

Berenson e la lunga farsa dell'arte moderna



Bernard Berenson

Sull'arte moderna si è costruito un cumulo di polemiche, tradotte in un fiume di libri e di congressi. Molte idiozie tragiche e violente che vengono spacciate per cultura. La prima idiozia si annida nel concetto di libertà, una libertà che è diventata obbligatoria. Mai gli artisti e gli uomini furono meno liberi di oggi. La riduzione degli antichi vincoli fisici è solo il risultato di nuovi vincoli ideologici fortissimi, creati dai nuovi mezzi di comunicazione di massa.

Andando alla ricerca dei pochi sostenitori di Pietro Annigoni, mi sono imbattuto in quel grande personaggio che è stato **Bernard Berenson**, nato vicino a Vilnius in Lituania nel lontano 1865, da una famiglia ebraica di piccoli commercianti di legname che pochi anni più tardi, quando Bernard aveva appena dieci anni, scelse la via dell'emigrazione negli Stati Uniti stabilendosi a Boston nel 1875. Ma Berenson visse poi per gran parte della sua lunga vita a Firenze (1),

A dire il vero quando ha distribuito patenti di falsità o certificati di autenticità pare che qualche pasticcio l'abbia combinato e non tutti in buona fede. Ma Berenson ha un punto a suo favore: è ebreo e di questi tempi dovendo muovere qualche critica a quella nobile stirpe, è opportuno farlo utilizzando uno di loro. Così si evita l'accusa di antisemitismo, oggi più infamante e pericolosa di quanto lo fosse un tempo quella di eresia durante gli anni ruggenti della Santa Inquisizione.

Ora il raffinato Berenson nel 1945 ha scritto un libro: *Aesthetics, Ethics and History in the Arts of Visual Representation*, uscito in Italia nel 1948 per Electa Editrice di Firenze con il titolo: **Estetica, Etica e Storia nelle Arti della Rappresentazione Visiva**, in cui troviamo il capitolo: "Gli ebrei e l'arte visiva"

«Gli Indù che i seguaci d'Alessandro riuscirono a ellenizzare per metà, erano molto più ricchi e artisticamente più dotati dei poveri montanari che col nome di Giudei occupavano allora il retroterra della costa palestinese. Né essi né i loro padri possedevano alcuna specie d'abilità plastica o addirittura meccanica. I loro documenti narrano che per gran parte del loro periodo eroico non c'era un fabbro in tutta la loro terra. Gli stessi documenti confessano che quando il loro Roi Soleil (re Salomone) ... volle edificare un tempio al suo Dio, dovette ottenere da Tiro non solo i materiali ma anche gli operai. Di

quest'edificio non resta traccia, e neppure alcuna di qualsiasi oggetto plastico che ne facesse parte (2). »

Da allora in sessant'anni di intensi scavi ben finanziati, sono venuti alla luce reperti che testimoniano le vicende della Palestina dal Neolitico, con tracce degli insediamenti cananei precedenti agli israeliti, sino ai grandi resti romani e di Erode, ma non è stato trovato nulla di quel che la Bibbia descrive come il maestoso tempio di Salomone (961-922 avanti Cristo) e nemmeno qualche segno del suo regno a cui sarebbero affluiti i tributi dei popoli conquistati. Non è stata trovata una pietra del primo Tempio, e nemmeno un muretto del secondo. E nulla nemmeno del regno di Giuda che, pur privato dalla conquista assira delle tribù del Nord, avrebbe dovuto mantenersi per 400 anni (dal 922 al 587) sotto ben venti re, tutti della stirpe di Davide. Quindi è stato confermato ciò che scrisse Berenson nel 1945.

«... Di fatto Israel in tutte le epoche non ha manifestato nulla d'essenzialmente nazionale nelle arti plastiche, né nell'antichità, né durante il Medioevo, né oggi. Il conio del loro periodo maccabeo è il più scadente conio ellenistico. Se possiamo fidarci delle riproduzioni degli ornamenti in rilievo, a giudicare dal candelabro a sette bracci che può vedersi sull'arco di Tito, codesto oggetto di culto ha sufficiente carattere ellenistico per ritenerlo fabbricato per Erode da orefici greci. ... Perfino in tempi recenti, quando gli Ebrei emancipati dal ghetto si sono messi a coltivare la pittura, la scultura e l'architettura, essi non si sono dimostrati né originali, né per nulla ebraici. Sfido chiunque a indicare nell'opera di Liebermann, di Pissarro, di Rothenstein, di Modigliani, di Messel, di Antikolski, di Epstein, di Chagall, o di Soutine, qualcosa di specificatamente ebraico eccettuato qualche volta il contenuto. »

«Lo stesso avvenne nel Medioevo e nel Rinascimento. Le pagine di calendario dei codici bizantini fornirono agli ebrei dell'Europa orientale e meridionale i modelli ancora correnti per contratti matrimoniali e altri documenti legale. Nel tre e quattrocento le illustrazioni dei libri ebraici non sono troppo rare nel mondo latino, e sono senza eccezione altrettanto gotiche quanto i contemporanei disegni nello stesso paese. Quelle fatte in Germania, come lo è sempre stato ogni cosa ebraica in quelle regioni, esageratamente teutoniche. Analogamente le miniature per testi ebraici eseguite nel quattrocento a Bologna o Parma, Modena, Reggio o Ferrara, sono esageratamente emiliane. Gli ebrei come i loro cugini ismaelitici, gli Arabi, e invero come tutti i Semiti puri (ammesso che ce ne siano) han dato prova di scarso talento per le arti visive, e di nessuno per le figurative. L'arte della Mesopotamia, comprendente i bacini dell'Eufrate e del Tigri e le loro dipendenze, è di origine sumera e non semitica. Così non solo non è semitica la scultura assira (i celebri leoni barbuti) e la ittita, e tutta la babilonese, ma lo stesso deve dirsi dell'arte dell'impero semitico occidentale, l'impero di Cartagine, dove è greco ogni oggetto che può pretenderla a opera d'arte.

Agli Ebrei appartennero gli splendori e i rapimenti della parola. La letteratura ebraica non solo ha fornito ispirazione e conforto a cristiani e maomettani, ma ha foggato o rifoggato i loro strumenti di espressione. Il Vecchio e il Nuovo Testamento, il secondo anche più ebraico del primo (il quale fino alla schiavitù di Babilonia è israelitico anziché giudaico) sono presupposto, sostrato e parte integrante del cristianesimo e presupposto, se non parte integrante, dell'Islam. Parlo in senso culturale, non in quello dottrinale. Il cristianesimo compì la giudaizzazione del mondo antico, la più grande rivoluzione che abbia registrato la nostra storia. ... il cattolicesimo ... nella fraseologia, perfino nella sua organizzazione e gerarchia ecclesiastica è così pregno di usi ebraici che può ben essere considerarsi un giudaismo portato fuori della tribù e universalizzato. Il mondo Antico

aveva perduto ogni fiducia nella sua visione dell'universo e del destino umano. Soltanto gli Ebrei conservavano una dottrina semplice, chiara e plausibile, che poteva rivolgersi ai perplessi, ai disgregati, ai disperati. Il mondo non l'ha ancora esautorata. ... Col quinto secolo dell'era nostra, il mondo ellenistico era così giudaizzato, che la sua letteratura vivente, mentre conservava le radici, la grammatica ... del greco, stava assimilandosi all'ebraica. ... La parola "ellenico" cessò d'avere un senso etnico o perfino culturale, per divenire sinonimo di "pagano". L'arte vivente era dedicata ... a illustrare il canto e la storia ebraici. E tuttavia non si possono scoprire tracce di forme d'arte ebraiche, o di qualunque iconografia specificamente ebraica, nei resti delle rappresentazioni tardo-ellenistiche usate dai cristiani. Ma non c'erano altro che moduli e artisti ellenistici, e se i cristiani si fossero guardati attorno, non avrebbero trovato nella tarda antichità chi avesse potuto rimpiazzarli. Essi erano i soli che sopravvivessero, per quanto scaduti. Ma scaduti non solo o non principalmente per colpa del cristianesimo, che non fu la causa diretta della decadenza nelle arti della rappresentazione visiva. La bassa condizione economica dei suoi primi aderenti militò indirettamente contro l'arte. ... Poi c'era l'odio fanatico dell'ebreo anti-ellenico contro qualunque cosa potesse adde-scarlo ad abbandonare le sue squallide astrazioni e l'appassionata fervida, aggressiva ed esasperata affermazione del suo monoteismo. Questa mentalità primitiva tendeva di continuo a stornare da quell'amore del corpo e delle sue attività più delicate e più nobili che è sotteso al sentimento dell'arte visiva. Questa mentalità fu la causa d'un progressivo diminuire d'interesse per il nudo, finché, cedendo alla pressione di quel puritanesimo antiellenico, finì con l'averlo in orrore. Il nudo non venne più studiato, e senza un completo dominio del nudo, nessuna arte di rappresentazione figurativa può prosperare. soltanto quando uno stile è in completa decadenza prendono il sopravvento altri modi di rappresentazione La scomparsa di artisti creatori e la sopravvivenza di meri artigiani che ripiombano in primitivi moduli geometrici ... Questo fenomeno sembra caratterizzare, almeno nel nostro mondo europeo, tutti i momenti di seria disgregazione, come è avvenuto tra noi dal principio dello stile liberty al termine del secolo scorso fino alla cosiddetta "arte astratta" d'oggi. »

L'originalità degli incapaci

Nel capitolo che segue: "L'originalità degli incapaci", si parla proprio del nuovo ad ogni costo: l'originalità come obbligo dirimente per l'arte dei nostri tempi, l'originalità come .. Obbligo tassativo per l'accesso alla confraternita degli artisti.

Il concetto di "originalità" importante negli ultimi duecento anni, esisteva a malapena prima dell'alba del periodo romantico. Berenson osserva che tutti i grandi pittori del passato in gioventù avevano l'aspirazione di eguagliare il loro maestro, al punto che oggi non è sempre facile distinguere le loro opere giovanili da quelle dei loro maestri. «Soltanto quando è pigro o incapace, soltanto quando non ha saputo apprendere ciò che il maestro ha tentato d'insegnargli, e non è riuscito a imitare il maestro in tutto e per tutto, solo allora egli (l'allievo pittore incapace) mostra originalità a uno stadio iniziale, prematuro della sua carriera. In passato il povero diavolo non se ne vantava ... Non poteva farci nulla e si rassegnava a questa specie d'originalità come ad una deformità quale essa gli appariva. C'è voluto il tempo nostro – con la sua tendenza a proclamare buona qualunque cosa la passata generazione riteneva cattiva – per scoprire originalità nelle deformazioni e nelle assurdità provenienti da pura e semplice incapacità. »

Bergson parla con eleganza ma non per questo è meno chiaro. Anzi non si potrebbe essere più espliciti. Collocando il presente dentro la storia lungo i millenni, ne esce un giudizio che è una condanna senza attenuanti. Ma Bergson non può lanciarsi in uno

scontro aperto contro il modernismo astratto e internazionale. Egli può solo cercare quei pochi che non sono allineati. Tra questi la figura più significativa fu quella di Annigoni del quale Bergson divenne un fervente sostenitore. Di Annigoni Bergson disse: «*Pietro Annigoni, non solo è il più grande pittore di questo secolo, ma è anche in grado di competere alla pari con i più grandi pittori di tutti i secoli rimarrà nella storia dell'arte come il contestatore di un'epoca buia.*» Quindi Bergson chiama *epoca buia* questo attuale periodo. Annigoni, avversato e cancellato dai modernisti e da tutti, critici ed artisti che gravitarono attorno a Peggy Guggenheim, venne difeso da Berenson ed anzi usato come arma contro il modernismo.

Peccato che gli ebrei così abili con le parole e con i numeri, oltre che con tutte le astrazioni più astruse, dagli inizi del XX secolo si siano messi in testa di entrare a forza anche nelle arti delle immagini, stravolgendole per adattarle alla loro scarsa attitudine. Parlando delle città che hanno perduto la loro antica grandezza Bergson dice poi: «*Gli abitanti sopravvissuti salutano ogni distruzione, ogni deformazione, ogni riuscito tentativo di abbassare quel che resta del passato splendore al loro proprio livello d'intelligenza scaduta e storpiata. Essi vanno in visibilio, come facciamo noi ora per i successi antiartistici dei pittori e degli scultori del momento, e per le demolizioni su vasta scala che avvengono sotto i nostri occhi nei centri più insigni di quelle che una volta erano state le nostre patrie spirituali; mentre andiamo in estasi per edifici che smentiscono altro scopo se non quello d'essere così rispondenti alle nostre necessità animali, cioè alle nostre comodità, come la caverna lo era per i bisogni severamente utilitari dell'uomo di Neanderthal.*»

In quegli anni, subito dopo la guerra, nella fretta della ricostruzione era di moda demolire in maniera indiscriminata gli edifici "vecchi", anche se non erano stati lesionati dai bombardamenti. Ad onor del vero questo avvenne maggiormente nell'Europa occidentale, mentre in quella orientale ci furono esempi di ricostruzioni dal nulla, come avvenne per molti monumenti di Dresda. Contro questa distruttiva tendenza occidentale si è battuto Bergson. Ma da un decennio in tutti i paesi industrializzati è ripresa la moda di intervenire nel tessuto dei centri storici con un'architettura che è sempre più antiumana. Il povero Berenson non poteva immaginare che gli edifici attuali, con l'abbandono dell'architettura funzionale, ci avrebbero negato persino le nostre più elementari comodità materiali.

Ovviamente Berenson venne messo da parte e la sua scomparsa, il 16 ottobre 1959 all'età di 94 anni passò sotto silenzio. A cinquanta anni dalla sua morte è stato organizzato un convegno (2) per ricordarne l'opera. Egli "*ha inventato la critica dell'arte moderna*", anche se oggi "*i grandi allievi fingono di non conoscerlo*". La sua teoria, che mette in evidenza la distinzione tra valori decorativi e valori illustrativi nella pittura, costituisce il fondamento della storia dell'arte moderna. Ma nessuno degli studiosi allievi di Berenson ancora in vita ha partecipato al convegno che si è tenuto alla villa I Tatti, donata da Berenson all'Università di Harvard. Senza Bernard Berenson la storia della pittura fiorentina e soprattutto veneziana non sarebbero quello che sono. Fu l'ultimo dei grandi umanisti d'Europa, lui che era nato in un misero shetl della Lituania. Non c'è stato un solo quotidiano italiano che abbia ricordato questo anniversario.

L'arte occidentale dopo la seconda guerra mondiale

Dopo l'analisi di Berenson vediamo cosa accadde all'arte occidentale dopo la seconda guerra mondiale. Peggy Guggenheim fu il personaggio che più si è prodigato per la diffusione delle novità più cervelotiche di qua e di là dell'Atlantico.

Inconsapevolmente Peggy provocò all'arte europea e mondiale un danno maggiore di quello causato da tutte le invasioni barbariche perché alla fine venne distrutto il senso del bello.

Peggy, da buona ebrea, seppe utilizzare bene i suoi soldi. Riuscì nell'impresa senza disporre delle risorse finanziarie dei suoi parenti. Aveva una rendita che, riportata ad oggi, era di circa 5 milioni di dollari, tra i Guggenheim era considerata quasi indigente. Philip Ryland, direttore del Peggy Guggenheim Collection a Venezia, dice che Peggy per la sua collezione di quadri moderni in tutto non spese più di cento mila dollari (del dopoguerra, oggi equivalenti a circa un milione e mezzo di dollari)

Che cosa indusse Peggy Guggenheim a preferire nel 1943 il "pittore" Pollock, che realizzava quadri il cui unico merito era quello di essere uno specchio fedele della sua pazzia e della sua perenne sbornia? Esisteva in America un gran numero di artisti, sovvenzionati dallo stato durante la grande recessione, con lo scopo di togliere dalla disperazione persone che, con il loro carisma, avrebbero potuto infiammare una rivoluzione. Ma nessuno tra i pittori "figurativi", come ad esempio il bravissimo Thomas Benton (3), venne preso in considerazione. A Peggy probabilmente quella scelta fu suggerita per mettere a tacere l'arte vera, quella che mostrava la realtà della miseria americana insieme ai sogni perduti durante la grande recessione del '29.

Non potevano certo essere i quadri di Pollock ad entusiasmare gli esperti d'arte come Berenson, ma dopo la guerra, in una Europa alla fame, si trattava piuttosto del profumo del denaro dei Guggenheim.

Ma non è stato solo un ghiribizzo di una ricca ereditiera un po' svampita, in cerca di sensazioni, è stata una scelta criminale che ha contribuito in modo decisivo a distruggere l'arte. Infatti assegnare ad una persona un ruolo improprio, si ottiene in ogni caso una serie di conseguenze funeste.

Pollock stesso è stato la prima vittima di quella scelta impropria. Il suo fragile equilibrio psichico non ha retto al peso della fama raggiunta grazie a tanta assurdità. Il processo degenerativo messo così in atto ha colpito a morte prima l'arte occidentale poi ha contagiato tutto il mondo. La scelta fatta dalla ricca Guggenheim fu l'operazione più vistosa ed efficace condotta nel campo della pittura e coincise con l'indebolimento della borghesia nel dopoguerra. Il successo fu enorme, ben al di là della aspettative e venne a coincidere con l'annientamento del senso del bello e del gusto estetico, che non era sostenuto dalla classe dei nuovi ricchi, privi di cultura e quindi favorevoli ad un'arte "nuova", che ignorasse scomodi richiami alla cultura ed alle tradizioni.

L'operazione ebbe una tale fortuna che oggi un quadro di Pollock ha raggiunto la quotazione massima mai raggiunta da un dipinto: 140 milioni di dollari nel 2006 per il quadro "n.5".

Pollock fu il prescelto e venne celebrato come il più grande artista mai esistito dopo Picasso, almeno se si valutano i suoi quadri in base ai prezzi di "mercato".



Quadro "n.5" di Pollock

L'America degli anni Trenta

Facciamo una visita agli anni Trenta, in una America devastata dalla grande crisi e vediamo prima chi era Peggy Guggenheim, il cui vero nome era Marguerite Guggenheim, (New York, 26 agosto 1898 – Camposampiero, 24 dicembre 1979). Era figlia di Benjamin Guggenheim e Florette Seligman. Il padre muore sul Titanic (1912) quando lei è ancora giovane. Suo zio, Solomon R. Guggenheim è proprietario del Guggenheim Museum di New York. La famiglia Guggenheim aveva costruito la sua fortuna nell'industria di estrazione dell'argento, del rame e dell'acciaio, mentre la famiglia della madre, i Seligman, sono invece importanti banchieri americani. Nel 1919, appena maggiorenne, Peggy entra in possesso della sua parte di eredità, molto inferiore a quella degli altri Guggenheim, poiché il padre ne ha dilapidata una parte a Parigi. Neanche ventenne Peggy comincia a lavorare in una libreria di New York e frequenta importanti circoli e salotti dove conosce molti intellettuali dell'epoca. Non ebbe mai un buon rapporto con la madre, a causa forse della sua turbolenta vita sentimentale. Si sposa nel 1922 a Parigi con **Laurence Vail**, un pittore squattrinato del movimento dadaista e da lui ha due figli, un maschio (Sinbad) ed una femmina (Peegen). Grazie al marito artista, a Parigi comincia a frequentare i salotti bohémienne e conosce e stringe amicizie con i primi artisti dell'avanguardia europea, molti dei quali emigrati statunitensi: Man Ray, per cui poserà, Constantin Brancusi, Djuna Barnes e Marcel Duchamp. Stringe anche uno stretto legame con la pittrice Romaine Brooks e con la scrittrice Natalie Barney.

Dopo il divorzio da Vail nel 1928, Peggy comincia a vagare per l'Europa trascinandosi dietro i figli. Grande amore della sua vita è l'intellettuale inglese **John Holms**, scrittore alcolizzato, conosciuto nel 1928 a Saint-Tropez, che muore tragicamente nel 1934. Nel gennaio del 1938, a Londra, assieme a **Jean Cocteau**, inaugura la galleria Guggenheim Jeune: è la prima di una lunga serie di collezioni, che la renderanno negli anni la più importante sostenitrice dell'avanguardia europea. Tra i vari artisti ancora non conosciuti che esporranno a Londra si ricordano: Vasilij Kandinskij, Yves Tanguy ed altri ar-

tisti emergenti del panorama delle avanguardie europee. Tra le celebrità del momento invece: Antoine Pevsner, Henry Moore, Henri Laurens, Alexander Calder, Raymond Duchamp-Villon, Constantin Brancusi, Jean Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Georges Braque and Kurt Schwitters.

È grazie a **Samuel Beckett**, che insistette per uno suo interessamento all'arte contemporanea, e a **Marcel Duchamp**, che le insegnò "*la differenza tra l'arte astratta e surrealista*", che Peggy si avvicinò a questo mondo. Dal 1939 Peggy concepisce di trasformare la sua semplice collezione londinese in un vero e proprio museo: incurante della guerra, decide di acquistare un grande numero di opere d'arte, tra cui spiccano i nomi di artisti come Francis Picabia, Georges Braque, Salvador Dalì, Piet Mondrian, Fernand Legér e Constantin Brancusi.

Con l'avanzata dell'esercito tedesco verso Parigi, Peggy decide di tornare a New York, dalla madre, dove nel 1942 inaugurerà la galleria Art of This Century. Tra gli artisti ancora sconosciuti, figura nella collezione, il nome di **Jackson Pollock**. Quindi Peggy porta le avanguardie europee nel cuore dell'America cacciando via le reminiscenze figurative.

Grazie al fatto che Peggy era diventata una gallerista, Pollock e altri artisti americani entrarono in contatto con il mercato internazionale. Dal 1941 Peggy si era sposata col pittore surrealista **Max Ernst**. Il divorzio tra i due avverrà solo due anni dopo, nel 1943, ma intanto il surrealismo entra tra gli interessi di Peggy, che con la fine del conflitto decide di tornare a Venezia, dove la sua collezione viene esposta per la prima volta alla Biennale nel 1948 e viene presentata allo stesso livello delle esposizioni delle principali nazioni. L'anno successivo, nel 1948, acquista Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande, dove trasferisce definitivamente la sua collezione, che dal 1949 apre al pubblico come Collezione Peggy Guggenheim.

Berenson si recherà a visitarla. Con una punta di ironia si dice che chiedesse a Peggy: "*Allora perché si dedica a tutto ciò?*" Peggy avrebbe risposto dicendo: "*non potevo certo permettermi di comperare i grandi maestri del passato, e comunque considero mio dovere proteggere l'arte del mio tempo.*" Quindi Peggy non sembrerebbe fosse molto convinta circa la superiorità dell'arte moderna, piuttosto si tratterebbe di una questione di convenienza economica. Non è chiaro poi da chi dovrebbe difendere e proteggere l'arte del suo tempo. C'è anche il sospetto fondato che Peggy in realtà volesse difendere il valore dei suoi quadri di vario futurismo, nei quali aveva investito buona parte del suo capitale. Peggy non disponeva di molte risorse finanziarie, nella sua casa veneziana aveva un solo telefono a gettoni, che usava con molta parsimonia. Nel 1969 le opere della collezione vennero esposte al Guggenheim Museum di New York. In seguito Peggy deciderà di donare Palazzo Venier dei Leoni e l'intera collezione alla Fondazione Solomon Guggenheim.

Peggy passò l'intera esistenza aiutando nuovi artisti emergenti dai quali comperò le opere per pochi spiccioli. Morì il 23 dicembre 1979, all'età di 81 anni. Le sue ceneri si trovano nell'angolo del giardino di Palazzo Venier dei Leoni dove Peggy aveva seppellito anche i suoi numerosi amati cagnolini. Di due figli e dei tanti mariti ed amanti non le restò alla fine nessun affetto se non quello dei suoi cagnolini. Nell'atmosfera del modernismo c'è poco spazio per i sentimenti.

La Collezione Peggy Guggenheim di Venezia è uno dei più importanti musei italiani sull'arte europea e americana della prima metà del xx secolo. La collezione abbraccia opere che vanno dal Cubismo, al Surrealismo e all'Espressionismo.

L'opera più celebre è il bronzo del 1948: *L'angelo della città* di Marino Marini, posizionato davanti al palazzo Venier dei Leoni, dove mostra un fallo in vistosa erezione.

Pollock e il Federal Art Project

Torniamo a Pollock, un giovane perennemente ubriaco che cercava confusamente di diventare un pittore. Dal 1938 al 1942 Pollock lavora nel Federal Art Project nel reparto murali, ma scarsi sono l'interesse e il successo. È un periodo di gravi difficoltà economiche e di privazioni. Durante la Grande Depressione abita a New York, dove vive alla giornata e dove frequenta i corsi di Thomas Hart Benton (3) all'Art Student League. Nel 1940 conosce Orozco e la pittura messicana. Nel 1942 Pollock partecipa alla grande mostra dell'Art of this Century e viene apprezzato dal critico **Clement Greenberg**, che sarà il primo a sostenere Pollock. Greenberg lo seguirà e lo sosterrà in tutta la sua carriera. Pollock entra quindi nel circuito della grande critica, quella che è responsabile della degenerazione dell'arte dagli inizi del XX secolo. Poi Pollock nel 1943 incontra Peggy Guggenheim, che gli fa un contratto di cinque anni. (secondo altre fonti il contratto fu di un solo anno a 150 dollari al mese, appena più alto dei circa 100 dollari che gli dava il governo). Grazie a lei nel 1944 presenta la sua prima mostra personale che, con il favore di alcuni critici, gli apre le porte della celebrità. Pollock passa dai libri paga del governo a quelli della milionaria Peggy.

Tre generazioni della famiglia Guggenheim si sono dedicate a collezionare opere d'arte al di qua e al di là dell'Atlantico, raccogliendo un numero imponente di quadri esposti in diversi musei, primo fra tutti il Guggenheim Museum di New York.

Durante la grande depressione americana del '29 negli USA il governo, guidato da Roosevelt, prese molte iniziative inconsuete per un Paese dove il liberismo economico è sempre stato il dogma fondante. Non solo vennero forniti sostegni alle industrie, non solo vennero consolidati i dazi doganali, non solo vennero avviate molte opere pubbliche, ma si arrivò anche a dare uno stipendio agli artisti, con tutti i rischi che questo poteva costituire per l'arte.

Molti parlamentari si opposero a questo programma di intervento governativo. Il WPA (Works Progress Administration) fu creato per combattere la crisi. Su pressione di George Biddle, pittore, amico personale e compagno di scuola di Roosevelt, nel WPA venne inserito il programma Federal Art Project (FAP) che fornì i finanziamenti per stipendiare gli artisti. Il FAP venne diretto da Holger Cahill, stipendiando gli artisti con una forma mascherata di assistenza, mentre un piccolo numero di essi era ingaggiato con funzioni di supervisore. Gli artisti ricevevano 23.5 dollari a testa alla settimana con l'impegno di produrre un'opera entro un assegnato numero di settimane o un certo numero di giorni per completare una pittura murale o una scultura architettonica secondo un progetto prestabilito. Per ciascun artista il sussidio non era molto alto, ma in quegli anni molti disoccupati negli USA erano alla fame e quelle somme erano la salvezza. L'intervento statale nell'arte non fu del tutto neutrale, anche se agli artisti di solito non veniva imposto alcun vincolo circa i soggetti delle loro opere.

Ma l'aspetto su cui non ci si è soffermati è che essere inclusi tra coloro che ricevevano un sussidio governativo significava anche ottenere ufficialmente lo status di artista. In altre parole il governo decideva chi era artista e chi non lo era. Lo stato più liberale si prese la briga di classificare alcuni cittadini come artisti e di versare loro un sussidio. La condizione di indigenza in cui veniva fatta vivere la grande maggioranza della popolazione garantiva la disponibilità di manodopera a basso costo. Ma non era opportuno che questa situazione sociale venisse troppo enfatizzata dagli artisti. Per evitare che questi si abbandonassero alla disperazione più totale e facessero conoscere i risvolti macabri della situazione, si provvide a sfamarli.

Eliminando 5.000 persone (questo è circa il numero di chi entrò nel programma governativo) dal novero degli artisti affamati, si poteva sperare di averne messo a tacere una gran parte. Quanto a chi includere nella lista si trattava di un problema non facile da risolvere se si voleva essere rigorosi. Al solito gli americani furono molto pragmatici ed inclusero nell'elenco degli artisti ufficialmente riconosciuti, anche personaggi particolarmente esagitati che potevano fare danni sociali seri se lasciati fuori. Era concessa di solito la più ampia libertà nel tema e negli stili delle opere che questa schiera di artisti produceva. Sempre seguendo lo spirito di grande efficienza, proprio del mondo americano, i circa 5.000 artisti (non esiste un concordanza sui numeri) ingaggiati dal 1936 dal Federal Art Project si misero a lavorare di buona lena e produssero un numero sterminato di opere.

In otto anni (1935-43) il FAP produsse 2.566 pitture murali, più di 100.000 quadri da cavalletto, 17.700 sculture e 350.000 stampe. Il costo del FAP (venne chiuso nel '43 con l'entrata in guerra degli Stati Uniti) superò alla fine i 35 milioni di dollari di allora.

Di tutta l'enorme massa di opere ben poco si vede oggi in giro per gli Stati Uniti.

Ciò che resta si trova nei musei, dove questi lavori non vengono particolarmente reclamizzati. La maggior parte delle opere, che non sono state distrutte, è finita nei musei quasi dimenticate, utili solo ai cultori della storia dell'arte.

Ma lo spirito del capitale americano mandò all'aria tutte queste patenti di artista distribuite dallo stato. Qualcuno venne incaricato di selezionare le poche opere che non avevano in sé alcun messaggio di protesta politica, che non disturbavano il sano spirito speculativo della corsa al potere finanziario. E la scelta non poteva non cadere sugli impressionisti astratti, le cui opere rivaleggiavano con le immagini create dai ricoverati in ospedali psichiatrici.

Come si è detto queste opere avevano molti risvolti utili al potere finanziario. Bloccavano qualsiasi funzione sociale dell'arte, ne impedivano persino l'esistenza di qualsiasi forma alternativa e ridicolizzavano tutti i messaggi che si volessero trasmettere attraverso le immagini inaugurando di fatto un'era iconoclasta. Nel 1943 quasi tutti gli espressionisti astratti, usciti dalle file di questi salariati di Stato per produrre opere d'arte, hanno una visione magica della vita. Hanno infatti vissuto il periodo della depressione e hanno trovato un punto d'incontro tra i due principali temi d'ispirazione di quel periodo, il subconscio e le masse. Gli artisti sono convinti che la loro missione sia o di esprimere i più profondi sentimenti delle masse, o dare forma ai loro stessi sogni. Gli espressionisti astratti si tennero lontani dalle influenze politiche ma furono comunque costretti ad affrontare la fame e le conseguenze delle misure politiche per alleviare la crisi. In questo periodo si formarono molte attività collettive a cui la maggior parte degli espressionisti astratti è contraria; De Kooning e Pollock, per esempio, si tennero lontani sia da gruppi d'azione politica sia da quelli artistici, anche se parteciparono ai dibattiti sui problemi fondamentali della pittura moderna in un'epoca in crisi.

Intanto la "nuova arte" era stata lanciata e per seguirla si dovettero moltiplicare le contorsioni "filosofiche" di altri eminenti critici attorno ai quadri di Pollock. *"Dipingere è un modo di essere"*, diceva, sostenendo la supremazia dell'atto pittorico come sorgente di magia. Nel tentativo di approfondire la concezione pollockiana, questa affermazione stimolò il critico americano **Harold Rosenberg** a dire: *"A un certo momento i pittori americani cominciarono a considerare la tela come un'arena in cui agire, invece che come uno spazio in cui riprodurre, disegnare, analizzare o esprimere un oggetto presente o immaginario. La tela non era più dunque il supporto di una pittura, bensì di un evento [...] L'innovazione apportata dalla pittura di azione consisteva nel suo fare a*

meno della rappresentazione dello stato per esprimerlo invece in un movimento fisico. L'azione sulla tela divenne così la stessa rappresentazione...".

Fu coniato proprio da Rosenberg il termine di "Action-painting", pittura-azione, da cui nacque la breve e folle stagione che ne prese il nome. La pittura sarebbe tutta condensata nel gesto di dipingere, non nel risultato che resta sulla tela, ciò che appare è solo una traccia del vero momento creativo: l'azione.

Considerato come "il rantolo mortale del dadaismo", "un atto di negazione totale... incapace di assolvere alla funzione di comunicare per l'assenza di immagini definite", questo nuovo stile venne inizialmente guardato con diffidenza da molti critici americani ed europei.

Conclusioni

L'arte moderna "astratta" sancisce l'avvento del potere mondiale ebraico. L'arte moderna è l'arte dell'unico vincitore della seconda guerra mondiale: gli Stati Uniti, che da molti anni in realtà sono diretti dalla lobby ebraica.

Mentre i romani adottarono l'arte Greca, gli americani, pieni di desiderio di rivale verso l'Europa, provvidero a distruggerne l'arte. Utilizzarono alcuni volenterosi idioti inconsapevoli. Peggy Guggenheim seguì le orme della sua grande famiglia portando a compimento la distruzione dell'arte. Gli pseudointellettuali della sua corte veneziana, e prima ancora i francesi iconoclasti dissacratori alla Duchamp, le spianarono la strada. Il risultato fu l'imposizione di un'arte barbarica, molto peggio di ciò che avvenne in Europa ed in tutto l'impero romano d'occidente dopo il sesto secolo.

Il capolavoro fu che riuscirono a indurre i simpatizzanti di sinistra ad abbandonare l'arte "sovietica" e a schierarsi con entusiasmo impareggiabile a sostenere questa degenerazione dell'arte, che influì moltissimo sul crollo ideologico e politico dei paesi europei ed insieme di quel crollo fu ed è lo specchio fedele. L'arte dei "nuovi barbari" fu anche uno strumento che servì a delegittimare l'impianto ideologico del sistema politico dei paesi comunisti. Tuttavia neppure la scomparsa della minaccia comunista si è tradotta in un progresso della civiltà. Se guardiamo l'arte come indicatore del livello di civiltà, vediamo che alla fine si è realizzata la vittoria globale della non arte, un pessimo indizio dell'attuale condizione morale e politica dei paesi industrializzati. La lunga guerra fredda tra capitalismo e comunismo si è risolta con la vittoria di una nuova forma di potere, un sistema politico e militare globalizzato e privo di umanità, ben rappresentato dai quadri dei tanti Pollock e ben diverso dal vecchio capitalismo nazionale liberale.

La Cina come la Russia uscirono dall'accerchiamento adottando un regime semiliberalo sul modello del fascismo. Un regime politico ed economico che ha permesso alle due potenze di entrare con successo nella competizione globale. Ma dovettero rinunciare all'arte elaborata nel periodo comunista.

Note

1) Bernhard Berenson fu uno storico e critico d'arte di origine lituana (Vilnius 1865 – Firenze 1959), ma naturalizzato americano. Si trasferì in Italia nel 1887, e prese residenza a Settignano (Firenze), acquistando la Villa I Tatti, attuale sede del The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, centro lasciato in munifica eredità dallo studioso, profondo conoscitore della pittura italiana, assieme alla sua pregevole collezione di dipinti rinascimentali, gli archivi, la biblioteca e la fototeca, preziosi ausili per tutti quanti si interessano di Storia dell'Arte. Berenson esplorò le possibilità insite nella

metodologia della critica d'arte, attraverso il filtro delle questioni fondamentali nell'estetica, basando il suo metodo e i suoi studi intorno alla formazione degli artisti e ricalcando il criterio del suo "venerée maitre Morelli". Fu in contatto con i maggiori protagonisti del collezionismo statunitense di primo Novecento, tra cui Isabella Stewart Gardner, conosciuta al tempo degli studi presso Harvard e per conto della quale curò l'edizione critica del catalogo dei dipinti rinascimentali da lei posseduti. La Sua passione e le sue ricerche artistiche presero l'avvio dall'eredità e dalla metodologia di Giovanni Morelli: in virtù di tale lascito Berenson elaborò il concetto che lo studio dell'opera d'arte non si deve limitare allo stadio soggettivo, all'emozione del conoscitore, ma deve essere corredato da una serie di considerazioni accessorie. Egli distingueva, in un dipinto, l'elemento decorativo che rappresenta la forma, la materia pittorica e il modellato, da quello illustrativo che esprime il valore rappresentato dall'oggetto in funzione del contesto culturale e delle inclinazioni mentali, sentimentali del soggetto, ovvero della weltanschauung. Per tale motivo discerneva stilisticamente i particolari anatomici che aiutano a distinguere lo stile di un artista, poiché in questi minuti particolari l'artefice segue con minor vigore le tendenze peculiari dei movimenti artistici contemporanei per dare più respiro alla soggettiva visione dell'anatomia e della natura. Ne consegue che gli elementi basilari per l'individuazione di una particolare ricorrente in un pittore sono rappresentati dai capelli, dalle mani, dai piedi e dalle prospettive o dalle partiture paesistiche. Berenson non fu esente da colossali errori di valutazione storica e critica, il più vistoso dei quali fu perpetrato nel suo Lorenzo Lotto; a *Essay in Constructive Art Criticism* (London, 1895), in cui assegna ad Alvise Vivarini un ruolo persino maggiore a quello di Giovanni Bellini nel traghettare la pittura veneziana nel pieno Rinascimento, salvo poi ravvedersi pubblicamente, un paio di decenni più tardi, adducendo la giustificazione, di dubbio gusto, che fu indotto in errore dalle considerazioni del suo maestro Giovanni Morelli. Tra i saggi scritti dal Berenson troviamo i ***Pittori veneziani del Rinascimento*** (1893), una storia dei pittori stesa per index utile per ricostruire le provenienze e le ubicazioni dei dipinti prodotti dall'arte veneziana del Quattrocento.

2) Francesco Smeraldi "Berenson dimenticato: ha inventato la critica dell'arte moderna, ma i grandi allievi fingono di non conoscerlo", 26-10-2009

<http://domani.arcoiris.tv/?p=2687>

3) Thomas Hart Benton fu anche "maestro" di Pollock. Benton (1889–1975) – Visse i tempi dell'isolazionismo americano tra la caduta delle borse del '29 e l'entrata nel conflitto della seconda Guerra Mondiale esprimendosi nell'arte, dedicandosi ad esaltare le atmosfere locali, in particolare i paesaggi e la vita nel Midwest e nel Sud. Benton ha lasciato testimonianze importanti della realtà americana, testimonianze che gli americani, usciti dalla depressione grazie alla seconda guerra mondiale, sembra abbiano preferito dimenticare