



Figura 1 Venezia, Allestimento Biennale XXXIII: «Lucio Fontana», Lucio Fontana.
Esterno del Padiglione del Libro; Yayoi Kusama e Lucio Fontana, giugno 1966.
© Gianni Berengo Gardin-CISA A. Palladio

Storie della Biennale di Venezia

a cura di Stefania Portinari e Nico Stringa

Narcissus Garden for Sale: «one piece 2 dollars» **Yayoi Kusama alla Biennale di Venezia nel 1966**

Stefania Portinari

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Things that do not exist or should not exist and 'ghetto exhibitions' mark some counterpoints on the presence of female artists and on first performance actions at Venice Biennale in the 1960s and the 1970s. Yayoi Kusama, who created *Narcissus Garden* without being invited in 1966; Marina Abramović and Ulay, invited for the first time in 1976 but in an external venue; and Paula Claire's action, between others, at the exhibition *Materializzazioni del Linguaggio* curated in 1978 by Mirella Bentivoglio, mark two crucial decades of increasingly contemporary trend at the Esposizione Internazionale d'Arte of Venice. This essay connects new relationships between Yayoi Kusama presence, art galleries in New York City, Milan, Venice and other main characters in the art system of the 1960s.

Keywords Venice Biennale. Yayoi Kusama. Lucio Fontana. Galleria del Cavallino. Padiglione del Libro. Performance. Gender art. Narcissus Garden. Japanese artists.

'Cose che non ci sono' o non ci dovrebbero essere e 'mostre ghetto' alla Biennale di Venezia tra anni Sessanta e Settanta tracciano alcuni contrappunti sulla presenza delle artiste, in omaggio anche alle ricerche provocate dalla Gender Art History che hanno cercato di marcare la 'teoria della differenza' sulla produzione artistica femminile e maschile, di cui sono state pioniere studioso della New Art History come Linda Nochlin, nel saggio «Why Have There Been No Great Women Artists?» pubblicato originariamente su *ARTnews* del gennaio 1971, o Lucy Lippard in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* del 1976, ma anche sulle tracce delle riflessioni di Rosalind Krauss e Judith Spector.



**Edizioni
Ca' Foscari**

Storie dell'arte contemporanea 4 | Atlante delle Biennali 1

ISSN 2704-9973

ISBN [ebook] 978-88-6969-366-3 | ISBN [print] 978-88-6969-367-0

Open access

Published 2019-12-18

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-366-3/011

183

Quando Nochlin pone retoricamente la «perennial question» sul perché nella storia dell'arte non possiamo annoverare grandi artiste donne, suggerisce che come per altre questioni coinvolte nel dibattito femminista si tratti di un dubbio che pare falsificare la natura della questione, indicando quasi implicitamente che sia perché le donne non sono capaci di «grandezza» (Nochlin 1988, 147). Ribadisce dunque come ovviamente l'arte non sia un'attività slegata dal contesto storico, creata da un individuo super-dotato influenzato solo dagli artisti precedenti o dal dinamismo degli eventi, ma una «situazione» che si connette sia al mercato dell'arte che alla qualità dell'opera all'interno di un contesto sociale modellato da specifiche istituzioni, in particolare dalle Accademie di Belle Arti, e dal sistema delle commissioni, come riguardi anche la concezione dell'artista come 'divino creatore' o emarginato.¹ Uno dei fattori primari dell'esclusione delle donne da una certa carriera fin dall'Ottocento - rimarca - è «the question of the nude», il fatto che le donne non possano frequentare le Accademie dove posano i maschi nudi, in quanto situazione sconveniente, e siano dunque estromesse da un ambito di assimilazione tecnico-artistico e relegate ad alcune categorie di ideazione creativa considerate adatte alla loro 'indole', come scene intimiste, paesaggi o nature morte. Nel progressivo affacciarsi delle donne sulla scena del sistema dell'arte, saranno in particolare gli anni Sessanta a portare arditezza e maggiore presenza al femminile, contando numerose pioniere nel campo anche della body art, tra le quali annoveriamo Yoko Ono con *Cut Piece*, un'azione eseguita alla Yamaichi Concert Hall di Kyoto nel 1964 e alla Carnegie Recital Hall di New York il 21 marzo del 1965.

Alla 33a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1966, alla metà di un decennio in cui anche alla rassegna prende slancio la partecipazione delle artiste donne, appare da 'clandestina' la giapponese Yayoi Kusama (che risiede però a New York dal 1957), compiendo una delle prime performance tenutesi alla Biennale. In quella edizione, a cui l'argentino Julio Le Parc vince il Gran Premio per la Pittura ma con due sale di opere optical e cinetiche, celebrando definitivamente la corrente che in Italia è nota anche come arte programmata (per merito di Bruno Munari e Umberto Eco che con Giorgio Soavi organizzano nel 1962 una mostra con tale titolo presso lo showroom Olivetti di Milano, poi a Venezia e a Roma), in un momento in cui i gruppi fondatori di queste ricerche già stanno dissolvendosi, Kusama installa *Narcissus Garden* (1966). Si tratta di mille e cinquecento sfere argentate di plastica posate sul prato antistante i tre lati del Padiglione del Libro - una struttura che si trova proprio

¹ Oltre a Linda Nochlin, nel noto «Why Have There Been No Great Women Artists?», ora in Nochlin 1988, 145-78, cf. anche Hess, Nochlin 1972; Parker, Pollock 1981; Broude, Garrard 1982, 1992; Perry 1999; Portinari 2010.

prospiciente al Padiglione Centrale - che in occasione del vernissage lei stessa, vestita con un kimono dorato dalla cintura argentata, porge in vendita al pubblico.

Il mito greco racconta di Narciso intento a riflettersi in uno specchio d'acqua e anche i globi di Kusama sono non solo riflettenti, ma anche posti l'uno accanto all'altro sull'erba dei Giardini come una superficie mobile dall'effetto cangiante. L'accumulazione stessa è un atteggiamento chiave nella poetica dell'artista, ma essi richiamano inoltre una fissazione della sua espressione creativa: i puntini che ossessionano le sue tele *Infinity Net* tra 1958 e 1961, le presenze-protuberanze-escrescenze morbide degli *Accumulation pieces* e delle *Compulsive Furniture* della prima metà degli anni Sessanta, i pallini oblitteranti che compaiono nei lavori della serie *Dots Obsession*, anche come esorcismo alle crisi allucinatorie di cui soffre (Kusama 2011).

La sua presenza alla Biennale è il risultato di un soggiorno in Italia e dei contatti con Lucio Fontana, che in varie occasioni ha dimostrato molta generosità verso i colleghi più giovani. Kusama infatti ha lavorato per due mesi nello studio di lui a Milano quando, in quello stesso 1966, ha tenuto dal 26 gennaio al 9 febbraio la mostra *Driving Image Show* alla Galleria Naviglio 2, ovvero nelle salette interne della Galleria Il Naviglio di via Manzoni.²

In quella galleria, che lo rappresenta anche sul mercato, Lucio Fontana nel 1949 aveva realizzato *l'Ambiente spaziale a luce nera* e nel 1951 aveva dato sede al movimento dello Spazialismo, al tempo in cui l'attività era ancora retta dal fondatore, il veneziano Carlo Cardazzo, venuto a mancare nel 1963. È dunque con la gestione del fratello minore Renato Cardazzo che viene inaugurato uno spazio più sperimentale collegato alla galleria storica, dove Kusama allestisce un insieme composto, come recitano il poster e il piccolo catalogo-depliant della mostra, da elementi di «sex food obsession - compulsion furniture - repetitive vision - macaroni room - interminable nets - perseverance forms». Il risultato era già stato eseguito con lo stesso titolo nell'aprile del 1964 alla Richard Castellane Gallery di New York e consisteva, secondo l'affermazione dell'artista stessa, in una stanza «riempita con un simbolismo legato al sesso e al cibo» (cf. Yamamura 2009, 96-8). Il pavimento era cosparso di pasta alimentare di vari

² Carlo Cardazzo aveva fondato a Venezia la Galleria del Cavallino nel 1942 e nel 1946 aveva aperto una seconda sede a Milano, la Galleria del Naviglio. Dal novembre del 1963 ne assume la gestione il fratello minore Renato Cardazzo, che in realtà se ne occupa già dai mesi precedenti, durante la malattia di Carlo. Dal 1966 la sede di Venezia viene diretta dai figli di Carlo, Paolo e Gabriella; anche nell'estate del 1962 era stata aperta una sede chiamata Cavallino 2 a Venezia, a San Moisè 1477, per ospitare delle mostre che si tengono da giugno a ottobre; così come nell'estate del 1961 viene creata una dipendenza al Casinò del Lido (cf. Bianchi 2006, 92, 99; *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte* 2009); nel 1966 la Cavallino 2 è aperta nella piazzetta prospiciente San Marco, a San Basso. In altre sedi sono poi le Edizioni del Cavallino e la Stamperia del Cavallino.



Figura 2 Yayoi Kusama, *Driving Image Show*, esposizione personale alla Galleria del Naviglio 2, Milano, gennaio-febbraio 1966. Catalogo in formato poster, piegato in 8 parti

formati, creando un effetto che lei chiama «macaroni carpet», che le persone calpestavano facendola scricchiolare e riducendola in detriti, mentre a oggetti e mobili erano applicate protuberanze in stoffa e decalcomanie di fiori e foglie, agglomerando altri suoi precedenti lavori del 1962-63 come *Macaroni Girls* (1963), dei manichini femminili ugualmente ricoperti da pezzetti di pastasciutta. La stessa idea viene riportata alla Galleria Naviglio 2: in catalogo campeggia infatti un collage piuttosto pop in cui l'effigie fotografica della stessa Kusama si alterna a nuove *Macaroni Girls* realizzate nello studio di Fontana (secondo quanto mostrano anche delle foto custodite alla Fondazione Lucio Fontana di Milano), attorno alle quali fanno carosello delle sedie, una panca, una poltrona e un divano ricoperti di prominente morbidezza, tra un *all over* di pasta.

In catalogo è riportata inoltre una «Intervista fatta da Gordon Brown per la Radio W.A.B.C.», che l'executive director di *Art Voices* aveva registrato ancora nel luglio 1964. L'artista vi racconta come i *Net Paintings* fossero «very large canvases without composition - without beginning, end, or center. The entire canvas would be occupied by monochromatic net. This endless repetition caused a kind of dizzy, empty, hypnotic feeling» (*Yayoi Kusama* 1966) e come quella

sensazione avesse iniziato a espandersi. Afferma infatti: «I came under the spell of repetition and aggregation. My nets grew beyond myself and beyond the canvases I was covering with them. They began to cover walls, the ceiling, and finally the whole universe. I was always standing at the center of the obsession over the passionate accretion and repetition inside of me».³ Dopo le *Aggregation-Sculpture* del 1962 dunque aveva già avuto l'idea di un ambiente («I planned an environment based on the idea of aggregation», dichiara), che diventa quello mostrato alla Castellane Gallery. «Driving images» è il nome dato alle presenze che mette in scena: sono i visitatori che le riferiscono che hanno su di loro una «irresistible force» e pure lei guardandole si sente come se stesse guidando su un'autostrada o su un nastro trasportatore senza fine, continuando a bere centinaia di tazze di caffè o mangiando centinaia di metri di «macaroni» (cf. anche Kusama 1966). Da quelle sensazioni deriva anche l'idea di *Narcissus Garden*; l'interesse per il coinvolgimento del pubblico ha un ruolo significativo fin da allora, precisa infatti: «I am always deeply interested in the background of problems involved in the relationships of people and society. My artistic expression always grow from the aggregation of these».

A quella intervista si affianca un breve testo di Herbert Read del 13 marzo 1964 che la definisce alla ricerca di una «super reality»; mentre quando la mostra *Driving Image Show* dalla Galleria Naviglio 2 viene trasferita dal 29 aprile alla Galerie M.E. Thelen di Essen in Germania è accompagnata da uno scritto di Udo Kultermann, in cui già si anticipa che l'artista sarà alla Biennale.

Kusama alla Biennale rappresenta solo se stessa: non è in una mostra speciale, né in un padiglione nazionale, tanto meno in quello del Giappone, esistente fin dal 1952 e che nel 1966 ospita Toshinobu Onosato, Masuo Ikeda, Morio Shinoda e Ay-O, alias l'artista fluxus Takao Iijima, e che anzi ospiterà una personale di Yayoi Kusama solo nel 1993, con la 45a Esposizione Internazionale d'Arte intitolata *Punti Cardinali dell'Arte* curata da Achille Bonito Oliva.

Nell'autobiografia edita nel 2011 l'artista asserisce ambigualmente di aver ricevuto il «permesso» dal «bureau» della rassegna (Kusama 2011, 54), ma in realtà non le viene recapitato un invito e la sua comparsa irregolare è dovuta all'autorità esercitata da Renato Cardazzo che gestisce il Padiglione del Libro progettato nel 1950 da Carlo Scarpa proprio su mandato del fratello Carlo Cardazzo (cf. Lanzarini 2003; Duboÿ 2016; *Carlo Scarpa. Disegni di Carlo Scarpa* 2000), essendo quel luogo una sorta di bookshop della Biennale dove vengono vendute edizioni d'arte e cartelle create in primis dalle Gallerie del Cavallino e del Naviglio, oltre che allestite piccole mostre dedicate

³ Invito *Driving Image Show* della Galerie M.E. Thelen, Essen.

ai libri d'arte: la presenza di Kusama, anche nel senso proprio di collocazione spaziale, è collegata a quella struttura.⁴ Tra le mostre che la Galleria del Cavallino tiene a Venezia in quella estate se ne annovera tra l'altro proprio una di Fontana (dal 7 al 29 luglio) e una intitolata *Modern Art of Japan*, allestita dal 15 giugno al 15 luglio allo spazio Cavallino 2, sempre in piazza San Marco ma nella sala di San Basso, che espone tredici artisti giapponesi (Nobuya Abe, Shusaku Arakawa, Kumiko Imanaka, Masuo Ikeda, Josaku Maeda, Tomio Miki, Hiroshi Okada, Toshinobu Onosato, Yoshishige Saito, Yoshio Sekine, Morio Shinoda, Jiro Takamatsu, Tomonory Toyofuku). Se inoltre durante i primi mesi dell'anno si erano tenute piccole personali di Shu Takahashi e Juuko Ikewada, seguite dopo la Biennale da quella di Ichiro Haryu, in quel novero d'anni nel 1965 c'erano state altre personali di Katsumi Naitai, Yukihisa Isobe e Nobuya Abe, nel 1963 quelle di Hisachika Takahashi e Susumu Shingu. Questo interesse si inserisce in una crescente attenzione verso l'arte contemporanea giapponese che già si era posta, legata ancora a Gutai e all'informale in connessione con le correnti americane e europee, da mostre come *Arte Nuova. Esposizione Internazionale di Pittura e Scultura* che era stata organizzata nel 1959 a Palazzo Granieri a Torino, curata da Angelo Dragone ma emanata da un comitato in cui erano il gallerista Luciano Pistoï, Coichi Tominaga e Michel Tapié (che dal 1956 si è stabilito in quella città e che aveva una attività di mediatore col Giappone instaurata fin dall'anno precedente), e dalle collaborazioni col Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, che nel 1960 aveva invitato a *Dalla Natura all'Arte* anche Sofu Teshigahara, artista e fondatore della Scuola di ikebana Sogetsu di Tokyo. Dunque la presenza di Kusama presso il Padiglione del Libro con una installazione (che però si trasforma in azione) poteva passare come un complemento all'attività dei Cardazzo considerato che, oltre alle due gallerie con le rispettive *dependances*, gestiscono le Edizioni del Cavallino e la Stamperia del Cavallino. Se pure nei documenti inerenti al Padiglione del Libro conservati all'archivio storico della Biennale non sia menzionata Yayoi Kusama, risulta comunque come da Milano il 10 maggio 1966 Renato Cardazzo avesse risposto a una lettera del 2 maggio di Deuglesse Grassi, direttore amministrativo dell'ente, confermando come anche quell'anno avrebbero organizzato «come consuetudine [...] la mostra del Libro d'Arte al Padiglione del Libro in occasione della Biennale», mettendosi a disposizione per sti-

⁴ Il Padiglione del Libro era una piccola struttura, dalla pianta a forma di freccia, divisa all'interno in due ambienti, uno a scopo espositivo (nel 1966 nella mappa in catalogo la struttura viene infatti nominata come Mostra Internazionale del Libro d'Arte) e l'altro per la vendita. È stato distrutto da un incendio nel maggio del 1984 e definitivamente demolito nel 1988; ne ha preso il posto il Bookshop Pavilion for the Venice Biennale, creato dalla Stirling Wilford and Associates di James Stirling nel 1991.

pulare l'atto di concessione della struttura, che viene data in affitto all'imprenditore.⁵ Il gallerista ed editore diviene poi l'epicentro a sua volta delle richieste di altri interlocutori, come le Edition du Griffon di Neuchatel o Allemandi di Torino, per poter vendere le loro edizioni. Prova del suo ruolo e della libertà che lo contraddistingue è anche l'istituzione di un premio di 500.000 lire dedicato alla memoria di Carlo Cardazzo da assegnare tra i premi ufficiali che, come già era avvenuto due anni prima, Renato offre alla presidenza della Biennale.⁶

Il ruolo di Renato Cardazzo e di Lucio Fontana, che a quella Biennale ha assegnata una sala allestita da Scarpa come fosse un sacello di monoliti bianchi che reggono suoi cinque *Concetti spaziali. Attesa* e che vince il premio da due milioni di lire dato dal Comune di Venezia per un pittore italiano, sono rivelati come un indizio cruciale anche dalle foto scattate da Gianni Berengo Gardin: Fontana siede sugli scalini del Padiglione del Libro, guardando Kusama che fa volteggiare le sfere argentate.⁷ È stato lui tra l'altro a finanziare la produzione dei globi, mettendo Kusama in contatto con la ditta Italvalmet di Levane, in provincia di Arezzo, e prestando il corrispettivo di circa 600 dollari per la realizzazione (Tatehata 2009, 25). I due si erano conosciuti probabilmente l'anno prima, nel 1965, all'esposizione collettiva *ZERO/Nul. Negentienhonderd vijfen zestig* all'Stedelijk Museum di Amsterdam, e successivamente avevano esposto entrambi alla collettiva itinerante *Zero Avanguardia* che, curata da Nanda Vigo, era iniziata nello stesso anno proprio dallo studio di Fontana a Milano e aveva toccato in maggio anche la Galleria del Cavallino, dove viene accompagnata da un cataloghino con testo di Gillo Dorfles (*Zero Avantgarde* 1965; *Galleria del Cavallino. Mostre* 1966).

⁵ ASAC, FS, AV, b. 146: Padiglione del Libro. Lettera di R. Cardazzo a D. Grassi, 10 maggio 1966.

⁶ ASAC, FS, AV, b. 146: Padiglione del Libro. Lettera di R. Cardazzo a M. Marazzan, 11 marzo 1966: «in occasione della 33a Biennale di Venezia vorremmo affidare, come due anni fa, alla Giuria Internazionale della Biennale stessa un premio di L. 500.000 dedicato a Carlo Cardazzo. Noi speriamo che la Presidenza voglia accettare questo premio che per noi è oramai una consuetudine».

⁷ Fontana aveva esposto alla Biennale nel 1930, nel 1954 (diciotto opere nel Padiglione Italiano), nel 1958 (quaranta opere, allestite già da Carlo Scarpa). Nel 1966 l'allestimento consiste in una sorta di «involucro ovale a tutta altezza» ricoperto in tela bianca, «chiuso in alto da un velario a teli - che racchiude cinque espositori a forma di C. Ciascuno di essi è destinato a contenere - come una piccola quinta teatrale - uno dei *Concetti spaziali*» (Lanzarini 2003, 205-9). Cf. Duboÿ 2016, 175-9: alla sala si accede tramite due porte anch'esse strutturate in forma ellissoidale, poste entrambe sulla medesima parete. Il progetto inizialmente doveva essere un effetto di labirinto, contenente una decina di opere, secondo un progetto di Fontana stesso, poi aveva preso il sopravvento la necessità di mostrare davvero le opere e il fatto che la sala fosse più piccola del previsto, anche se l'artista in un'intervista di Carla Lonzi nel 1967 riferisce che avrebbe persino preferito presentare solo «una sala come ambiente, come pensiero puro», «una forma tutta ovale», come un «uovo».

Kusama, tra la mostra al Naviglio 2 e la Biennale, ha allestito nel marzo del 1966 *Kusama's Peep Show. Endless Love Show* alla Castellane Gallery di New York, consistente in una struttura in legno esagonale ricoperta di specchi, posti anche su soffitto e pavimento, su cui si riflettono flash di luci colorate emesse da file di lampadine che si accendono e spengono in sequenza random, attivate da uno strumento elettrico, che gli spettatori possono esperire da due aperture poste all'altezza del viso, affacciandosi e vedendo riflessa - apparentemente all'infinito - la propria immagine. Un *sound* di sottofondo con musica rock e adesivi che promettono «Love Forever» punteggiano inoltre l'environment. Se già l'artista aveva impiegato superfici riflettenti alla mostra *Floor Show* del 1965 sempre alla Castellane Gallery, ricoprendo le pareti di specchi e la pavimentazione con pannelli a cui erano fissate fitte protuberanze in stoffa bianca a grandi pallini rossi, il concetto di visione riflessa torna nelle sfere argentate della Biennale che rispecchiano addirittura tutto il mondo esterno, visitatori compresi (Yamamura 2009, 104). È un'osservazione che segnala fin da subito il critico Pierre Restany su *Domus*, scrivendo come le persone si avvicinino all'installazione per esaminare le sfere, vedendo i loro volti deformati e riflessi all'infinito (Restany 1966, 37). La stessa Kusama ribadisce al critico Gordon Brown, che si reca successivamente nello studio di lei a Manhattan per una intervista che pubblica sulla rivista italiana *D'Arts Agency*:

Le mie 1500 sfere riflettono l'erba verde del giardino, esprimendo simbolicamente l'unione dell'uomo con la natura. La gente si ferma come ipnotizzata da quei 1500 riflessi del Sole nel cielo e dell'ambiente circostanze in movimento. Nelle biglie i riflessi riflettono i riflessi. Vedere l'immagine del proprio viso moltiplicata all'infinito colpisce la sensibilità di quelli che si fermano a guardare: è come se essi intuissero che non vi sono limiti alla capacità dell'uomo di proiettare se stesso nello spazio. (Brown 1966)

Quest'ultima dichiarazione è molto vicina agli intenti dello Spazialismo e anche per quanto concerne i materiali delle «biglie» Kusama afferma che gli artisti devono oramai impiegare i «nuovi ritrovati della chimica e dell'industria», dunque esse sono di plastica, anzi «i materiali tradizionali dovrebbero essere banditi, specialmente se sono costosi come il marmo e il bronzo, le cui spese di trasporto, ad esempio, vengono pagate a più riprese: dallo scultore, dal venditore e dal pubblico». L'idea di usare i materiali industriali, anche per le loro stesse proprietà di colore e consistenza, è annettibile alle sperimentazioni dell'arte programmata, pensando a come è cambiata la poetica di Kusama dagli imbottiti cuciti da lei stessa e dall'uso della pasta

alimentare impiegati fino a pochi mesi prima.⁸ Per questo motivo secondo lei occorre un mutamento nelle pratiche dell'artista, che non va inteso come una limitazione dei mezzi scelti e continua spiegando:

il mio "Giardino di Narciso" è un esempio di piena libertà artistica. In passato si usavano pennelli, colori, scalpelli. Oggi l'opera d'arte è frutto esclusivamente della sensibilità dell'artista. Non si è più ostacolati dalle difficoltà del mestiere. Oggi l'artista non deve far altro che avere l'idea dell'oggetto e rivolgersi all'industria per grosse ordinazioni. All'arte si offrono nuove possibilità. Non si crea più per pochi privilegiati ma per la massa. Invece di attingere soggetti dalla società, cosa sempre dannosa, l'artista diventa parte integrante della vita economica vendendo i suoi lavori a prezzi accessibili a tutti. La gente può fare acquisti d'arte facilmente, come al supermercato o in merceria. (Brown 1966)

Trova inoltre molto «lusinghiero» che le persone giochino con le sfere, che sono molto leggere e dunque «ognuno può portarsele a casa da solo e costruirsi la propria scultura. L'uso continuo dell'identica forma e della stessa misura garantisce l'unità artistica in questi lavori fatti in casa» (Brown 1966), quasi insomma un anticipo di arte relazionale.

Al vernissage della Biennale Kusama indossa lo stesso kimono dai colori metallici con il quale è ritratta proprio all'inaugurazione della mostra allo Stedelijk Museum (cf. Sullivan 2015; Yoshimoto 2005, 45-77), e si fa fotografare successivamente tra le sfere vestita con body, calze e scarpe rossi, come nelle installazioni alla Castellane Gallery: la messa in scena della sua figura, della sua 'esoticità' o estraneità, di una componente di spettacolo, come in occasione delle successive performance newyorkesi, è dunque parte attiva dell'immaginario che intende costruire.

Tra le sfere poste l'una accanto all'altra sul prato, sul versante più in vista, spicca un cartello con la scritta «Narcissus Garden. Kusama», mentre davanti all'ingresso un altro promette «Your Narcissism [sic] for Sale. One piece \$ 2. Narcisizzati. Al pezzo L. 1200», tanto che il giornale romano *La Discussione*, fraintendendo il messaggio, ne pubblica una foto con didascalia indicando che lei stia presentando le sue sfere di plastica per «un giardino di narcisi».⁹

⁸ Cf. Alfred Carl, «Call Her Dotty», *Sunday News*, August 13 1967, 31: ricorda come la pratica nasca dai gesti compiuti dall'artista da bambina, disegnando pallini, e come le protuberanze imbottite in stoffa che sono servite a comporre le sue sculture precedenti, apposte anche su arredi in quelle che chiama le *Compulsion Furniture*, fossero state eseguite da lei con la macchina da cucire, e come in *Driving Image Show* fosse presente un appendiabiti che regge vestiti da donna tempestati di «macaroni».

⁹ *La discussione*, 26 giugno 1966.

Le foto scattate a Kusama, sia quelle che si premura di far realizzare che quelle che vengono pubblicate su riviste come *L'Europeo* o *L'Espresso*, la mostrano anche intenta a interloquire con le signore eleganti, reggendo una sfera o facendone volteggiare in aria più d'una, tra la sorpresa dei visitatori.¹⁰ L'atto di venderle e di presentarsi nelle forme di una apparizione all'esterno dei padiglioni si conforma dunque come un happening di cui il pubblico diviene complice, come quando nel 1960 Piero Manzoni alla sua Galleria Azimut nella *Consumazione dinamica del pubblico divorare l'arte* aveva venduto le uova sode con l'impronta del pollice o nel 1962 aveva ceduto al prezzo simbolico del valore dell'oro al grammo le scatolette di *Merda d'artista*. La Biennale di Venezia come istituzione però gestisce fino al 1972 un Ufficio vendite interno, tramite il quale devono passare tutti gli acquisti effettuati alla rassegna e le cui procedure sono chiaramente indicate nello statuto dell'ente e sui cataloghi (cf. Portinari 2018), che ha sede tra l'altro proprio in una stanzina nel Padiglione Centrale lì di fronte e fino al 1968 è seguito dal noto gallerista milanese Ettore Gian Ferrari, dunque l'azione dell'artista viene subito bloccata.

A Gordon Brown in quel 1966 Kusama rivela che comunque quello della Biennale rappresenta per lei un «lavoro pilota» e che la prossima volta che esporrà le sfere intende davvero venderle a due dollari l'una, ma ribadisce che non è una speculazione commerciale, che ha inteso lavorare sulla percezione e rendere possibile a tutti il possesso di un'opera d'arte. Quarant'anni dopo, ricordando nuovamente come per lei fosse stato importante il gesto di vendere le *mirror balls* in tale luogo, aggiunge che nella sua intenzione era come se avesse venduto «hot dogs o gelato», che non trovava nulla di sbagliato in quello che stava facendo, dato che le sue erano opere di pop art - suggerendo dunque implicitamente, e ambiguamente, di considerarle alla stregua di una merce - e che c'erano file di persone pronte ad acquistarle.¹¹ Se effettivamente la pop art nel 1966 è una corrente già molto affermata, oggetto di un symposium al MoMA fin nel dicembre del 1962, quella dichiarazione si lega a un periodo tardo, già di grande notorietà per l'artista, mentre la conformazione reale di *Narcissus Garden*, in primis il suo aspetto composto da sfere luccicanti vicine a tutta una serie di altre realizzazioni presenti proprio a quella Biennale, e le frequentazioni dell'artista in quel momento inducono a collocare ben altrove quella sua traiettoria, più vicina semmai alla contestazione del mercato dell'arte che, con altri modi, andavano

¹⁰ Cf. anche Irene Brin, «Milledue cadauna», *L'Europeo*, 23 giugno 1966.

¹¹ Tatehata 2000, 19: «what was most important about *Narcissus Garden* was my action of selling the mirror balls on site, as if I were selling hot dogs or ice cream». Germano Celant, «Yayoi Kusama», *Interview*, June 2005, 80: «What's wrong? This is Pop art. There were lines of people waiting to buy».

compiendo proprio i gruppi dediti all'arte optical e cinetica con l'idea anche di multiplo o, tanto più, a tutto quell'underground newyorkese che, dagli ultimissimi anni Cinquanta, inizia a coltivare l'arte performativa e anticipa quella che sarà l'environmental art.¹²

Malgrado ne sia impedita la vendita, i globi restano in esposizione per tutta la durata della Biennale. *Il Gazzettino* riporta però che a causa del sole la «patina lucente» che li riveste va virando verso «il colore del caffelatte» e che l'artista stessa «disperata» ha raccomandato via lettera alle commesse del Padiglione del Libro di girare «i palloncini più volte al giorno».¹³

La giornalista Ornella Ripa del settimanale *Novella* nota che quella Biennale «è il trionfo delle palline e degli specchi»: le offre «la giapponese», ci sono «palline lucenti» sulla scultura *La Grande Madre* (1966) di Alberto Viani, «pallone» su quella dello svizzero Walter Linck, i pois del giapponese Ay-O, i dischi di Toshinobu Onosato, le sculture a sferette dell'austriaco Curt Stenvert, l'israeliano Buky Schwartz ha posto una pallina rossa su una molla semirigida fissata davanti a una striscia di alluminio concava e il pubblico è invitato a colpirla, molte sono poi quelle presenti da Le Parc.¹⁴ Il premiato Julio Le Parc infatti, che fa parte del Group de Recherche d'Art Visuel e occupa due sale del Padiglione Centrale con quarantadue opere,¹⁵ impiega la forma sferica in una versione delle *Palle vibratili* del 1963 e in una del 1966, in *Palla su una molla* (1963-65), due *Giocchi di una palla* (1964), *Gioco con una palla da ping pong* e *Gioco con due palle da ping pong* (1965) o una *Tavola da gioco con venti palle da ping pong* (1965); ha soprattutto un vivissimo rapporto con lo spettatore

12 Nel 1972 la stessa Biennale, dopo le contestazioni del 1968 e in coincidenza con un cambiamento del suo stesso pubblico, che annovera più giovani, per la richiesta di maggiore 'democraticità' e pure a seguito del rinnovamento dello statuto nel 1973, organizzerà una sezione nella mostra principale con un Laboratorio di stampa che offre molti medium, dall'incisione alla xerocopia alla stampa su plexiglass. A questo lavorano alternandosi degli artisti invitati per creare dei multipli, che vengono sia impiegati per mostrare ai visitatori come operano, pensando utopicamente di coinvolgerli in come si svolge il processo creativo (anche provando direttamente la realizzazione), sia venduti dall'Ufficio vendite della Biennale (che in quell'anno esiste per l'ultima volta) per cifre irrisorie, e i cui guadagni vengono impiegati per sostenere in parte le spese di ospitalità degli artisti stessi (un'altra parte dei fondi viene dal reimpiego della cifra usualmente destinata ai premi, aboliti dopo l'edizione del 1968) (cf. Portinari 2018). Una delle opere prodotte ad esempio è *Souvenir* (1972) di Ugo La Pietra, rilasciato accompagnato da un certificato-opera emesso dall'artista.

13 «Uno dei fori di Ay-O chiuso per consiglio medico», *Il Gazzettino*, 5 luglio 1966.

14 Ornella Ripa, «Vi piace l'arte d'oggi?», *Novella*, 31 luglio 1966, 8-9.

15 Biennale 33 1966, 121-2. A quella Biennale nel Padiglione Centrale, oltre agli artisti italiani, sono anche le rappresentanze nazionali di altri Paesi senza padiglione, oltre all'Argentina rappresentata da Le Parc, come Bolivia, Cuba, Ecuador, India, Iran, Perù, Sud Africa, vi si affiancano anche le retrospettive dedicate a Umberto Boccioni, Giorgio Morandi e la mostra *Aspetti del primo astrattismo italiano. Milano-Como 1930-1940*.

del quale incentiva una partecipazione percettiva attiva, ma molti altri artisti in quella edizione corteggiano il contatto con il pubblico, in una dimensione persino ludica.

Il Giappone, che come nazione è alla sua decima partecipazione alla Biennale, essendo stato presente alla seconda del 1897, nel 1924 e poi regolarmente dal 1952, presenta tra i quattro artisti esposti Ay-O, che come Kusama viene da New York, dove lui vive da otto anni, e che lavora da tempo sullo spettro dell'arcobaleno. Allestisce infatti l'opera *Rainbow Environment 3*, definita in catalogo *Arcobaleno e camera tattile di Venezia* (1966), un ambiente composto da elementi chiamati *Paesaggio (Veduta della stanza)*, *Tenda*, *Scansia e tavola e Muro (Arcobaleno animato)*, che ha un grande successo per la sua singolare interattività. Le persone possono insinuare un dito nelle fessure tonde della camera tattile, attraverso una membrana di gomma che stringe la falange, e dentro si possono percepire delle sensazioni inusitate, dei «misteri soavi e sconcertanti» dati da sostanze come borotalco, sabbia, pelo, un guanto di gomma, pulsantini che provocano musiche e suoni di campanello, o provare delle sorprese rischiando di farsi male, come capita a un visitatore punto da uno strano ago, persino sentire «le delissie» (le delizie), come dichiara l'inservitrice che compie le pulizie nel padiglione a Milena Milani, che è scrittrice e artista e era stata la compagna di Carlo Cardazzo.¹⁶ In un articolo intitolato *Una biennale tutta sexy*, lei che nel 1964 aveva avuto il suo romanzo *Una ragazza di nome Giulio* incriminato per oltraggio al pudore, annuncia che aspetta al varco il patriarca di Venezia, le signorine di buona famiglia, persino il vice procuratore generale della Repubblica che ha incriminato la sua pubblicazione per sentire cosa dicono di questa edizione della rassegna. Ha percepito infatti la vernice «più gioiosa e sconvolgente che la storia della Biennale ricordi, in un'atmosfera elettrica, ma anche piena di umanità» e riporta come artisti, critici e belle donne con le gambe nude, pittori e attrici abbiano «bivaccato» fino a tarda notte in piazza san Marco: «tutta la Biennale è giovane». Persino l'esperienza tattile procurata da Ay-O le pare una «rivoluzione erotica» rappresentata con ironia. Un occhio dell'articolo è dedicato poi espressamente alla Kusama, visto che Milani accompagna un brigadiere ad acquistare quella che chiama una sua *boule*, che l'uomo intende portare come omaggio al capo della polizia, e nota come i riflessi abbiano sulle sfere un «effetto decorativo notevole» e la gente dica che per guardarle «ci vogliono gli occhiali da sole».

¹⁶ Milena Milani, «Una biennale tutta sexy», *ABC*, 3 luglio 1966, 12-13: l'articolo è pubblicato sul numero di luglio della rivista, ma è scritto in giugno in occasione del vernissage della Biennale. Sui materiali contenuti nella camera tattile cf. anche Ornella Ripa, «Donne e mostri alla Biennale», *Novella*, 31 luglio 1966, 8-13.

Nel Padiglione Centrale la sala 50, che ha un grande rilievo essendo la prima alla destra dell'ingresso, è assegnata a Bruno Munari che presenta un ambiente composto da quattro *Polariscop* (1966) a luce polarizzata come variazioni di un unico «oggetto» - spiega nella presentazione Filiberto Menna - in cui la «funzionalità della macchina si accompagna alla gratuità del gioco e alla libertà del contemplare». Sono dunque «macchine per contemplare» che rappresentano una «piena espressione dei principi dell'arte programmata», strutture cinetiche in continua trasformazione e sperimentazione visiva, oggetti con una loro autonomia estetica (Menna 1966), così come altre due sue aurorali *Macchine inutili* (1933-34) sono nelle sale 7-11 alla mostra *Aspetti del primo astrattismo italiano. Milano-Como 1930-1940*. Persino Michelangelo Pistoletto in sala 53 presenta un'opera specchiante intitolata *Biennale 1966* (1966) che diventa simbolica del concetto di spettatore, raffigurando sulla carta velina incollata sullo specchio un ragazzino nell'atto di guardare, posto dietro a un riflettore da palcoscenico.

La stessa Ornella Ripa si domanda anche quante siano le donne artiste presenti a quella Biennale, su 220 espositori di 37 Paesi, e va a chiederlo a Gian Ferrari che risponde «anche troppe», mentre gli organizzatori dicono che non lo sanno: lei le conta dal catalogo e constata che sono 14. Dunque in realtà sono 14 + 1, dato che Kusama non è annoverata da nessuna parte mentre - sottolinea - è la più fotografata e apprezzata da tutti, «non invitata alla Biennale», e che però sta «in quel pezzo di giardino fuori concorso che una galleria di Venezia ha allestito vicino all'ingresso».¹⁷

Quando il segretario generale della Biennale, Gian Antonio Dell'Acqua, aveva scritto nell'introduzione in catalogo che per ragioni di carattere tecnico e organizzativo la fisionomia della rassegna si definisce nel suo complesso

come convergenza di scelte indipendenti, soltanto al momento della 'vernice' o nei giorni immediatamente precedenti. Soltanto allora, infatti, è possibile rendersi conto in concreto, nel confronto reciproco, del peso delle singole persone e del rilievo che questo o quell'orientamento o tendenza vengono ad assumere nel quadro d'insieme dell'esposizione. Qui sta l'affascinante incertezza, fino all'apertura dei cancelli ai critici e al pubblico, di ogni Biennale. (Dell'Acqua 1966),

presagiva proprio situazioni come questa: quando un artista o una situazione non prevista diventano invece il centro dell'attenzione. Questo capiterà negli anni successivi ad esempio con la performance di

¹⁷ Ornella Ripa, «Donne e mostri alla Biennale», *Novella*, 31 luglio 1966, 8-13.

Gino de Dominicis nel 1972 o con la prima presenza ufficiale di performance (dopo il fallimento dell'organizzazione della sezione *Pérsone* a cura di Achille Bonito Oliva nel 1972) che si tiene nel luglio del 1976 nella sezione intitolata *Attivo*, programmata da Tommaso Trini per la rassegna «Attualità internazionali '72-'76», nella sede decentrata degli ex Cantieri navali della Giudecca (che mostra azioni, tra gli altri, di Vettor Pisani, Giuseppe Chiari, Michelangelo Pistoletto, e Marina Abramović e Ulay, che presentano *Relation in space*).¹⁸ Allora saranno trascorsi dieci anni da *Narcissus Garden* e solo nel 1978, ancora in una sede decentrata, i Magazzini del Sale, si terrà una mostra di sole donne con ottanta artiste di diciotto nazioni, dedicata alla poesia visiva e alla scrittura visuale, con una sezione di performance che si estende anche all'esterno, grazie a *Materializzazioni del Linguaggio* curata da Mirella Bentivoglio.¹⁹

In quello stesso 1966 in cui Kusama compare da 'irregolare' ai Giardini invece, al di fuori di ogni connessione con la Biennale e ugualmente all'aperto, avviene una singolare performance a mezzanotte, il *Venice Gondola Happening* di Charlotte Moorman e Nam June Paik. Avendo annunciato tramite i giornali locali che il 5 luglio alle ore 23 avrebbero tenuto un'azione sul Canal Grande di fronte a un bar di Rialto frequentato dagli artisti, la sera dell'evento i tavolini sono occupatissimi e gli astanti «tutti schierati sulle due spallie-

¹⁸ Accanto alla mostra è stato approntato uno spazio per gli interventi degli artisti che realizzano performance o azioni di teatro e danza. Per il catalogo Abramović invia le foto di *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975), ma il 16 luglio alle 23 lei e Ulay mettono in atto *Relation in space*, in cui per 58 minuti, partendo dai due estremi opposti del luogo, si scontrano nudi sempre con più forza, ripresi da una videocamera fissa il cui filmato viene proiettato simultaneamente da una tv posta di fronte al pubblico: cf. Portinari 2018, 292; ASAC, FS, AV, b. 242: Lettera di M. Abramović a T. Trini, 3 maggio 1976 (l'artista aveva accettato con entusiasmo all'invito, scrive: «I went mad with joy»); Achille Bonito Oliva, «Quel pasticciaccio brutto della Giudecca», *Corriere della Sera*, 18 luglio 1976. Si tratta della prima partecipazione dell'artista alla Biennale, che in precedenza in Italia aveva compiuto azioni a *Contemporanea*, curata da Bonito Oliva e Graziella Lonardi Buontempo nel parcheggio sotterraneo di villa Borghese a Roma, ricreando *Rhythm 10* (1973) presentato per la prima volta al Festival di Edinburgo, *Rhythm 4* alla galleria Il Diagramma di Luciano Inga Pin a Milano nel 1974 e *Rhythm 0* allo Studio Morra di Napoli nel 1975.

¹⁹ *Materializzazione del linguaggio. La donna tra parola e immagine* si tiene in quello che è chiamato Spazio Aperto, dal 20 settembre al 15 ottobre 1978, dunque praticamente sullo scorcio finale della Biennale; le cinque performance che si tengono il 21 e 22 ottobre sono soprattutto azioni di letture di poesia fonetica, spiccano in particolare quelle del soprano Joan Logue che esegue *Concerto per voce sola: Stripsody* (1966), di cui è autrice Cathy Berberian, e Paula Claire che con *Codestones of Venice* crea un'azione basata in parte sull'improvvisazione in 9 lingue su 3 ponti lungo le Zattere, coinvolgendo il pubblico e in parte dedicata al disastro ambientale di Seveso: cf. Portinari 2018. È Bentivoglio che parla esplicitamente di 'mostre ghetto' indicando le mostre 'al femminile' che lei stessa ha organizzato anche in precedenza, ma precisa come esse siano necessarie, in quel momento, a dare risalto alle loro ricerche.

re del Ponte». ²⁰ Si dice che i due sarebbero arrivati in gondola, che lei avrebbe suonato il violoncello e che si sarebbe messa in bikini, che il pittore giapponese Ay-O - che come loro è parte del movimento fluxus - avrebbe fatto «qualcosa di straordinario». Egli si trova infatti sul ponte, ma all'orario stabilito non accade nulla, mentre vicino al bar sono posti «un giradischi, un registratore con grande altoparlante e un riflettore». Verso mezzanotte compare finalmente la gondola promessa, che nel frattempo ha solcato i rii e il canale con a bordo un altro musicista: dall'altoparlante escono rintocchi di campane, un riflettore inquadra Moormann che suona sul violoncello una partitura di John Cage, una rivisitazione di *26'1.1499 for a Sing Player*, e delle variazioni su tema di Saint-Saens, mentre l'altoparlante a quel punto suona musica jazz e una canzone di Fred Bongusto. Paik, che è alla sua prima performance italiana, impiega uno strumento orientale con sonagli, poi si toglie la camicia e a torso nudo si intromette sotto una corda del violoncello di lei, che la suona. Dopodiché lei si tuffa in acqua e la ripescano «con molta fatica». Issata sulla gondola, suona il *Largo* di Haendel, poi ancora la composizione di Cage, mentre Paik inizia «a travasare l'acqua» del Canal Grande e riprendono la via del canale.

Anche Kusama procede verso una pratica maggiormente performativa e dall'interagire con le persone passa a dipingerle, ancora all'aperto. L'esperienza della Biennale ha potenziato la sua audacia. L'anno successivo infatti - scrive il *Sunday News* del 13 agosto 1967 - «proclama *Love Forever* grazie al permesso del Parks Department di New York»: chi va in Washington Square, a Tompkins Square o a Central Park lei «lo punteggia di» pallini, intitolando appunto *Love Forever* l'azione. Quando si presenta, inizia a dipingere su rotoli di carta, poi esegue dei cerchi bianchi su dei cavalli e infine 'pittura' la gente (aveva già messo in atto una sessione di questa body painting in giugno, partecipando a una *open air exhibition*, «Artsy» a Woodstock), che presta gambe, braccia e torace. Da questa esperienza ha iniziato a definire tali sessioni *Body Festivals* e ha composto un Manifesto (forse memore dei vari manifesti degli Spazialisti dell'amico Lucio Fontana) in cui protesta contro la guerra e reclama che è stata dimenticata la bellezza del corpo, che è invece tutto ciò che possediamo veramente e afferma: «we all need pleasure in our forever now. Our painted bodies reflect and will continue to hold the psychedelic colors. We are but lonely spirits of light in

²⁰ L.M., «Lettere da Venezia. Decadenza dell'«happening»», *Giornale del Mattino*, 10 luglio 1966. Cf. anche «A mezzanotte sotto i riflettori. L'happening a Rialto si è concluso con un bagno», *Il Gazzettino*, 19 giugno 1966; «Su gondola 'happening' musica ultramoderna», *Oggi a Venezia*, 18 luglio 1966; Jeanne Molli, «Beauty of Tediousness Performed. Joan of Arc of New Music Leads Happening in Rome», *New York Herald Tribune* (edizione di Parigi), July 5 1966.

our trip through the happening of life».²¹ Il quotidiano segnala come avesse già tenuto l'anno precedente una «outdoor exhibit in Venice» con *The Garden of Narcissus*, in cui aveva iniziato a vendere le millecinquecento sfere argentate a due dollari l'una: «the balls reflected like mirrors», proprio come era composto di specchi, sei pareti più soffitto e pavimento, *Kusama's Peep Show. Endless Love Show* (1966) che nel 1967 si evolve nella versione *The Infinity Mirror*, che è in vendita per 1.500 dollari.²²

Bibliografia

- Bianchi, Giovanni (2006). *Un cavallino come logo*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Broude, Norma; Garrard, Mary D. (1982). *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York: Harper and Row.
- Broude, Norma; Garrard, Mary D. (eds) (1992). *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. New York: Icon Harper Collins.
- Brown, Gordon (1966). «Yayoi Kusama». *D'Arts Agency*, 7(1-2), 140.
- Carlo Cardazzo. *Una nuova visione dell'arte* (2009). Carlo Cardazzo. *Una nuova visione dell'arte = Catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero* (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009). Milano: Electa.
- Carlo Scarpa. *Disegni di Carlo Scarpa* (2000). Carlo Scarpa. *Disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. Architetture e progetti, 1948-1968 = Catalogo della mostra* (Venezia, Padiglione Venezia, 2002; Roma, MAXXI 2002). Roma: Gangemi.
- Dell'Acqua, Antonio (1966). «Introduzione». Biennale 33 1966, 29.
- Duboy, Philippe (2016). Carlo Scarpa. *L'arte di esporre*. Milano: Johan & Levi.
- Galleria del Cavallino. *Mostre 1966* (1966). Galleria del Cavallino. *Mostre 1966*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Hess, Thomas B.; Nochlin, Linda (1972). *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art. 1730-1970*. London: Allen Lane
- Menna, Filiberto (1966). «Bruno Munari». Biennale 33 1966, 87-8.
- Nochlin, Linda (1988). *Women, Art, and Power*. New York: Harper and Row.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Perry, Gill (ed.) (1999). *Gender Art*. New Haven; London: Yale University Press.
- Kusama, Yayoi (2011). *Infinity Net. The Autobiography of Yayoi Kusama*. Transl. by Ralph McCarthy. London: Tate Publishing.
- Kusama, Yayoi (1966). «Autografi: Yayoi Kusama». *D'Arts*, 5, 82.
- Lanzarini, Orietta (2003). «Gli anni '60. Le Biennali dal 1962 al 1966». Carlo Scarpa. *L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*. Venezia: Marsilio Editori, 189-210.

²¹ Alfred Carl, «Call Her Dotty», *Sunday News*, August 13 1967.

²² Alfred Carl, «Call Her Dotty», *Sunday News*, August 13 1967: «The Garden of Narcissus: For an outdoor exhibit in Venice she bought 1,500 silvers balls from a plastics manufacturer and spread them on a lawn. The balls reflected like mirrors. So many visitors wanted one, she started selling them at two bucks each».

- Portinari, Stefania (2010). «Cherchez la femme: indagine sul potere dello sguardo». *Il pittore e la modella. Da Canova a Picasso = Catalogo della mostra a cura di Nico Stringa* (Treviso, Casa dei Carraresi, novembre 2010-marzo. 2011). Treviso: Canova, 107-22.
- Portinari, Stefania (2017). «Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia». Caldura, R. (a cura di), *Verbovisioni. Una regione di segni in movimento*. Pordenone: Mimesis, 38-60.
- Portinari, Stefania (2018). *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Restany, Pierre (1966). «La Biennale vista da Pierre Restany. L'Homo Ludens contro l'Homo Faber». *Domus*, 441, agosto, 37.
- Sullivan, Marin (2015). «Reflective Acts and Mirrored Images. Yayoi Kusama's Narcissus Garden». *History of Photography*, 39(4), 405-23.
- Tatehata, Akira (2000). «In Conversation with Yayoi Kusama». Hoptman, Laura; Tatehata, Akira; Kelterman, Udo, *Yayoi Kusama*. London: Phaidon, 19-27.
- Tatehata, Akira (2009). «Reconsidering Yayoi Kusama». *Yayoi Kusama: I Want to Live Forever*. Milano: Federico Motta, 20-55.
- Yamamura, Midori (2009). «Re-Viewing Kusama, 1950-1975: Biography of Things». *Yayoi Kusama. Mirrored Years = Catalogo della mostra a cura di Franck Gautherot, Jaap Guldemond, Seungduk Kim* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 23 August-19 October 2008; Sydney, Museum of Contemporary Art, 5 February-8 June 2009; Wellington, City Gallery, 4 September-29 November 2009). Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 66-113.
- Yayoi Kusama* (1966). *Yayoi Kusama = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria Naviglio 2, 26 gennaio-9 febbraio 1966). Galleria del Naviglio: Milano.
- Yoshimoto, Midori (2005). *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Zero Avantgarde* (1965). *Zero Avantgarde = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria del Cavallino, 4-14 maggio 1965). Venezia: Edizioni del Cavallino.