

I silenzi di Togliatti

I fatti del XX secolo sono pieni di misteri che rendono impossibile scriverne la storia in modo esauriente. Il nucleo di questi misteri è nei servizi segreti. In un certo senso questa potrebbe essere una ovvietà, poiché queste organizzazioni hanno agito quanto più possibile sotto copertura. Si potrebbe dire quindi che gran parte della vera storia del XX secolo non può essere scritta, almeno sino a quando non verranno aperti tutti gli archivi.

Tuttavia, ai margini della vasta area dei segreti istituzionali, esistono fatti, oggi noti, che restano inspiegabili. Si pensi ad esempio all'influenza della CIA sull'arte occidentale. Cominciamo dagli antefatti. Sin dai primi anni del dopoguerra, nell'universo comunista dei paesi occidentali le direzioni politiche cercarono di arginare il dilagare dell'arte astratta, partorita da un'America trionfante, che aveva scelto di proseguire nell'arte la strada infame partorita durante il primo dopoguerra da una élite francese snobistica e degenerata.

Togliatti fu il capo di un partito comunista occidentale che più si espose in una dura polemica contro l'arte moderna. Da un articolo di Paolo Franchi (1) si ricava questa sintesi molto efficace:

«...in Italia la divisione a sinistra tra i "realisti" di varie scuole, e quella più aspra tra realisti e astrattisti è già cominciata da un pezzo, Lionello Venturi ha introdotto su *Domus* la distinzione tra "astratto e concreto", già nel '46, lo stesso anno in cui viene pubblicato a Milano il manifesto realista "Oltre Guernica"; nel '47, a Roma, è nato il gruppo *Forma 1*, a Milano il *Fronte nuovo delle arti*. Certo, a Mosca è già all'opera Andrej Zdanov. Ma lo zdanovismo italiano nelle arti da noi si fa esplicito nell'ottobre del '48. Palmiro Togliatti si è ripreso bene dalla sconfitta di aprile e dall'attentato di luglio, può riprendere, su *Rinascita*, i panni di Roderigo di Castiglia. Lo fa per stroncare una mostra bolognese dell'Alleanza per la cultura: una raccolta di "cose mostruose", di "orrori e scemenze", di "scarabocchi", scrive, mostrandosi scientemente assai più rozzo in materia di quanto non sia: nel '44, per dire, ha stupito Curzio Malaparte, riconoscendo al volo un Dufy nella villa caprese dello scrittore.

Non ce l'ha solo con i pittori, Roderigo. Si chiede come mai nella rossa e dotta Bologna ci siano "tante buone persone" disposte a certificare che l'esposizione di simile robaccia sia un avvenimento artistico. Si risponde che quelle brave persone, in realtà, la pensano come lui e, soprattutto, come il popolo lavoratore, ma credono che "*per apparire uomini di cultura sia necessario... darsi l'aria di superintendente e superuomo, e biascicare frasi senza senso*". E conclude esortandoli a fare come il ragazzino di Andersen, a dire "*che il re è nudo, che uno scarabocchio è uno scarabocchio*", anche nell'interesse degli "*artisti o presunti tali*": "*Certo si arrabbieranno, sulle prime, ma poi farà bene anche a loro*".

Insomma: gli intellettuali (non solo i pittori) compresi, come nel nostro caso, quelli iscritti al partito o molto simpatizzanti, vanno mazzolati per il loro bene. Anni terribili. Poche settimane dopo il 18 aprile, Mario Scelba, a proposito degli uomini di cultura (numerossimi) che si erano schierati per il Fronte Popolare, aveva parlato sprezzantemente di "*culturame*"; adesso Togliatti ricorre più o meno allo stesso linguaggio per parlare di artisti che, in ultima analisi, stanno dalla sua stessa parte della barricata. E che, nella maggior parte dei casi, nonostante tutto ci resteranno, almeno fino al terribile '56, continuando magari a proclamarsi "formalisti e marxisti", come si dichiarano nel loro manifesto (1947) i fondatori del gruppo *Forma 1*, Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra (che nella campagna elettorale del '48 ogni giorno trascina fino alle scalinate di Trinità dei Monti una sua statua di ferro astratta inneggiante al Fronte), Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giuseppe Turcato.

È un mondo variegato e anche affascinante quello dei pittori "astrattisti e comunisti": forse il racconto più bello (e malinconico), compresi i duelli a distanza con Renato Guttuso e Antonello Trombadori, divenuti ai loro occhi i sergenti del realismo socialista all'italiana, è quello che ne fa Ugo Pirro, nella sua "Osteria dei pittori".

Il *Fronte nuovo delle arti*, che aveva organizzato la mostra bolognese, si scioglie rapidamente. Guttuso, Mafai, Consagra, Leoncillo e Turcato, che vi avevano partecipato, scrivono su *Rinascita* per prendere qualche distanza da Togliatti, chiedendo che non venga stroncata la giusta aspirazione degli artisti italiani, specie i più giovani, a riprendere quel confronto con le esperienze di avanguardia che il fascismo aveva cercato di impedire. Ma, almeno per Guttuso, i distinguo finiscono qui. Ormai è agli atti che la politica culturale del Pci fa suo un concetto, quello della partitività dell'arte, che è uno dei cardini dello zdanovismo. Anche nel mondo delle arti quel che conta è la lotta di classe e lo scontro tra imperialismo e socialismo, il realismo (magari non socialista, perché in Italia il socialismo non c'è) diventa sinonimo di una concezione progressista dell'arte, l'astrattismo del suo esatto contrario. Del suo, Togliatti ci mette un irrefrenabile fastidio per tutte o quasi le avanguardie, lo stesso che lo fa accapigliare con Massimo Mila su Shostakovich e la musica dodecafonica.»

Vale la pena ricordare che anche Stalin aveva dimostrato tutta la sua disistima per la musica di Shostakovich, trovandola un po' decadente e niente affatto adatta alle masse comuniste. Su questo punto debbo convenire con Stalin circa l'aria di decadenza che emana da quella musica. Certo non ha la forza della musica di Strawinski, che però componeva per l'Occidente capitalista e che Stalin non poteva utilizzare per sostenere le glorie del socialismo reale. Franchi così prosegue:

«Nella realtà, le cose vanno un po' diversamente. Lo zdanovismo all'italiana fatica ad attecchire, e dopo il '56 viene ufficialmente archiviato: non spetta al partito intervenire nel merito dei dibattiti filosofici o artistici. Zdanov non c'è più, Stalin nemmeno. Nel '62, quando il destalinizzatore Krusciov definisce dipinti "*con la coda dell'asino*" i quadri astratti esposti sulla Piazza Rossa, non c'è un dirigente comunista italiano, nemmeno il più acceso sostenitore del realismo, disposto a seguirlo.»

Tutto questo per dire che cosa accadde nel mondo del comunismo italiano e dei suoi simpatizzanti. Oggi la storia deve essere in parte riscritta per dire che cosa non accadde.

A questo punto entra in scena il libro fondamentale della scrittrice inglese Frances Stonor Saunders (giornalista della rivista inglese *The New Statesman*): "*Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*" (1999). (chi ha pagato il pifferaio? Sottinteso: chi lo ha pagato ha il diritto di scegliere la musica). Il libro, che riguarda l'influenza della CIA nel favorire l'affermazione dell'Espressionismo Astratto, è stato tradotto in italiano con il titolo: "*La Guerra fredda culturale*" (Fazi Editore, 2004). Vi si narra, sulla base di documenti inoppugnabili, come la CIA sia entrata sulla scena per influire in modo determinante sull'evoluzione dell'arte europea e di quella italiana in particolare. Il libro non mira a sminuire la portata dell'Espressionismo Astratto e la *grandezza* dei suoi rappresentanti, ma sottolinea tuttavia come il contesto in cui questo si è affermato fosse altamente politico, a differenza del dichiarato disimpegno.

Il libro è stato ignorato dalla potente confraternita dei critici d'arte, aiutati anche dal fatto che il libro non è più disponibile. Interpellata, la casa editrice dice che è esaurito e che per ora non è prevista una ristampa. Per questa ragione nell'articolo ho incluso alcuni lavori che è possibile trovare in rete sull'argomento (2).

A questo punto cerchiamo di iniziare la difficile riscrittura della storia del XX secolo. Negli anni del secondo dopoguerra il capitalismo tenne un comportamento esemplare, mitigando gli eccessi insiti nella sua natura sino a che ci fu il pericolo del comunismo. Cessato quel pericolo alla fine del secolo il capitalismo ha ripreso il suo vero volto: quello che aveva portato alla crisi del '29.

Arte e libertà

L'arte moderna sarebbe nata dal trionfo della libertà. Niente più regole, niente più modelli da seguire ed imitare. La liberazione degli istinti, delle pulsioni profonde e nascoste sareb-

be la matrice della nuova arte. Letteralmente una esplosione di energie che erano tenute legate da regole, culture precedenti, vincoli di ogni genere. Cancellati i vincoli e le regole avremo una grande arte, come mai si vide prima.

Falso e ridicolo. In realtà abbiamo avuto il trionfo della critica, dei guru che hanno assegnato la palma del successo e della ricchezza a chi era più libero, a chi aveva meglio liberato l'inconscio suo e degli altri attorno a lui, a cominciare da Clement Greenberg che sin dal 1939 lanciò Pollock. E chi avrebbe altrimenti potuto decidere tra le schifezze multicolori e gli infiniti scarabocchi quelli che sarebbero stati dichiarati capolavori assoluti?

Perduto il legame con l'oggettività, l'arte diventata espressione schizofrenica di una mente malata vera o presunta, e quindi nessun comune mortale aveva titolo per esprimere un giudizio. Ed allora entra in scena l'interprete, l'intermediario, il critico d'arte che spesso rimane nell'ombra da dove manda i suoi verdetti ed i suoi giudizi, espressi in linguaggio criptico, misterico.

In questo modo schiere di giovani vengono irretite, indotte ad abbandonare ogni regola, a cercare dentro se stessi ispirazione, a frugare con ogni mezzo dentro la loro povera anima ridotta alla più profonda disperazione. La droga diventa allora l'unico mezzo per sperare di spremere ciò che esiste solo nelle loro allucinazioni.

Questo è il risultato della corsa verso la libertà nel campo dell'arte.

La CIA, nella sua doverosa guerra contro il dilagare della cultura di ispirazione marxista, non ha guardato per il sottile. Ha deciso che tutto ciò che si ispirava alla libertà andasse bene per rappresentare la cultura dell'occidente capitalista in opposizione alla cultura dell'est comunista, dedito a negare la libertà. Ma poi così facendo non è nata un'arte libera ma un'arte che forzatamente doveva mostrare di essere libera. Quindi ancora un'arte non libera, perché in realtà un'arte libera è una contraddizione in termini.

Ed è proprio qui la radice del successo politico ed insieme del disastro culturale dell'Occidente.

L'arte è sempre stata diretta, ha sempre servito a qualche cosa o a qualche scopo. Momenti di libertà hanno valore solo se costituiscono intermezzi tra lunghi momenti di rigore e di sforzo per conseguire un fine prefissato.

Oggi poi la decantata libertà americana è, e appare, la libertà della *volpe* in *libero* pollaio, dove le galline non possono scappare perché le regole le ha scritte proprio la *volpe*.

Il silenzio di Togliatti

Ma il mistero è: perché Togliatti non disse mai che la CIA finanziava l'arte moderna ed in particolare l'espressionismo astratto? Eppure, grazie alle sue strette frequentazioni con tutti i livelli di potere dell'est, KGB incluso, non poteva non sapere dei finanziamenti americani, neppure troppo segreti, che sommergevano artisti ed espositori "moderni", anche se di ostentata fede comunista, anche se organici al pensiero marxista. Non poteva ignorare che opere, che non piacevano a nessuno, venivano vendute a prezzi altissimi grazie alla facondia di critici di chiara fama e all'intermediazione di saloni con una clientela d'élite, peraltro in quegli anni non ancora ricchissima.

Negli anni '40 il mercato degli espressionisti astratti, che lavoravano al Greenwich Village ebbe uno sviluppo stentato e solo a livello locale, la maggioranza delle gallerie non disponeva neppure dei mezzi per pubblicare cataloghi e fare pubblicità all'estero (3).

Putzel allestì nel 1945 la prima mostra «*A problem for critics*», Betty Parsons lamentava la debolezza degli affari; Samuel Kootz dovette chiudere la galleria per un anno nel '48 a causa delle difficoltà economiche. Si vendeva poco e a prezzi bassi: tra il '47 e il '51 un Pollock costava non più di 900 dollari. Unica eccezione fu «*Number 5*» nel '48, passato di mano per 1.500 dollari e «*Number 1*» per 2.350 dollari. Nello stesso periodo il record stabilito da un Rothko ammontava a 1.250 dollari, mentre i dipinti della Scuola di Parigi arrivavano a 15mila dollari. L'arte francese dei Surrealisti e Cubisti era più cara ed era preferita dallo stesso MoMa e dal suo direttore fondatore Alfred Barr (1929), che collezionava

soprattutto Europei e lasciava al Whitney l'acquisto degli Espressionisti astratti americani. Nel 1948 Pollock entrò nel portafoglio di Sidney Janis, gallerista di fama del Modernismo europeo e, dopo la partecipazione di de Kooning, Gorky, Marin e dello stesso Pollock alla Biennale di Venezia (1948 e 1950 con il sostegno della CIA) nel Padiglione americano, la loro reputazione salì. La coppia Janis e Kootz, oltre a Parsons e Guggenheim, divennero i loro più forti sostenitori.

Oggi lo stesso quadro di Pollock, il Number 5 vale 156 milioni di dollari, un cifra che, anche se mitigata dalla svalutazione nel frattempo intercorsa, è sempre enorme.

Forse Togliatti credeva di potersi opporre all'arte moderna astratta solo con la forza dell'ideologia marxista?

Un comunista di lungo corso, come Togliatti, esperto di intrighi e dietrologie, non poteva non sapere o almeno non sospettare l'esistenza di finanziamenti diretti alle forme d'arte che l'occidente capitalista aveva scelto come suo simbolo. Anche i capitalisti pensavano che l'arte potesse svolgere un ruolo politico.

Il partito comunista in Italia ha esercitato un'egemonia spietata nella cultura, un'egemonia che si è conservata intatta sino a un decennio fa. Questa egemonia esercitata con metodi da santa Inquisizione, ha generato alla fine un forte risentimento. Ancora oggi attraverso gli strumenti di informazione monopolizzati dalla sinistra, come ad esempio RAI 3, si continua con ostinazione a disseminare l'idea guida di una cultura appannaggio della sinistra. In realtà si tratta solo dei settori in cui la sinistra ha realizzato alleanze di comodo con la grande industria e con certi gruppi finanziari, beneficiati miracolosamente dalle privatizzazioni, come nel caso dei Colannino padre e figlio.

Questa rigidità dogmatica oggi finisce nel ridicolo e testimonia la sconfitta storica della sinistra, in particolare quella italiana, nel confronto con il potere politico, finanziario e culturale conquistato dal capitalismo.

Già perché Togliatti, e tantomeno i suoi seguaci, non seppero sostenere artisti realisti che non fossero organici al sistema di potere comunista. Non seppero agire con l'abilità con cui agì la CIA, che al contrario mise come suo obiettivo principale quello di staccare ad ogni costo gli artisti dal realismo. Si dava poi il caso che per i comunisti i pochi artisti realisti avessero posizioni maledettamente conservatrici.

Nel 1947 era nato un gruppo di pittori realisti, che aveva adottato una linea riassunta nel *Manifesto dei pittori moderni della realtà*. Al gruppo aveva aderito Pietro Annigoni, che porterà avanti da solo l'ideale artistico espresso nel suddetto *Manifesto*. L'ideale del gruppo di pittori realisti si scontrerà con l'arte dell'informale, che in quegli anni cominciava a fare la sua apparizione in Italia. Annigoni è il personaggio di spicco nel gruppo. Egli oppone l'idea d'un figurativo che coincide con la difesa dell'integrità dell'uomo. L'arte, quindi, assume per lui, un significato prima che estetico, etico e riveste per lui un'importante ruolo di responsabilità nella crescita civile e spirituale dell'individuo. Ma Annigoni non era di sinistra e così il PCI non si accorse neppure della parentela che esisteva con il realismo di marca sovietica. Annigoni venne messo al bando dai circoli dei pittori di sinistra, giovani che speravano in una facile e rapida notorietà, seguendo qualche corrente modernista più o meno astratta.

Grazie alla negligenza della Democrazia Cristiana, e forse anche grazie ad un patto stipulato tra i due grandi partiti di massa, i comunisti ebbero per decenni in Italia l'indisturbato monopolio dell'arte e della cultura, da quella umanistica a quella scientifica.

Questo non impedì alla CIA di compiere il *miracolo* per cui in Occidente l'arte astratta, assunta a simbolo del capitalismo e del liberismo senza regole, fu realizzata e costruita in gran parte da artisti dichiaratamente di sinistra. Artisti che per tutta la vita esibiscono orgogliosamente la loro fede marxista, arricchivano grazie alla generosità della CIA.

L'incapacità strategica della sinistra sommata al modo cinico di agire della CIA alla fine ha creato l'arte di oggi, e l'arte di oggi contribuisce a perpetuare lo spirito della civiltà di oggi.

Ambiguità della sinistra

In realtà la sinistra non fu così rigidamente ideologizzata come si potrebbe pensare seguendo una rigorosa deduzione dai principi dogmatici nei quali diceva di credere. Una certa dose di sano pragmatismo le ha permesso di superare le sconfitte patite ed ora assiste al declino del capitalismo. Una certa ambiguità la ritroviamo anche in questa contesa contro l'arte astratta in favore di quella realista, simbolo del socialismo reale. L'arte astratta faceva tabula rasa dell'arte del passato e poi non sembra avere grandi misteri nascosti dietro le sue disarmanti e vacue semplicità. La classe dei nuovi ricchi, dotati di una orgogliosa e vasta ignoranza, riservò subito una buona accoglienza alla nuova arte. Questa arte poteva far dimenticare la loro scarsa cultura circa l'arte del passato e poteva essere una barriera contro i vecchi ricchi, cultori della loro arte *vecchia*. Per esibire la nuova arte non era necessario conoscere l'altra arte, quella del passato. L'arte era nuova: l'espressionismo astratto, era certificato da esperti di fama mondiale, tutta gente che guadagnava un sacco di soldi. Già l'espressionismo astratto, ovvero il nulla imbottito di dollari, un nulla che non piaceva alla gente qualsiasi, cioè ai nuovi poveri. Quindi arte che diventava un distintivo, un emblema di classe. Era proprio quello che serviva per i nuovi ricchi. Non ci si poteva inimicare tutti questi nuovi ricchi, gente rampante, intraprendente. Quindi alla fine le alte sfere del PCI si arresero e non vollero saperne di arte realista per il proletariato. Solo in questi ultimi anni l'arte del socialismo reale è sbarcata in Europa ed abbiamo potuto ammirare quadri che durante gli anni ruggenti del comunismo italico non abbiamo mai visto ed anzi venivano derisi dalla critica di casa nostra.

Quelli che avevano ancora la cultura del passato, un passato molto prossimo, cercavano ancora di esibire la loro cultura ormai irrimediabilmente fuori moda. I nuovi ricchi erano filoamericani perché identificavano gli americani con i loro dollari. Anche per l'antiamericanismo i comunisti italiani tennero un atteggiamento ambiguo. Si lasciarono teleguidare da Mosca per l'opposizione alle armi americane puntate contro i paesi del patto di Varsavia. Ma non accettarono mai di respingere in toto il modello americano. Ed oggi, tramontato l'astro sovietico, gli eredi del comunismo italico non hanno avuto difficoltà a diventare *veri amici* degli americani.

Adesso dobbiamo riflettere su questo: l'arte moderna come l'espressionismo astratto rappresenta veramente l'anima della civiltà occidentale?

Un'arte nata dal dispetto e dalla stravaganza di alcuni francesi, privi di mezzi espressivi, alla disperata ricerca di notorietà, un'arte poi ripresa oltre oceano grazie al merito di non aver esibito messaggi nati da un popolo stremato sotto la grande crisi del '29, infine un'arte rilanciata per combattere contro l'arte realista simbolo del socialismo reale.

La guerra fredda è stata una vera guerra. Le minacce che provenivano dai paesi dell'est non erano fantasie partorite da qualche funzionario della CIA. Non si può dimenticare che una guerra ha sempre dei costi. La guerra fredda ha avuto costi altissimi in termini di capitali. Non ha avuto morti, almeno con i numeri spaventosi se si fosse combattuta una guerra vera, che sarebbe stata una guerra nucleare. Ma l'arte è stata sacrificata, l'arte delle immagini. La letteratura non sembra averne sofferto, come non ha sofferto la musica leggera. Il cinema neppure ha sofferto, anzi sono nati spunti da cui sono stati tratti ottimi film.

Ma la cosa più grave è l'eredità che ci è stata lasciata nella deformazione e nelle degenerazioni del pensiero critico: le teorie posticce create per esaltare un'arte che risulta essersi affermata grazie a massicce iniezioni di denaro per ragioni squisitamente politiche. Nessuno dei critici che avevano tessuto le lodi delle tante schifezze chiamate arte, anzi arte moderna, ha detto che si era sbagliato, che aveva agito seguendo l'onda messa in moto per affrontare la competizione con il mondo comunista e con la sua cultura. Anche critici che si professano tuttora simpatizzanti a sinistra, che hanno tradito la loro fede politica, che hanno ridicolizzato l'arte dei paesi comunisti, non hanno riveduto le loro opinioni e le loro aberranti teorie sull'arte moderna occidentale. Hanno fatto finta di niente e continuano

a sciorinare le loro sempre più esangui lodi ad opere che trovano sempre meno il favore della gente.

Quelle immagini continuano a dominare nei musei, nelle case dei nuovi ricchi e finiscono per rappresentare in modo veridico la nostra anima, un'anima morta.

08/05/2012

Raffaele Giovanelli

Note

1) Paolo Franchi, "Quando Togliatti scomunicò il gruppo degli «scarabocchi», nei panni di Roderigo di Castiglia, su Rinascita, stroncò il lavoro del «fronte» di Gottuso a altri", Corriere della Sera, 11-10- 2011

2) Federico Roberti, "La NATO culturale", Analisi, 17- 01 - 2008

http://www.eurasia-rivista.org/cogit_content/articoli/EkppVVIepFJBzpSaEW.shtml

«Nel pieno della Guerra Fredda, il governo degli Stati Uniti destinò grandi risorse ad un programma segreto di propaganda culturale rivolto all'Europa occidentale, messo in atto con estrema riservatezza dalla CIA. L'atto fondamentale fu l'istituzione del Congress for Cultural Freedom (Congresso per la libertà della cultura), organizzato dall'agente Michael Josselson tra il 1950 ed il 1967. Al suo culmine, il Congresso aveva uffici in trentacinque paesi (alcuni extraeuropei) ed a libro paga decine di intellettuali, pubblicava una ventina di prestigiose riviste, organizzava esposizioni artistiche, organizzava conferenze internazionali di alto livello e ricompensava musicisti ed altri artisti con premi e riconoscimenti vari. La sua missione consisteva nel distogliere gli intellettuali europei dall'abbraccio del marxismo, a favore di posizioni più compatibili con l'*american way of life*, facilitando il conseguimento degli interessi strategici della politica estera statunitense.

I libri di alcuni scrittori europei furono promossi nel mercato editoriale come parte di un esplicito programma anticomunista. Fra questi, in Italia, "Pane e Vino" di Ignazio Silone, il quale registrò così la prima di molte apparizioni sotto l'ala del governo statunitense. A dire il vero, durante il suo esilio svizzero in tempo di guerra, Silone era stato un contatto di Allen Dulles, allora capo dello spionaggio statunitense in Europa e nel dopoguerra ispiratore di Radio Free Europe, altra creazione CIA sotto la maschera del *National Committee for a Free Europe*.... Silone, insieme ad Altiero Spinelli e Guido Piovene, rappresentò l'Italia alla conferenza fondativa del Congresso tenutasi a Berlino nel 1950, per la quale Michael Josselson era riuscito ad ottenere un finanziamento di \$ 50.000 dalle risorse del Piano Marshall. La conferenza fu sconfessata pubblicamente da Jean-Paul Sartre ed Albert Camus... Inizialmente, fra i presidenti onorari del Congresso, tutti filosofi rappresentanti di un nascente pensiero euro-atlantico, accanto a Bertrand Russell troviamo Benedetto Croce. La sezione italiana del Congresso, denominata *Associazione italiana per la libertà della cultura*, fu istituita da Ignazio Silone alla fine del 1951 e divenne il centro propulsivo, anche e soprattutto sotto il profilo logistico ed economico, di una federazione di circa cento gruppi culturali quali l'Unione goliardica nelle università, il Movimento federalista europeo di Altiero Spinelli, i *Centri di Azione democratica*, il movimento *Comunità* di Adriano Olivetti e vari altri. Venne pubblicata la prestigiosa rivista "Tempo Presente" diretta dallo stesso Silone e da Nicola Chiaromonte, ed altre riviste non meno conosciute come "Il Mondo", "Il Ponte", "Il Mulino" e, più tardi, "Nuovi Argomenti". Nel suo gruppo dirigente, accanto a laici come Adriano Olivetti e Mario Pannunzio, figurava anche Ferruccio Parri, il padre della sinistra indipendente. Poi, in posizione più defilata, uomini politici di estrazione azionista e liberal-democratica come Ugo La Malfa.

Uno degli uffici del Congresso era stato aperto a Roma nel palazzo Pecci-Blunt, dove Mimì, la padrona di casa, animava uno dei salotti più esclusivi e meglio frequentati della

capitale. A due passi dalla storica dimora di palazzo Caetani che, prima di divenire tragicamente celebre per avere visto, sotto le sue finestre, l'ultimo atto del rapimento Moro, vedeva regnare un'altra regina dei salotti, la mecenate statunitense legata agli ambienti del Congresso Marguerite Chapin Caetani. Ella, con la sua rivista "Botteghe oscure", promosse non pochi grandi nomi della letteratura e poesia italiana del Novecento. Suo genero era, guarda caso, Sir Hubert Howard, ex ufficiale dei servizi segreti alleati specializzato nella guerra psicologica ed in rapporti di fraterna amicizia con il nipote del presidente Roosevelt, quel Kermit Roosevelt che dapprima nell'OSS e poi, reclutato dalla CIA, fu tra i più convinti fautori del programma di guerra psicologica.

Una delle più strette collaboratrici della Caetani era Elena Croce, figlia del filosofo Benedetto, il cui marito Raimondo Craveri, agente dei servizi segreti partigiani, dopo la Liberazione, indicava all'ambasciata statunitense i politici di cui fidarsi. Elena invece selezionava gli uomini di cultura con cui valeva la pena parlare. Nella loro casa si potevano intrecciare le relazioni più cosmopolite, incontrandovi Henry Kissinger così come il futuro presidente Fiat Gianni Agnelli, ma su tutti dominava il magnate della finanza laica italiana, fondatore di Mediobanca, Raffaele Mattioli.

Gli americani si fidavano a tal punto del commendator Mattioli che nel 1944, a guerra ancora in corso, avevano già discusso con lui i programmi per la ricostruzione. Oltre a finanziare abbondantemente la cultura, don Raffaele prestò le sue non disinteressate, pur se discrete, attenzioni anche al PCI, con il quale aveva canali aperti già durante il Ventennio. Ecco, dunque, che in Italia, oltre alla P2 e Gladio, esisteva anche un anticomunismo altrettanto tenace ma illuminato, progressista e persino di sinistra. La rete del Congresso ne costituiva la facciata pubblica o, se si preferisce, presentabile.

Le risorse per la propaganda culturale euro-atlantica furono reperite nelle pieghe del Piano Marshall, poiché ciascun paese beneficiario dei fondi doveva contribuire depositando nella propria banca centrale una somma equivalente al contributo americano. Un accordo bilaterale tra il paese in questione e gli Stati Uniti permetteva che il 5% di tale somma diventasse proprietà statunitense: era proprio questa parte dei "fondi di contropartita" (circa 10 milioni di dollari all'anno su un totale di 200) che furono messi a disposizione della CIA.

Così circa \$ 200.000 di tali fondi, che già avevano giocato un ruolo cruciale nelle elezioni italiane del 1948, furono destinati a finanziare i costi amministrativi del Congresso nel 1951. La filiale italiana, ad esempio, riceveva mille dollari mensili che venivano versati sul conto di Tristano Codignola, dirigente della casa editrice *La Nuova Italia*.

La libertà culturale non fu a buon mercato. Nei diciassette anni successivi alla fondazione, la CIA avrebbe pompato nel Congresso ed in progetti collegati ben dieci milioni di dollari. Una caratteristica della strategia di propaganda culturale fu la sistematica organizzazione di una rete di gruppi privati "amici" in un consorzio ufficioso: si trattava di una coalizione di fondazioni filantropiche, imprese e privati che lavorava in stretto collegamento con la CIA per dare a quest'ultima copertura e canali finanziari al fine di sviluppare i suoi programmi segreti in territorio europeo.

Nello stesso tempo, l'impressione era che questi "amici" agissero unicamente di propria iniziativa. Mantenendo il loro status di privati, essi apportavano il capitale di rischio per la guerra fredda, un po' quello che fanno da un certo tempo a questa parte le Ong sostenute dall'Occidente in giro per il mondo.

L'ispiratore di questo consorzio fu Allen Dulles, che già nel maggio 1949 aveva diretto appunto la formazione del *National Committee for a Free Europe*, apparentemente iniziativa di un gruppo di privati cittadini americani, in realtà uno dei più ambiziosi progetti della CIA. "Il dipartimento di Stato è molto lieto di assistere alla formazione di questo gruppo" annunciò il segretario di Stato Dean Acheson. Questa pubblica benedizione serviva ad occultare le vere origini del Comitato e che operasse sotto il controllo assoluto della CIA, che lo finanziava al 90%. Ironia della sorte, lo scopo specifico per il quale era stato creato, cioè fare propaganda politica, era categoricamente escluso da una clausola dell'atto costitutivo.

Dulles era ben cosciente che il successo del Comitato sarebbe dipeso dalla sua capacità “di apparire come indipendente dal governo e rappresentativo delle spontanee convinzioni di cittadini amanti della libertà”.

Il National Committee poteva vantare un insieme di iscritti di grandissimo rilievo pubblico, uomini d'affari ed avvocati, diplomatici ed amministratori del Piano Marshall, magnati della stampa e registi: da Henry Ford II, presidente della General Motors, alla signora Culp Hobby, direttrice del Moma; da C.D. Jackson della direzione di Time-Life a John Hughes, ambasciatore presso la NATO; da Cecil De Mille a Dwight Eisenhower. Tutti costoro erano “al corrente”, ossia appartenevano consapevolmente al club. Il suo organico, già al primo anno, contava più di 400 addetti, il suo bilancio ammontava a quasi due milioni di dollari. Un bilancio separato di 10 milioni fu riservato alla sola Radio Free Europe, che nel giro di pochi anni avrebbe avuto 29 stazioni di radiodiffusione e trasmesso in 16 lingue diverse, fungendo anche da canale per l'invio di ordini alla rete di informatori presente al di là della Cortina di Ferro. Il nome della sezione incaricata di reperire fondi per il National Committee era Crusade for Freedom e ne era portavoce un giovane attore di nome Ronald Reagan... L'uso delle fondazioni filantropiche si rivelò il modo più efficace per far pervenire consistenti somme di denaro ai progetti della CIA, senza mettere in allarme i destinatari sulla loro origine. Nel 1976, una commissione d'inchiesta nominata per indagare le attività dell'intelligence statunitense riportò i seguenti dati relativi alla penetrazione della CIA nella fondazioni: durante il periodo 1963-1966, delle 700 donazioni superiori ai 10.000 dollari erogate da 164 fondazioni, almeno 108 furono totalmente o parzialmente fondi della CIA. Si riteneva che le fondazioni prestigiose, quali Ford, Rockefeller e Carnegie, assicurassero la migliore e più credibile forma di finanziamento occulto. Questa tecnica risultava particolarmente opportuna per le organizzazioni gestite in modo democratico, dato che devono poter assicurare i propri membri e collaboratori ignari, come pure i critici ostili, di essere in grado di contare su forme di finanziamento privato, autentico e rispettabile – sottolineava uno studio interno della stessa CIA risalente al 1966.

Addirittura, all'interno della Fondazione Ford venne istituita un'unità amministrativa specificamente addetta a curare i rapporti con la CIA, che avrebbe dovuto essere consultata ogni volta che l'agenzia avesse voluto usare la fondazione come copertura o canale finanziario per qualche operazione. Essa era formata da due funzionari e dal presidente della fondazione stessa, John McCloy il quale era già stato segretario alla Difesa e presidente, nell'ordine, della Banca Mondiale, della Chase Manhattan Bank di proprietà della famiglia Rockefeller e del Council on Foreign Relations, nonché legale di fiducia delle Sette Sorelle. Uno dei primi dirigenti della CIA ad appoggiare il Congresso per la libertà della cultura fu Frank Lindsay, veterano dell'OSS che nel 1947 aveva scritto uno dei primi rapporti interni in cui si raccomandava agli Stati Uniti di creare una forza segreta per la guerra fredda. Negli anni fra il 1949 ed il 1951, come vicedirettore dell'Office of Policy Coordination (OPC), dipartimento speciale creato all'interno della CIA per le operazioni segrete, Lindsay divenne responsabile dell'allestimento dei gruppi Stay Behind in Europa, meglio conosciuti in Italia come Gladio. Nel 1953 passò alla Fondazione Ford, senza per ciò perdere i suoi stretti contatti con gli ex colleghi dell'intelligence.

Quando, nel 1953, Cecil DeMille accettò di diventare consigliere speciale del governo statunitense per il cinema al Motion Picture Service (MPS), si recò all'ufficio di C.D. Douglas, il quale avrebbe poi scritto di lui: “ E' completamente dalla nostra parte ed (...) è ben consapevole del potere che i film americani hanno all'estero. Ha una teoria, che condivido pienamente, secondo cui l'uso più efficace dei film americani si ottiene non con il progetto di un'intera pellicola che affronti un determinato problema, ma piuttosto con l'introduzione in un'opera “normale” di un certo dialogo appropriato, di una battuta, un'inflessione della voce, un movimento degli occhi. Mi ha detto che ogni volta che gli darò un tema semplice per un certo paese o una certa regione, troverà il modo di trattarlo e di introdurlo in un film”.

Il Motion Picture Service, sommerso dai finanziamenti governativi tanto da diventare una vera e propria impresa di produzione cinematografica, dava lavoro a registi-produttori che venivano preventivamente esaminati ed assegnati al lavoro su film che promuovevano gli obiettivi degli Stati Uniti e che avrebbero dovuto raggiungere un pubblico sul quale bisognava agire attraverso il cinema. L'MPS forniva consulenze ad organismi segreti sulle pellicole appropriate per una distribuzione sul mercato internazionale; si occupava, inoltre, della partecipazione statunitense ai vari festival che si svolgevano all'estero e lavorava alacremente per escludere i produttori statunitensi ed i film che non sostenevano la politica estera del paese.

Il principale gruppo di pressione per sostenere l'idea di un'Europa unita strettamente alleata agli Stati Uniti era il Movimento Europeo, cui facevano capo molte organizzazioni, e che copriva una serie di attività dirette all'integrazione politica, militare, economica e culturale. Guidato da Winston Churchill in Gran Bretagna, Paul Henri Spaak in Belgio ed Altiero Spinelli in Italia, il movimento era attentamente sorvegliato dall'intelligence statunitense e finanziato quasi interamente dalla CIA attraverso una copertura che si chiamava American Committee on United Europe. Braccio culturale del Movimento Europeo era il Centre Européen de la Culture, diretto dallo scrittore Denis de Rougemont. Fu attuato un vasto programma di borse di studio ad associazioni studentesche e giovanili, tra cui la European Youth Campaign, punta di diamante di una propaganda pensata per neutralizzare i movimenti politici di sinistra.

Per quanto poi riguarda quei liberali internazionalisti fautori di un'Europa unita intorno ai propri principi interni, e non conforme agli interessi strategici statunitensi, a Washington essi non erano considerati migliori dei neutralisti, anzi portatori di un'eresia da distruggere. Nel 1962, la notorietà del Congresso per la libertà della cultura calamitò anche attenzioni tutt'altro che desiderate dai suoi ispiratori.

Durante un programma televisivo della BBC, *That Was The Week That Was*, il Congresso fu oggetto di una penetrante e brillante parodia ideata da Kenneth Tynan. Essa iniziava con la battuta: *"E' ora, le novità della guerra fredda nella cultura"*. Poi continuava mostrando una mappa rappresentante il blocco culturale sovietico, dove ogni cerchietto indicava una postazione culturale strategica: basi teatrali, centri di produzione cinematografica, compagnie di danza per la produzione di missili "ballettistici" intercontinentali, case editrici che lanciano enormi tirature di classici a milioni di lettori schiavizzati, insomma dovunque si guardasse un massiccio indottrinamento nel suo pieno sviluppo. E si chiedeva: noi, qua in Occidente, abbiamo un'effettiva capacità di risposta?

Sì, era la risposta, c'è il buon vecchio Congresso per la libertà della cultura sostenuto dal denaro americano che ha allestito un certo numero di basi avanzate, in Europa e nel mondo, funzionanti come teste di ponte per rappresaglie culturali. Basi mascherate con nomi in codice, come Encounter – la più conosciuta delle riviste patrocinate dal Congresso – che è l'abbreviazione, si ironizzava, di Encounterforce Strategy.

Entrava allora in scena un portavoce del Congresso, con un mazzo di riviste che rappresentavano a suo dire una sorta di NATO culturale, il cui obiettivo era il contenimento culturale, cioè mettere un recinto intorno ai rossi. Con missione storica quella di raggiungere la leadership mondiale dei lettori, succeda quel che succeda, *"noi del Congresso sentiamo come nostro dovere tenere le nostre basi in allarme rosso, ventiquattro ore su ventiquattro"*. Una satira mordace ed impeccabilmente documentata, che provocò notti insonni a Michael Josselson, organizzatore del Congresso.

Durante l'estate del 1964, sorse una questione assai preoccupante. Nel corso di un'inchiesta parlamentare sulle esenzioni fiscali alle fondazioni private, diretta da Wright Patman, si verificò una fuga di notizie che identificava otto di queste fondazioni come coperture della CIA. Esse sarebbero state nient'altro che buche per lettere cui corrispondeva solo un indirizzo, approntate dalla CIA per ricevere denaro dalla stessa, in modo apparentemente legale.

Una volta che i soldi arrivavano, le fondazioni facevano una donazione ad un'altra fondazione largamente conosciuta per le sue legittime attività. Contributi, questi ultimi, che venivano debitamente registrati secondo la normativa fiscale vigente nel settore no profit, sui moduli denominati 990-A. L'operazione si concludeva infine con il versamento del denaro all'organizzazione che la CIA aveva previsto dovesse riceverlo.

Le notizie filtrate dalla commissione Patman aprirono, seppure solo per un breve momento, uno squarcio sulla sala macchine dei finanziamenti segreti. Alcuni giornalisti particolarmente curiosi, ad esempio quelli del settimanale *The Nation*, riuscirono a mettere insieme i pezzi del puzzle, chiedendosi se fosse legittimo che la CIA finanziasse, con questi metodi indiretti, vari congressi e conferenze dedicate alla "libertà culturale" o che qualche importante organo di stampa, sostenuto dall'agenzia, offrisse lauti compensi a scrittori dissidenti dell'Europa orientale.

Sorprendentemente (sorprendentemente?), non un solo giornalista pensò di indagare ulteriormente. La CIA eseguì una severa revisione delle sue tecniche di finanziamento, ma non ritenne opportuno riconsiderare l'uso delle fondazioni private come veicoli per il finanziamento delle operazioni clandestine. Anzi, secondo l'agenzia, la vera lezione da apprendere in seguito allo scandalo suscitato dalla commissione Patman era che la copertura delle fondazioni per erogare i finanziamenti doveva essere usata in maniera più estesa e professionale, innanzitutto sborsando fondi anche per i progetti realizzati sul suolo degli Stati Uniti.

Michael Josselson, dalla fine di quell'anno, tentò di proteggere la sua creatura dalle rivelazioni, pensando pure di mutarne il nome, e cercò persino di recidere i legami economici con la CIA sostituendoli in toto con un finanziamento della Fondazione Ford. Tutto ciò non valse a nulla se non a posticipare un esito ormai segnato. Il 13 maggio 1967 si tenne a Parigi l'assemblea generale del *Congresso per la libertà della cultura* che ne sancì la sostanziale fine, pur se le attività si trascinarono, stancamente ed in tono assai minore, fino alla fine degli anni settanta. Era infatti successo che la rivista californiana Ramparts, nell'aprile 1967, aveva pubblicato un'inchiesta sulle operazioni segrete della CIA, nonostante una campagna di diffamazione lanciata a suo danno nel momento in cui l'agenzia era venuta a conoscenza del fatto che la rivista era sulle tracce delle sue organizzazioni di copertura. Le scoperte di Ramparts furono prontamente rilanciate dalla stampa nazionale e seguite da un'ondata di rivelazioni, facendo emergere le coperture anche al di fuori degli Stati Uniti, a cominciare dal Congresso e le sue riviste.

Già prima delle denunce di Ramparts, il senatore Mansfield aveva chiesto un'indagine parlamentare sui finanziamenti clandestini della CIA, alla quale il presidente Lyndon Johnson rispose istituendo una commissione di soli tre membri. La commissione Katzenbach, nella sua relazione conclusiva emessa il 29 marzo 1967, sanzionava ogni agenzia federale che avesse segretamente fornito assistenza o finanziamenti, in modo diretto od indiretto, a qualsiasi organizzazione culturale statale o privata, senza fini di lucro. Il rapporto fissava la data del 31 dicembre 1967 come limite per la conclusione di tutte le operazioni di finanziamento segreto della CIA, dandole così l'opportunità di concedere un certo numero di sostanziose assegnazioni finali. In realtà, come si evince da una circolare interna poi emersa nel 1976, la CIA non vietava le operazioni segrete con organizzazioni commerciali statunitensi né i finanziamenti segreti di organizzazioni internazionali con sede in paesi stranieri. Molte delle restrizioni adottate in risposta agli eventi del 1967, più che rappresentare un significativo ripensamento dei limiti alle attività segrete dell'intelligence, appaiono piuttosto misure di sicurezza volte ad impedire future rivelazioni pubbliche che potessero mettere a repentaglio delicate operazioni della stessa CIA.»

N.B.: la fonte principale delle informazioni presentate in questo articolo è il libro "Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale" di Frances Stonor Saunders, pubblicato per la prima volta nel Regno Unito nel 1999.

3) Anna Silvia Barrilà e Marilena Pirrelli, *Espressionisti astratti in missione con la Cia Action Painting, gli archivi e la critica*, 8 maggio 2009.

<http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2009/05/espressionisti-astratti-missione-cia.php>

«Arte e politica, un binomio più stretto di arte e finanza? Germano Celant, nel suo recente *Tornado America*», un libro sull'arte al potere dal 1948 al 2008, ne è convinto e per dimostrarlo prende le mosse proprio dalla nascita del movimento dell'Espressionismo astratto americano, capitanato da Jackson Pollock e promosso all'estero dall'Agenzia governativa l'USIA (United States Information Agency) attraverso mostre ed eventi.

La realtà dei fatti sarebbe più sfumata, da un lato Clement Greenberg, uno dei critici d'arte sostenitori del Movimento, in un saggio apparso nel lontano 1939 sulle pagine del *Partisan Review* affermava di essere convinto che sarebbe stato corretto accettare la sponsorizzazione di protettori illuminati - i privati capitalisti e istituzioni pubbliche, come in seguito la Cia. Egli riteneva che gli artisti progressisti avessero bisogno di un'élite che li finanziasse; dall'altro lato la ricostruzione fatta da Frances Stonor Saunders, autrice del libro *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (1999), sull'influenza della CIA nell'affermazione dell'Espressionismo Astratto. La Stonor non mira a sminuire la portata del movimento e la grandezza dei suoi rappresentanti, sottolinea tuttavia come il contesto in cui si è affermato fosse altamente politico, a differenza del dichiarato disimpegno. Tuttavia essa giunge alla conclusione che il Dipartimento di Stato supportò sì l'Espressionismo Astratto, ma solo dopo, negli anni '50, quando si era già affermato sia negli Stati Uniti, che in Europa. Prima non avrebbe avuto il coraggio di farlo. (Da un esame della cronologia degli interventi operati dalla CIA questa conclusione è falsa. Quegli interventi furono determinanti per il decollo dell'espressionismo astratto di marca americana e di tanti movimenti simili in America ed in Europa. Nota aggiunta)

Come andarono esattamente le cose? Negli anni '40 il mercato degli espressionisti astratti che lavoravano al Greenwich Village ebbe un lento sviluppo locale nelle gallerie di Samuel Kootz, Howard Putzel, Betty Parsons e Charles Egan, ...

Sull'affermazione culturale del Movimento è stata fatta luce negli anni '70, quando storici revisionisti sostennero il coinvolgimento della CIA nella sua diffusione in Europa. Nel 1996 il *New York Time* pubblica la documentazione sull'attività segrete dell'intelligence americana in ambito culturale, soprattutto sull'attività coperte delle Fondazioni private, dalla Fondazione Farfield, alla Ford, alla Rockefeller e Carnegie. *«Una fonte fondamentale sono anche gli archivi del Smithsonian Institution»* spiega Francesco Tedeschi, autore della *«Scuola di New York»* (2004).

Gli artisti sapevano di essere strumento di un programma di politica culturale? *«Poco e niente»* – spiega Tedeschi – *«certo è che tra il '37 e il '40 il loro sguardo si spostò dal filocomunismo e dai murali messicani, all'ideologia della libertà e dell'individualismo»*.

.... L'Espressionismo astratto, seppur avversato da vari membri del Congresso, era simbolo per il Dipartimento di Stato dello spirito democratico americano. Astratto e apolitico, il movimento rappresentava l'antitesi allo stile realista imposto agli artisti del blocco comunista e un'alternativa al dominio dell'Europa, in particolare di Parigi, nel mercato dell'arte. Per affermare tale corrente il Dipartimento di Stato americano si appoggiò alla CIA, che a sua volta utilizzò vari canali, primo fra tutti tra il 1940-50 il MoMa, attraverso il presidente Nelson Rockefeller, collezionista degli Espressionisti astratti, il quale durante la guerra era stato a capo della Ciaa, l'agenzia di spionaggio per l'America Latina. ... Oltre a massicce acquisizioni, nonostante l'opposizione di alcuni membri del Consiglio, per la propria collezione, il museo esportò numerose mostre di propaganda. A questo scopo fu fondato nel 1952 l'*International Program*, finanziato con 125 mila dollari l'anno dal Rockefeller Brothers Fund»