Ente per l'assistenza dei profughi delle terre invase dalle vicende della guerra* di contribuire con un'opera all'asta pubblica in favore degli sfollati che si sarebbe tenuta nel salone dell'Ala Napoleonica delle Procuratie: Deana donò a tal fine un'opera di soggetto floreale di Luigi Donzelli, giovane artista che debutterà di lì a un mese nella "XIV Mostra d'Arte del Sindacato Belle Arti", nella stessa Ala Napoleonica²¹.

Fra tutte le figure artistiche che composero la scena veneziana di quegli anni fu sempre quella di Filippo de Pisis a grandeggiare sulle altre. Le preoccupazioni per la guerra in corso e per i frequenti bombardamenti che stavano colpendo Milano (dove egli ora risiedeva in via Rugabella) sembravano non pesargli affatto e, mentre già la città lagunare cominciava a richiamare alle sue rive gente da ogni dove, il pittore continuava incurante di tutto a viaggiare senza far programmi, assorto nella sua arte che evidentemente costituiva per lui un mondo entro il quale le preoccupazioni extra-estetiche non avevano diritto d'accesso²². Egli giunse a Venezia solamente nell'agosto 1942 e si recò subito in visita presso la casa di Diego Valeri, che offriva ospitalità a Massimo Campigli e alla moglie Giuditta, allora incinta. Alla data del soggiorno veneziano di de Pisis, Deana era con tutta probabilità già giunto in possesso dei due pezzi più belli e cospicui della sua raccolta di opere di Campigli: *Il teatro* e *Le quattro sorelle*, entrambe del 1940. La scelta di queste opere si inserisce, all'inizio del quarto decennio del secolo, in un nuovo filone collezionistico, che tra le composizioni di figura tende a privilegiare i ritratti femminili più delicati, ferma restando la solidità compositiva dell'immagine. Esemplificativo è il dipinto *Le quattro sorelle*, che rappresentava delle figure femminili ammaliatrici ma nello stesso tempo pervase da un intimismo rassicurante. E forse proprio per ammirare le opere dell'amico appese alle pareti del locale di Deana, de Pisis si recò con il pappagallo Cocò a pranzo alla Colomba il primo settembre, appena due giorni dopo il suo arrivo a Venezia, dopo una mattinata passata insieme alla cugina Maria Clotilde e a Campigli stesso, a visitare la propria sala personale alla Biennale. Solamente il 21 agosto 1943, quasi un mese dopo l'annuncio della caduta del fascismo e nel pieno caos dei quarantacinque giorni di Badoglio, l'artista deciderà di trasferirsi definitivamente a Venezia a causa della sempre più critica situazione milanese²³.

Nel frattempo, Venezia accoglieva il meglio dell'alta società e del chiassoso ed eccentrico mondo dello spettacolo divenendo la residenza temporanea per gli artisti di affermato successo: attori, registi e operatori delle industrie cinematografiche e teatrali nazionali si erano trasferiti, dopo i fatti dell'8 settembre e la nascita della Repubblica Sociale Italiana, ai Giardini della Biennale, seguiti da quasi tutto il mondo della cultura. Ai tavoli della Colomba, dove sedevano insieme a personaggi facoltosi anche numerosi artisti che, ora più che mai, trovavano ospitalità in virtù della pratica degli scambi, la guerra appariva come una evenienza tutto sommato superabile, che sarebbe passata inosservata se non fosse stato per quel filo spinato che recintava il giardinetto all'aperto dove Deana disponeva i tavoli da pranzo, segno inequivocabile della requisizione del locale e di tutto l'abitato da parte dei Tedeschi. Questi avevano infatti stabilito nella vicinissima Piazza San Marco il proprio *Platzkommandantur* al fine di mantenere l'ordine. Nonostante le disposizioni governative, Deana riusciva ad offrire ai suoi ospiti dei pranzi affatto autarchici, nascondendo sotto le verdure i cibi sottoposti a razionamento o dei quali era vietata l'importazione: la fattoria paterna di Travesio e la base clandestina della borsa nera a Chioggia consentivano di sopperire a ristrettezze altrove insormontabili. Né si creda che il problema del cibo sia stato irrilevante per chi, come gli artisti sfollati, era impossibilitato a rifornirsi in modo autonomo, vuoi per le scarse conoscenze locali, vuoi per la non agiata condizione economica, vuoi per una naturale inettitudine a trattare gli affari pratici. Fra tutti, fu certamente de Pisis ad accogliere in maggior misura l'invito di Deana, anche se inizialmente egli usava pagare regolarmente i pasti, come risulta dagli appunti sul suo taccuino del 23 ottobre 1943, dai quali, fra l'altro, compaiono le avvisaglie del male che, di lì a pochi anni, lo avrebbe colpito:

23-10: Je suis à un tournant de ma vie! Dépression stanchezza dimagro, nervi. Mangio bene alla Colomba 117 lire e mi tiro su²⁴.

Proprio grazie alla pratica degli scambi, Deana incrementò dunque la sua raccolta con opere di de Pisis, allo stesso modo di altri collezionisti suoi concittadini. Se, infatti, Deana sfoderava la sua carta vincente prendendo per la gola il ghiotto pittore, Cardazzo si avvaleva dell'impresa di famiglia per ristrutturare in suo favore il palazzotto di San Bastian, acquistato l'anno precedente, i mercanti Zamberlan e Pospisil gli fornivano tele e colori e, per vincere le sue ultime resistenze, sventolavano dinanzi ai suoi occhi un mazzo di banconote²⁵. Per non parlare poi delle tasse pari a ottocentomila lire annue che gli furono imposte per la sua indole millantatrice e che vennero pagate da Cardazzo e Pospisil "metà ciascuno, in cambio naturalmente di dipinti"²⁶.

L'evento culturalmente più interessante dell'anno 1943 fu l'apertura in Calle Larga XXII Marzo, a pochi passi dalla Piscina di Frezzeria, della Piccola Galleria di Roberto Nonveiller, la cui attività espositiva si venne ad affiancare per la qualità delle scelte all'operazione promotrice della Galleria del Cavallino. Si realizzano, così, le acquisizioni di opere di Bruno Saetti (fra i quali *Ragazzo con la conchiglia* del 1945 ed alcuni ritratti della figlia Maria, eseguiti su commissione, dei quali due sono a tutt'oggi in collezione, in cui è colta con aderenza al reale la bellezza fiera e consapevole della ragazzina allora dodicenne), di Arturo Martini, artista promosso in entrambe le sedi espositive ma con maggiore costanza e attenzione presso la Piccola Galleria, nonché del goriziano Anton Zoran Music, vera e propria scoperta di Nonveiller, approdato da pochi mesi a Venezia dopo essere rientrato in Italia da Lubiana, dove prima risiedeva, in seguito all'occupazione della Dalmazia e della Slovenia.

Parallelamente al flusso di denaro che si era riversato in città, anche la collezione Deana aveva raggiunto una discreta entità, tant'è vero che nell'agosto del 1944 ebbero luogo le prime commissioni di riproduzioni fotografiche di opere della raccolta, affidate al laboratorio veneziano Interphoto, di recentissima apertura. Quanto alle motivazioni che spinsero il collezionista ad intraprendere quella che sembra una ricognizione non sistematica, esse si possono ricondurre in maggior misura, oltre che al desiderio di una documentazione preventiva a tutela di eventuali furti, all'esigenza di possedere delle riproduzioni sul retro delle quali far apporre le dichiarazioni d'autenticità degli stessi autori o degli esperti, così come era allora in voga, in previsione di scambi futuri con altri collezionisti. Un altro possibile motivo alla base di tali commissioni potrebbe ricondursi ad un uso strumentale di tali fotografie in funzione della pubblicazione di cartoline per il proprio locale, o della riproduzione delle opere nei cataloghi delle esposizioni alle quali Deana cominciò in questo periodo a partecipare. Certo è che la portata di tali commissioni fornisce un saggio delle dimensioni assunte all'epoca dalla collezione: dopo solo cinque mesi dalla prima commissione, ai primi di dicembre del 1944 le opere riprodotte ammontavano almeno a 87, alle quali se ne aggiunsero altre 65 di lì a un anno ed ancora altre 86 per la fine del 1946! Del resto, scorrendo il registro manoscritto che ne dà testimonianza, si avverte, soprattutto nell'arco di tempo 1944-46, l'incredibile vitalità del mondo artistico veneziano e ancor di più si intuisce uno sbalorditivo pullulare di scambi di opere fra i maggiori collezionisti d'arte, sia antica che moderna, una inesausta ricerca dei pezzi mancanti per le proprie raccolte e tutto ciò nonostante la drammaticità degli eventi coevi.

Venezia trascorse indisturbata gli ultimi frenetici mesi del 1944, nessun evento bellico la interessò direttamente. Alla prima generale esplosione d'entusiasmo per la fine della guerra seguì un periodo abbastanza lungo di assestamento, durante il quale i ricchi sfollati, che avevano animato la vita mondana negli ultimi anni del conflitto, cominciarono a lasciare la città, provocando una notevole diminuzione delle vendite di opere d'arte. In questo periodo, contrassegnato pure da un notevole rincaro dei prezzi, anche il richiestissimo de Pisis si trovava in difficoltà per l'improvviso venir meno della committenza alla quale si era abituato²⁷.

Non così Deana, che anzi, nel corso del 1945, poté finalmente riprendere in grande stile gli acquisti intrapresi a Firenze avanti l'armistizio del 1943 e che si erano suo malgrado interrotti per l'impossibilità di varcare la linea gotica. In questa occasione egli acquistò presso la libreria antiquaria fiorentina Gonnelli, sita nella centralissima via Ricasoli, un gruppo di quadri di Ottone Rosai e Felice Carena e, soprattutto, l'*Autoritratto* di Giorgio De Chirico, risalente ai primi anni Venti, ancor oggi uno dei pezzi più prestigiosi della collezione, costato all'epoca 170.000 lire²⁸. Si tratta di un soggetto di difficile comprensione per i numerosi significati intellettualistici ed ermetici: nell'*Autoritratto*, infatti, De Chirico raffigura se stesso come Ebdòmero, il saggio dall'aspetto nostalgico e meditabondo, protagonista del suo omonimo romanzo del 1929, rappresentando la metamorfosi della sua persona in statua, attraverso il monocromatismo quasi assoluto dei toni e ricercando, nella simbiosi tra umano e statuario, la ricomposizione della dicotomia apollineo/dionisiaco teorizzata da Nietzsche. Certamente decisiva per la scelta di Deana, al di là delle elevate caratteristiche tecnico-qualitative del dipinto, fu la provenienza dell'opera da una prestigiosa collezione romana: non è difficile immaginare il forte impatto provocato dalla constatazione che l'opera in vendita presso la libreria antiquaria era riprodotta nel lussuoso catalogo rilegato della raccolta Fiano, volume che Gonnelli sicuramente mostrò al collezionista a corredo esplicativo della propria arringa di mercante, tanto che lo stesso fu in grado di riportarne con estrema precisione il riferimento nella dichiarazione di vendita²⁹.

Con questo acquisto Deana compiva una scelta che da un lato lo accostava a Cardazzo che era già proprietario di un *Autoritratto* di De Chirico in sciarpa e maglione davanti alle sue tele incorniciate, dalla insolita casalinga familiarità; dall'altro, lo differenziava nettamente da questi, dal momento che lo spessore psicologico dell'opera da lui acquistata si rivelerà di gran lunga superiore nella sublime aulicità che si irradia dall'immagine. L'*Autoritratto* acquistato nel 1945 costituì da questo momento il fiore all'occhiello della collezione, tanto che Deana non se ne vorrà mai più separare, nemmeno su pressante richiesta dello stesso De Chirico, che negli anni successivi avrebbe desiderato riappropriarsene. Racconta Uccia Zamberlan che quest'ultimo, nel corso degli anni Cinquanta, offrì in cambio di questa opera giovanile due vaste tele di soggetto metafisico, di esecuzione recente, e che Deana, per nulla intimorito dalla autorevole personalità dell'artista, ciondolando il capo, sbottò: "Eh no! Mi me lo tegno!". Del più modesto *Autoritratto* acquistato nel 1946, anch'esso di elevata qualità pittorica ma non certo paragonabile al primo per intensità ed unicità iconografica, il collezionista dovette invece sbarazzarsi entro breve tempo, dal momento che non ne compare alcuna traccia nelle esposizioni alle quali prese regolarmente parte dalla seconda metà degli anni Quaranta: Deana si era, evidentemente, reso conto che il primo dipinto, autentico "fuoriclasse", gli permetteva di superare il livello del *corpus* dechirichiano di Cardazzo e di raggiungere in tal modo, non solo per il numero di opere, ma anche sotto il profilo qualitativo, una posizione di vertice nel collezionismo veneziano.

Al giugno del 1946 si registrano inoltre i primi, documentati, ingressi in collezione di dipinti di Morandi, pittore che, va ricordato, rientrava nel novero degli artisti giunti alla Colomba nel corso degli anni Trenta, sulla scia della presenza della Sarfatti. A metà del 1946 ancora non era avvenuto l'evento più atteso a Venezia, ossia la riapertura della Biennale, sospesa dal 1942. In città si sentiva veramente la mancanza di un evento ufficiale, di una mostra "istituzionale", dopo la inevitabile cesura temporale dovuta al conflitto mondiale, che si assumesse la responsabilità di una selezione storicizzante per l'arte della prima metà del secolo e che ascoltasse le indicazioni provenienti da gallerie private e gruppi di tendenza. Il primo luglio del 1946 ai Giardini della Biennale si inaugurò il "Premio di pittura de La Colomba", promosso da Arturo Deana, che riuscì a racchiudere in sé entrambi questi aspetti. Seppure sorto come iniziativa privata, non nascose l'aspirazione ad un modello istituzionale, quale era quello incarnato dalla più illustre esposizione internazionale. Il proposito immediato degli organizzatori fu dunque quello di attribuire a questo premio le vesti di una "Biennale minore", in attesa della riapertura di quella ufficiale. A questo si univa l'altro proposito, più lungimirante, di assumere la connotazione di un evento espositivo dotato di una propria stabile ed autonoma fisionomia adottando la formula della cadenza periodica alternata all'esposizione della Biennale, come prescritto dallo stesso *Bando di concorso*³⁰.

Le definizioni più usate dalla stampa a proposito del Premio furono, significativamente, proprio quelle di "piccola prova della futura Biennale", "piccola prefazione alle future Biennali", "piccola Biennale", "Biennale minore" e "Biennale dispari"³¹. Fra coloro che meglio sottolinearono l'innesto di queste ambizioni sulla spinta entusiastica del momento vi fu Diego Valeri il quale, nel suo discorso di presentazione del catalogo, letto il primo luglio alla presenza delle autorità cittadine, evidenziò la compresenza delle due anime di tale iniziativa:

Questa mostra di pittura, nata dall'amorosa idea di un gruppo di artisti, e maturata fuori e lungi da ogni "ufficialità", ha un significato che la trascende e, per così dire, la corona. Ch'essa voglia essere un fatto artistico e basta, una mostra di bella pittura e basta, quasi non occorre dichiarare (Gli esperti e il pubblico giudicheranno se, e fino a qual punto, ci sarà riuscita). Ma, come idea e come impresa, essa viene a significare, anche senza intenzione, qualcosa di più. Viene a significare la volontà di risorgimento spirituale del nostro Paese, dopo tanta sofferenza e vergogna e sventura che poco è più morte; il ritorno del nostro Paese alla sua verità più profonda e più vera, a quella tradizione di alta civiltà ch'è stata sempre sua, in ogni tempo. In attesa della Biennale, che dovrà ravvivarsi e rinnovarsi nel contatto col tempo nuovo, questa Biennale minore detta de "La Colomba" (minore soltanto in senso quantitativo) dimostra, intanto, che l'Italia artistica è viva e non manca di coraggio e di fede. Che ciò avvenga a Venezia, gloriosa capitale della pittura e della bellezza, è giusto e decoroso; ed è pure, vorremmo dire, di buon augurio³².

Il primo requisito da soddisfare fu il carattere internazionale, quell'apertura che aveva da sempre contraddistinto l'istituzione veneziana contribuendo a differenziarla rispetto, ad esempio, alla Quadriennale romana. L'incipit del *Bando di concorso* recita, infatti, che il "Premio di pittura de La Colomba" di centomila lire è stato istituito a Venezia "per pittori italiani e stranieri"³³. La partecipazione straniera al Premio fu di fatto marginale e riguardò esclusivamente artisti di origine straniera ma già da tempo residenti in Italia; tuttavia l'invito del *Bando di concorso* è un segnale importante, che indubbiamente rientrava nel dibattito sulla riapertura della Biennale in un momento in cui invece lo slancio entusiastico verso la riunificazione artistica avrebbe potuto far perdere di vista il tradizionale cosmopolitismo veneziano, in favore di una sentita ridefinizione dell'identità dello spirito nazionale. L'intenzione era quella di collocare la mostra nel luogo consacrato alla Biennale, laddove nessun privato aveva mai osato prima, né avrebbe mai osato in seguito. Fu proprio quest'ultimo elemento il frangente

decisivo, la vernice insieme rievocatrice e simbolica che diede lustro e risonanza nazionali all'iniziativa promossa da Deana, destando un generale clima di attesa. La situazione che dovettero affrontare gli organizzatori e le spese di cui si dovette far carico Deana per rendere possibile l'esposizione non furono indifferenti, poiché la condizione in cui versava nell'immediato dopoguerra la sede della mostra d'arte più importante in Italia e nel mondo era desolante. Come si è visto, infatti, qui erano stati trasferiti dopo il settembre 1943 gli stabilimenti di Cinecittà, per la convinzione che Venezia sarebbe stata risparmiata dai bombardamenti e perché la Biennale possedeva già molte attrezzature cinematografiche. Dopo qualche tempo anche l'Istituto Nazionale Luce ottenne il permesso di uso temporaneo delle strutture della Biennale dall'allora Commissario Straordinario Giovanni Barbini. Così, dal 21 febbraio 1941, quando si diede inizio alla lavorazione cinematografica, e sino alla Liberazione, il Padiglione Italia venne trasformato in teatro e numerosi padiglioni furono adattati a laboratori di sviluppo e stampa, di doppiaggio o più semplicemente a depositi di macchinari, compromettendo notevolmente le condizioni delle strutture espositive³⁴. Si poneva dunque, in questa estate del 1946, il problema dello sgombero delle strutture cinematografiche e del riadattamento dei due padiglioni prescelti dagli organizzatori del "Premio di pittura de *La Colomba*", che furono quello della sconfitta Germania e quello, dirimpettaio, della Francia. Non è possibile conoscere con certezza le ragioni che portarono a tale scelta specifica, poiché negli archivi della Biennale non è rimasta traccia degli incarti burocratici relativi all'allestimento di questa mostra, cosicché oggi questo arco di tempo appare come un inspiegabile buco nero. La guerra, o piuttosto l'immediato dopoguerra, paiono aver spazzato ogni documentazione relativa a quegli anni difficili, compreso ogni benché minimo riferimento al nostro Premio, del quale devono pur essere esistiti i necessari permessi e documenti assicurativi. Per quanto riguarda il padiglione della Germania che dopo la sconfitta non avrebbe partecipato all'edizione della XXIV Biennale, non è difficile immaginare come lo spazio possa essere stato concesso senza eccessive remore. Per quanto riguarda invece la scelta del padiglione della Francia, oltre al fatto che la posizione frontale rispetto a quello della Germania consentiva un agevole percorso di visita e minimizzava la cesura espositiva, vanno certamente presi in considerazione i proficui rapporti instaurati tra l'organizzazione del Premio, insieme ai vertici della Biennale, e il Consolato e l'Associazione italo-francese di cultura. Non si fece ricorso all'opera di un architetto per il riadattamento dei due locali, ma nonostante ciò appare degna di credibilità la testimonianza di Deana, che sostenne di aver speso "un occhio" per tali lavori, alla luce del fatto che la manovalanza era davvero carissima in quest'epoca di inflazione galoppante³⁵.

La mente direttiva e coordinatrice di questa complessa attività preparatoria fu Carlo Cardazzo. Che tale incarico spettasse di diritto al gallerista più importante di Venezia, frequentato abitualmente da Deana sin dall'inizio degli anni Quaranta, era un fatto naturale. Con straordinario istinto mercantile, Cardazzo aveva avvertito i primi sentori di crisi nel mercato artistico veneziano, dovuti in primo luogo agli effetti congiunti dell'inflazione e all'esodo dei ricchi collezionisti che avevano popolato la città durante gli ultimi anni di guerra, intuendo che era giunto il momento di espandere la propria influenza. Egli aveva deciso di operare in due direzioni distinte: da un lato, potenziando ulteriormente l'immagine del Cavallino e delle sue Edizioni mediante un'operazione pubblicitaria che mirava a conquistare nuovi ambiti, dall'altro aprendo una nuova galleria a Milano, città che stava rapidamente riconquistando la posizione di predominio economico e culturale dell'anteguerra e che non soffriva di un mercato stagionale come quello veneziano.

L'organizzazione del Premio fu senza dubbio la promozione più efficace nell'immediato dopoguerra per entrambe le sue gallerie. Tuttavia essa si poneva in prima istanza come reazione immediata alla fervida attività espositiva intrapresa all'indomani della Liberazione da altre gallerie private veneziane e dai neocostituiti gruppi culturali, in primo luogo la "Scuola libera d'arti plastiche" di Mario Deluigi, Carlo Scarpa e Anton Giulio Ambrosini e la compagine artistica del Centro Giovanile di Unità della Cultura con l'attività espositiva ed editoriale dell'Arco. La partecipazione di Cardazzo all'organizzazione del "Premio di pittura de *La Colomba*" si espresse pertanto in due principali direzioni: Trieste e Milano, città nelle quali il fervore espositivo era spia di un forte interesse commerciale volto alla ricostituzione di una categoria di collezionisti. Le due più prestigiose gallerie d'arte della città giuliana, la Galleria Michelazzi e la Galleria Trieste, furono investite del compito di elaborare il *Bando di concorso* e le informazioni necessarie agli artisti che ne avessero fatta richiesta; Deana, al contempo, acquistò uno spazio fisso per la pubblicizzazione della trattoria "La Colomba" sulla copertina della rivista locale specializzata "Vernice". Se l'ambito triestino rappresentava un terreno alquanto fertile per l'offerta di un capillare supporto propagandistico, la linea d'azione milanese, attraverso le vecchie conoscenze locali di Cardazzo e i nuovi contatti stabiliti all'apertura della nuova galleria del Naviglio, era senz'altro significativa ai fini del perseguimento di una affermazione di carattere nazionale.

La Commissione radunata da Cardazzo contava giornalisti e critici letterari quali, tra i primi, Gaetano Baldacci, personaggio di primo piano nell'editoria italiana nonché fondatore, nel 1956, del quotidiano "Il Giorno", e Arturo Tofanelli, all'epoca neodirettore del popolarissimo settimanale illustrato "Tempo". Tra i critici, invece, furono chiamati Diego Valeri e Francesco Flora, quest'ultimo con il compito di presidente.

Si rendeva d'obbligo, a questo punto, bilanciare questo baluardo "letterario" con una qualificante presenza di addetti ai lavori. A questo fine, Cardazzo scavalcò la categoria dei critici d'arte di professione e attinse direttamente a quella degli artisti, scegliendone quattro rappresentanti: Cesetti, de Pisis, Tosi e Casorati.

Cardazzo si rivolse nuovamente all'ambito delle amicizie lombarde per inserire all'interno della Commissione un personaggio che, oltre ad essere un suo vecchio amico, era all'epoca il più noto ed importante collezionista italiano d'arte contemporanea: l'avvocato bresciano Pietro Feroldi.

Ai compiti di responsabilità ufficiale, Valeri ne aggiungerà un altro, più in sintonia con il clima conviviale, improvvisando alla Colomba, la sera del primo luglio dopo l'annuncio del verdetto della Commissione, un componimento poetico in dialetto veneziano intitolato *Brindisi (a rime obbligate) al pranzo per el Premio de "La Colomba"*, che successivamente Deana avrebbe fatto pubblicare da Zanetti, in un elegante pieghevole. In tali strofe l'intento autocelebrativo è condotto con una ironica e smitizzante semplicità che attraverso i nomi di alcuni dei protagonisti convenuti alla cena inaugurale, riporta l'evento al suo significato più spontaneo ed immediato, quello cioè di un convegno di amici ed artisti ritrovatisi nell'entusiasmo di un risorto clima culturale dopo le tristi vicende degli ultimi anni³⁶.

Segretaria del Premio fu Milena Milani, compagna di Cardazzo, conosciuta alla fine del 1943 allorché, studentessa universitaria a Roma e allieva di Cardarelli, aveva partecipato con una sua opera al concorso per letterati-pittori indetto dallo stesso gallerista³⁷.

La ripartizione geografica dei 161 partecipanti ammessi rispecchiava, com'è naturale, la struttura organizzativa del Premio. Sebbene vi figurassero artisti residenti in quasi tutte le regioni dell'Italia centro-settentrionale, le tre aree maggiormente rappresentate erano quella veneta, quella lombarda e quella triestino-friulana. Fra le altre presenze regionali, si individuano artisti emiliani, torinesi (tutti allievi di Casorati: Albino Galvano, Paola Levi Montalcini, Nella Marchesini, Riccardo Chicco e Piero Martina che, pur non essendo un suo allievo, venne da questi notevolmente incoraggiato), romani, toscani e trentini. La totale assenza di una rappresentanza delle regioni meridionali e delle isole è facilmente giustificabile con la difficoltà organizzativa di una diffusione del *Bando di concorso* su vasta scala. Per quanto riguarda gli espositori stranieri ammessi, essi furono solo cinque: Eugenio Dragutescu, Maurice Esnault, Carlotta Frumi Radnitzova, Carlo Hollesch, Henri Steiner, tutti comunque allora residenti in Italia.

Gli artisti concorrenti al Premio appartenevano alle fasce generazionali e alle esperienze artistiche più varie. Adeguato spazio occupavano gli artisti il cui ruolo era, a quest'epoca, quello ormai storico e stigmatizzato di "maestri del Novecento": fra i nomi noti si trovano Carrà, Borra, Campigli, Carena, Rosai, Saetti, Carlo e Mirella Sbisà, Tozzi, Gigiotti Zanini. Spazio notevole era inevitabilmente dedicato agli esponenti del moderno vedutismo, in primo luogo veneziano, le cui figure più carismatiche erano Semeghini, Seibezzi, Novati, Mori e Vellani Marchi, seguite da una notevole quantità di artisti minori appartenenti a varie correnti, nonostante l'imminenza del "Premio Burano", dedicato specificatamente al tema del paesaggio. Per quanto riguarda, poi, la rappresentanza di quei movimenti artistici che avevano fornito nei decenni precedenti risposte contrastanti ai dettami novecenteschi, successivamente declinate secondo autonomi sviluppi, le presenze si fanno via via più consistenti quanto più ci si avvicina agli schieramenti di più attuale costituzione. Mentre, ad esempio, dei chiaristi lombardi degli anni Trenta si presenta solo Frisia, e mentre, allo stesso modo, la Scuola romana è solo marginalmente rappresentata, il movimento di recentissimo scioglimento, Corrente, compare quasi al completo dei suoi più noti membri: vi figurano, infatti, Birolli, Sassu, Migneco, Guidi, Tomea e Vedova. A presentarsi in modo compatto è pure un gruppo di tre artisti friulani, Anzil, Canci Magnano e Rapuzzi, che nel mese di agosto saranno i firmatari a Milano del *Manifesto-Invito per un'Arte Classica Moderna*³⁸. Fra i giovani espositori dell'Arco si notano le presenze di Breddo, Brindisi, Minassian, Pornaro, Rizzetto, capitanati da Guidi; fra i futuri componenti firmatari del *Manifesto della Nuova Secessione Artistica Italiana* compaiono i due amici Vedova e Turcato, affiancati da Birolli. Davvero rilevante risulta l'assenza di Santomaso, assiduo frequentatore della Colomba negli anni Trenta, che pure era stato fotografato ai Giardini il giorno dell'inaugurazione del Premio.

Le discussioni più accese, sia nell'opinione pubblica che in seno alla giuria, verterono sull'assegnazione del primo premio, il "Premio di pittura de La Colomba" da 100.000 lire messo in palio da Deana, alla *Venere Anadiomene* di Carlo Carrà (omaggio a Venezia, la città anadiomene per eccellenza perché sorta dal mare e al tempo stesso allusione alla risorta bellezza, al rifiorire dell'arte che voleva essere simboleggiato dal ritrovo degli artisti italiani dopo la fine della guerra proprio nella città lagunare): più che un premio assegnato all'opera presentata venne inteso piuttosto come "riconoscimento alla carriera" e al ruolo che al maestro lombardo effettivamente spettava all'interno della storia artistica italiana della prima metà del secolo³⁹. Il secondo premio in ordine di importanza intitolato alla galleria del Naviglio e a quella del Cavallino (da 25.000 lire) spettò di diritto a Campigli, che per l'occasione aveva presentato la piccola opera ad olio *Il gioco a palla*: questa verrà venduta da Cardazzo a Peggy Guggenheim fra il 1947, anno in cui la collezionista americana si stabilirà nella città lagunare, e la primavera del 1948, quando l'opera figurerà quale unico esempio dell'arte di Campigli nella sala che la Biennale riserverà alla

sua collezione⁴⁰. Semeghini si aggiudicò infine il terzo premio "Astolfo de Maria". Dopo queste prime assegnazioni, la Commissione, anziché procedere nella premiazione secondo una progressione qualitativa decrescente, optò per un deciso mutamento nel criterio selettivo, dando spazio alle più giovani generazioni. Non si può negare in questo caso una maggiore apertura di vedute. Fra questa seconda categoria di premiati si possono riscontrare due gruppi "generazionali": da un lato i più anziani Bergamini e Cantatore, dall'altro i giovanissimi Darzino, Galvano e Vedova. Quest'ultimo con l'opera *Cantiere con temporale* vinse il premio "Margot-Vanelli" per un pittore veneziano del valore di 10.000 lire, offerto dal collezionista Enrico Vanelli di Milano. Va tuttavia considerato che si tratta di un'opera non rappresentativa delle sue ultime ricerche, in quanto il sog-getto proposto è ideologicamente neutro, ancorato al genere del paesaggio e lontano dalle distorsioni e stilizzazioni geometrizzanti delle opere coeve, come le cupe e dirimpenti tempere partigiane di matrice picassiana esposte dall'artista nello stesso mese di luglio alla Galleria dell'Arco.

L'ultimo premio, assegnato dalla Commissione per conto della casa editrice Arte Veneta e attribuito a Music per l'olio *Donne dalmate*, rappresenta una scelta trasversale rispetto alle finalità sopra descritte. Oggetto del giudizio della Commissione fu, in questo caso, l'opera in sé, al di fuori di ogni riferimento estetico-ideologico e al di fuori di ogni sorta di polemica critica, per il semplice fatto che Music conduceva la propria ricerca stilistica autonomamente e al di fuori di ogni schieramento programmatico. Dopo questa importante vittoria, che rappresentò per Music il primo riconoscimento ufficiale della propria opera, si aprirono all'artista nuove vie di affermazione, concretatesi nei mesi seguenti in due importanti personali: la prima lo portò al Cavallino, il che fece recuperare a Cardazzo il terreno perduto rispetto alla lungimirante promozione di Nonveiller, la seconda lo portò nel capoluogo giuliano, alla Galleria Trieste, dove fu esposta anche l'opera vincitrice al "Premio di pittura de La Colomba". Al di là della varietà dei bilanci e delle diverse posizioni critiche sulla riuscita complessiva della mostra, emerse unanime il convincimento che il "Premio di pittura de La Colomba" rappresentava sì "una piccola prefazione alle future Biennali", ma non segnava un definito discrimine tra passato e futuro, capace di indicare con chiarezza la vera nuova pittura. Indubbiamente esso risentiva dell'emotività del momento che non teneva conto del fatto che il rinnovamento dell'arte non poteva darsi come processo compiuto, per la fine della guerra in sé, ma doveva invece seguire vie e tempi propri.

Il "Premio di pittura de La Colomba", al di là delle critiche sollevate all'epoca, ebbe nei fatti una straordinaria ricaduta a livello nazionale. Moltissime città italiane copiarono la formula vincente della manifestazione, dando luogo ad un fiorire immediato in tutta la penisola di premi elaborati sulla falsariga di quello promosso da Deana, divenuto per tutti un punto di riferimento. A tale volontà emulativa va aggiunta la compresenza di un rinnovato interesse artistico e di una volontà di promozione turistica dei luoghi sedi delle mostre, come ad esempio nel caso del Premio Auronzo⁴¹.

Il 29 maggio 1948 venne finalmente inaugurata la memorabile XXIV Biennale di Venezia. Anche il ristorante apparve nel catalogo della Biennale con un spazio pubblicitario in cui venne definito come "una cucina del vecchio buon tempo in una galleria d'Arte Moderna, a due minuti da Piazza San Marco, dove gli artisti si trovano come a casa loro". In questa occasione, Deana ebbe modo di arricchire la propria collezione con una serie di acquisizioni che rappresentarono una vera e propria apertura ai grandi nomi di fama internazionale.

Tra queste, a una settimana dall'inaugurazione, si colloca quella dell'opera di Marc Chagall *Les Amants aux fleurs* del 1926. Il pagamento di quasi un milione di lire fu permesso dalla temporanea cessione dei due dipinti *Fiori e Piazza di Burano* che de Pisis aveva eseguito nel 1946⁴². Con questo acquisto Deana, che fin da ragazzo, come tutti i veneziani, aveva potuto ammirare il *Rabbino* conservato alla Galleria d'Arte moderna di Ca' Pesaro, all'epoca unico esempio dell'opera di Marc Chagall presente nelle raccolte pubbliche d'Italia, fu il primo privato collezionista italiano a possedere un dipinto di questo artista. Solo la collezionista americana Peggy Guggenheim, appena stabilitasi a Venezia, ne possedeva una: *Il ricordo della fattoria* del 1911, dipinto che era stato collocato all'interno della mostra della sua raccolta d'arte ai Giardini della Biennale⁴³.

Due mesi più tardi Deana acquisì al prezzo di 3.250.000 lire un *corpus* "antologico" di quattro dipinti di De Chirico di proprietà Barbaroux: si tratta delle *Muse inquietanti*, *Ettore e Andromaca* (datato 1916), *La grande torre* (datato 1915), e il *Trovatore*, veri e propri testi-simbolo della Metafisica ferrarese⁴⁴.

Anche il successivo acquisto de *Il Bacino di San Marco* di Oskar Kokoschka, realizzato in quei mesi, si inserisce nell'apertura internazionale che aveva ultimamente indirizzato la raccolta Deana⁴⁵. È certamente possibile che un primo incontro tra Deana e Kokoschka si fosse potuto verificare all'interno della stessa Colomba: del resto, in questa estate del 1948, la Colomba registrò illustri presenze rimaste senza seguito sul piano collezionistico, come ad esempio quella di Braque (anch'egli giunto a Venezia in occasione della sua prima personale ai Giardini) e quella di Dalì⁴⁶.

Con l'avvento del 1949 giunse l'occasione di rinnovare il proposito manifestato dal collezionista ai tempi della prima edizione del "Premio di pittura de La Colomba", ideato quale una Biennale minore, da allestire a cadenza alterna con la maggiore manifestazione.

Ma la "Rassegna di Pittura Italiana Contemporanea" che Deana si trovò a promuovere nell'autunno di questo stesso anno ebbe caratteristiche tali da non inserirsi affatto nella consuetudine inaugurata nel 1946. Le cause che determinarono questo cambiamento di rotta si vennero ad innescare in un clima storico profondamente diverso da quello che aveva reso possibile e significativa la realizzazione del "Premio di Pittura de La Colomba". La Biennale del 1948 aveva ristabilito un certo ordine all'interno dei valori e dei principali movimenti della storia dell'arte mondiale di questo secolo ed aveva, per di più, indicato le vie del nuovo; in particolare, aveva inequivocabilmente presentato, "istituzionalizzandoli", gli schieramenti all'interno dei quali si stavano incanalando le attuali ricerche di ambito nazionale. Le attese di novità e l'ansia di rinnovamento erano state, se non pienamente soddisfatte, perlomeno non contravvenute; l'irripetibile congiuntura politica del '46 era sfociata nelle elezioni del '48, trovando una seppur contrastata situazione d'equilibrio. La miriade di mostre che avevano adottato la formula del Premio promosso da Deana sul piano nazionale, a partire dallo stesso 1946, nonché la Biennale del 1948, avevano reso di certo insensata la riproposizione della manifestazione negli stessi termini di allora.

La "Rassegna di Pittura Italiana Contemporanea" fu definita dagli stessi organizzatori e percepita dai contemporanei come una filiazione e non come una edizione rinnovata del Premio precedente. Con ancora maggiore chiarezza, l'anonimo recensore di "Vernice" annunciava già nel numero di gennaio che:

Ci sarà la Rassegna di Pittura italiana contemporanea, che a quanto sappiamo ha un'impostazione del tutto diversa dal Premio della Colomba di due anni addietro, dal quale essa nasce. La manifestazione vuole assumere una particolare fisionomia di serietà ed originalità: vuole insomma essere qualche cosa di molto diverso dai soliti premi-concorso che negli ultimi tempi sono stati organizzati un po' dovunque con maggiore o minore successo e con diversi risultati⁴⁷.

L'ammissione su invito, nonché il vaglio da parte di una apposita Commissione Giudicatrice delle opere effettivamente inoltrate, come esposto al punto n. 4 del *Regolamento*, consentiva indubbiamente un congruo vaglio, sia storico sia qualitativo, ma allo stesso tempo precludeva ogni possibilità di "scoperta" di nuovi talenti o, perlomeno, impediva quella grande occasione di affermazione che era stata offerta tramite il libero accesso al "Premio di pittura de La Colomba"⁴⁸. Per ovviare a questo inconveniente vennero apportati dei correttivi, affiancando alla manifestazione vera e propria un concorso dedicato ai giovani, ma l'evento espositivo non convertì per questo motivo la propria vocazione. Un mutamento così radicale nell'impostazione della mostra sottintendeva non solo mutate condizioni storiche ma pure un avvicendamento direttivo ai vertici organizzativi.

La novità più eclatante appare a tal proposito la totale estraneità di Carlo Cardazzo da ogni funzione direttiva e organizzativa della Rassegna. Quest'ultimo era impegnato a Milano nella conduzione della Galleria del Naviglio dove, nel 1947, protagonista Lucio Fontana appena ritornato dall'Argentina, era stata sottoscritta la prima redazione del manifesto dello Spazialismo e dove, nel febbraio di questo stesso 1949, era stato allestito il rivoluzionario *Ambiente spaziale con forme spaziali a luce nera*.

L'affidamento di questo incarico a Giuseppe Cesetti da parte di Deana avvenne come segno di fiducia e sostegno morale ad un amico stanco e amareggiato, che nel corso dell'estate del 1948 non aveva nascosto, in una lettera, di attraversare un momento di difficoltà, vedendo la sua immagine affievolita sia da un punto di vista strettamente artistico che da quello diplomatico⁴⁹. Cesetti, dunque, assunse interamente le responsabilità che nel 1946 erano state prerogativa di Cardazzo e con risolutezza tale da denunciare l'avvenuto allentamento nei rapporti fra i due vecchi amici e collaboratori. All'epoca, si frapponeva tra Cardazzo e Cesetti una diversità di vedute critiche e propriamente artistiche che rappresentava, per il più anziano, un muro veramente invalicabile. Avezzo, per la sua stessa professione di insegnante, al dialogo con gli artisti più giovani e ad un pressoché continuo scambio di idee con questi ultimi, non si poteva certo affermare che il pittore maremmano fosse rimasto ancorato a posizioni estetiche passatiste e non tolleranti le esigenze espressive delle nuove generazioni. Egli ne aveva sempre riconosciuta la validità fintantoché rimanevano all'interno delle forme tradizionali d'espressione pittorica o scultorea, per quanto lacerate da opposte tendenze e concezioni formali: in tal senso, poteva ancora essere accettata e superata la polemica tra figurazione e astrazione (anche se, è naturale, le preferenze di Cesetti andavano al figurativo e ad una forma di astrazione che non escludesse a priori ogni riferimento al reale) e potevano ancora essere tollerate le rivendicazioni delle correnti estremiste, come il Fronte Nuovo delle Arti, che sarebbero state riconosciute e ufficializzate all'interno della stessa Rassegna da lui ordinata. Ma la strada imboccata da Cardazzo promuoveva, ai suoi occhi, delle forme d'espressione che non potevano nemmeno rientrare all'interno dell'Arte: realizzazioni come l'*Ambiente spaziale* di Fontana

scavalcavano d'un colpo l'oggettualità tridimensionale della scultura e quella bidimensionale della pittura, e relegavano nel cassetto dei ricordi la manualità e la perizia artigiana del fare artistico, distruggendo al contempo i parametri di valutazione da sempre imbracciati dalla critica come le categorie di forma, volume, colore, tono, composizione, plasticità o valori di superficie.

Una parte considerevole delle spese fu riservata all'allestimento ad opera di Scarpa della sede espositiva, che fu realizzata nella centralissima e prestigiosa Ala Napoleonica delle Procuratie. Il reclutamento dell'architetto veneziano avveniva in questo particolare momento storico sulla scia dei suoi più recenti e clamorosi successi, riscossi in occasione dell'allestimento di numerosi padiglioni all'ultima Biennale, fra i quali il padiglione greco, ospitante la collezione di Peggy Guggenheim, quello italiano, dedicato ai pittori della Metafisica e alla scultura di Arturo Martini e, più di ogni altro per la genialità della risoluzione, il piccolo ambiente riservato alla personale di Klee; recentissimo (e vicinissimo in ordine spaziale) era inoltre l'adattamento degli interni di Palazzo Ducale in occasione della grande retrospettiva dell'opera di Giovanni Bellini curata da Pallucchini, manifestazione che all'epoca dell'inaugurazione della Rassegna non aveva ancora chiuso i battenti.

È sulla base di queste realizzazioni recenti che Scarpa era balzato agli onori della cronaca, divenendo noto al pubblico frequentatore di eventi artistici. L'affidamento di questo incarico all'architetto più in voga del momento nasceva, comunque, da un rapporto di stima e d'amicizia instaurato da oltre un decennio. Risaliva, infatti, al 1937 l'incontro di Scarpa con Cardazzo, all'epoca dei sabati culturali in casa del collezionista, quindi l'amicizia si era estesa giocoforza anche al suo fedele consigliere di allora, Cesetti⁵⁰. Quando nel 1942 era stata inaugurata la Galleria del Cavallino sulla Riva degli Schiavoni, questa vantava l'allestimento raffinato ed innovativo dell'amico, con un rituale che si ripeterà pure all'apertura della nuova sede in Piscina di Frezzeria, aperta in questo stesso 1949. Con l'insediarsi di una così raffinata icona della modernità di fronte al proprio locale, Deana ora non poteva non desiderare, anche per la mostra da lui patrocinata, una cornice altrettanto elegante (così come non tarderà a reclamare, già nei primi anni Cinquanta, l'inconfondibile impronta della matita scarpiana per l'arredamento di alcune sale della Colomba).

L'allestimento progettato da Scarpa per la "Rassegna di Pittura Italiana Contemporanea" segna per l'originalità e la finalità delle soluzioni adottate una tappa importante non solo nella carriera dell'architetto, ma negli stessi sviluppi della museografia italiana. Scarpa costruì i ripari con i quali occultare i soffitti ottocenteschi del salone da ballo attraverso l'impiego di velari di stoffa bianco-grigia fittamente drappeggiata a ricoprire una impalcatura lignea la cui struttura giungeva a costruire veri e propri volumi nello spazio vuoto della sommità superiore della stanza. In questo modo il visitatore che entrava nel salone attraverso l'antisala veniva posto di fronte ad un percorso pausato dai volumi sporgenti del soffitto che ricreavano dei giganteschi cassettei che riproponevano la struttura geometrica del pavimento. Attraverso il posizionamento di lampade al neon su dei binari continui orientati verso i dipinti venne ricercato un effetto scenografico: la luce passava solo di riflesso e più smorzata ai volumi rivestiti di stoffa del soffitto, poichè si raccoglieva sulla parte inferiore delle pareti in una fascia luminosa continua, pausata soltanto da alcuni brevi pannelli espositivi di colore scuro sapientemente disposti in alcuni punti strategici del salone a contrastare la monotonia del percorso visivo.

Il montepremi della Rassegna, che giunse ad ammontare alla importante cifra di due milioni e mezzo di lire, venne definito "straordinario" dai contemporanei, poichè nessuna manifestazione aveva avuto a disposizione "così larga dovizia di premi"⁵¹. Alla sua costituzione provvidero in primo luogo alcuni dei principali organizzatori, nonché un gran numero di mecenati del mondo dell'industria e della finanza.

Da un'analisi comparata fra le presenze della Rassegna e quelle delle due edizioni della Biennale cronologicamente più vicine, emerge una larga corrispondenza: 46 sono i nomi riscontrati pure nella Biennale del 1948, mentre 43 sono quelli incontrati nel 1950. Nemmeno la metà, 24 artisti soltanto, avevano invece già partecipato al "Premio di pittura de La Colomba", ma in questa comparazione va tenuta in considerazione la larga partecipazione veneta che aveva caratterizzato la manifestazione del 1946.

La selezione di 60 artisti (con tre opere ciascuno) voleva sottintendere l'individuazione di quelle personalità che maggiormente avevano determinato lo sviluppo artistico del nostro secolo. Tale intento antologico e didascalico è ancora maggiormente evidente nella pubblicazione parallela al catalogo del volume di lusso "Pittori italiani contemporanei", che Giuseppe Ungaretti introdusse e che fu stampato dall'editore bolognese Cappelli nel 1950, frutto di una ulteriore selezione qualitativa. Questa comprende una ventina di artisti, in un percorso ideale che curiosamente inizia con Armando Spadini e, attraversando la temperie avanguardistica del primo decennio del secolo, identificata con il futurista Boccioni e gli esponenti della Metafisica Carrà, De Chirico e Morandi (rappresentati comunque con opere più tarde), conferma sostanzialmente i valori dell'estetica sarfattiana (Campigli, Carena, Cesetti, Guidi, Rosai, Saetti, Sironi, Tosi), non senza alcuni riconoscimenti isolati all'opera di artisti a questa data irrinunciabili come Gino Rossi e sopra ogni altro Modigliani, rappresentato con lo splendido *Nudo rosso* della collezione Feroldi e *Il ritratto della signora Menier* della collezione Cardazzo, vere perle dell'esposizione cui l'allestimento scarpiano diede visibilità assoluta⁵².

Lo scarto cronologico e stilistico tra i “maestri” contemplati nel volume antologico e le altre decine di artisti che completano la schiera “allargata” dei partecipanti alla Rassegna si avverte immediatamente, soprattutto nelle più giovani generazioni. Ciò fu dovuto alla costituzione di una apposita qualificata “Commissione per i giovani”, cui presero parte Nino Barbantini, il giornalista Silvio Branzi e il futuro direttore dell’Archivio Storico della Biennale Umbrò Apollonio. I riconoscimenti meno scontati all’interno di questo intento antologico “allargato” paiono quelli tributati all’opera di Afro, Menzio, Cassinari, Sassu e Pompilio Mandelli. Fra i giovani ancora in fase di formazione appare la compagine orientata dalle ricerche spaziali del “maestro” Guidi, qui rappresentata da figure fra loro eterogenee come De Luigi (vincitore del premio “La valigia”), Breddo (che espone le sue opere accanto a quelle del maestro) e Gaspari. In fase di scioglimento è invece il gruppo del Fronte, qui rappresentato di fatto dagli “astrattisti veneziani” Santomaso, Pizzinato e Vedova (vincitore anche in questa edizione di un premio, quello messo in palio dal conte Cini) ai quali si uniscono Birolli (vincitore del premio “Garisenda” con le opere che il collezionista Cavellini aveva inviato a suo nome³³) e Turcato.

La modalità con la quale un concorso parallelo dedicato all’opera dei giovani artisti venne organizzato, pubblicizzato e realizzato, è completamente ignota, così come la provenienza e l’età dei partecipanti nonché l’effettiva quantificazione delle opere inviate ed il loro livello qualitativo. Nel catalogo della Rassegna i commissari si limitarono ad indicare infatti unicamente i nomi dei due vincitori del concorso stesso, che furono il venticinquenne Giuseppe Zigaina per il Premio “Gigliola” da 100.000 lire, assegnato all’opera *Domenica*, e il ventitreenne Aldo Andreolo per il Premio “Angiola” da 50.000 lire, assegnato all’opera *Figura seduta*.

La mostra che Deana aveva fortemente voluto e che era stata realizzata con un contorno critico e museografico degno delle più imponenti manifestazioni artistiche “istituzionali” rappresentò la fiera e disarmante rivendicazione da parte del nostro collezionista di un ruolo determinante all’interno della cultura artistica e della stessa società veneziana. Le iniziative e i contributi mecenateschi ai quali venne invitato a partecipare in seguito alla realizzazione della Rassegna furono la naturale conseguenza del prestigio faticosamente conquistato.

Queste sono le premesse storiche e l’ambiente culturale nel quale maturò l’ideazione del “Concorso per il Menù della Colomba”, cui si aggiungerà, nel 1962, un’ultima interessante iniziativa: il concorso “Gonfalone Colomba”, per il quale verrà chiesta agli artisti invitati l’esecuzione di un’opera su tela, delle dimensioni di cm. 115 x 70, da esporre a guisa di stendardo. Molti furono i concorrenti italiani e stranieri e molte furono, anche negli anni successivi, le opere dello stesso tipo eseguite su commissione che sarebbero state esposte in occasione di importanti manifestazioni, a formare una suggestiva cortina lungo il perimetro che delimita la terrazza esterna della trattoria. “La Colomba” ha pertanto da sempre rappresentato un luogo privilegiato in cui la passione per l’arte ha potuto trovare la migliore espressione, in quanto vissuta in uno spirito conviviale. Ben aveva colto questo aspetto Diego Valeri, nei versi del *Brindisi (a rime obbligate) al pranzo per el premio de “La Colomba”*, declamato durante il convito inaugurale in quella calda sera del luglio 1946: *E se ancuo col’Arte pura / de ingrassar no se discore / qua De Anna ve assicura / che de fame no se more! / Cussi el quadro che consola / ogni spirito e ogni cuor / el xe el quadro... de sta tola / dove ognun s’à fato onor.*