

Che cosa è successo all'arte nel secondo dopoguerra?

L'espressionismo astratto avrebbe trionfato senza il sostegno della CIA?

La Rivoluzione Francese non provocò cambiamenti radicali nel campo dell'arte, mutò solo lo stile. Ma per svolgere un'analisi sull'arte di oggi bisogna iniziare proprio da lì. Allora ci si limitò a cancellare mode e stili antecedenti ed a promuovere il ritorno al classico romano e greco. In fatto di arte non ci fu una rivoluzione, nulla che fosse paragonabile allo stravolgimento che si verificò in tutti gli altri campi. Fu solo un passaggio tra diversi stili e soprattutto non si verificò quella sfrenata corsa verso il nuovo per il nuovo, esplosa invece dopo oltre cento anni, a partire dagli inizi del XX secolo. Negli anni della Francia rivoluzionaria la storia di Roma antica venne presa ad esempio per riscoprire le virtù civiche, da qui il ritorno all'arte classica, un ritorno ben diverso da quello che si era verificato durante il Rinascimento.

Con il trionfo dell'Illuminismo si cercò una sorta di purificazione dal Barocco e dal Rococò, considerati espressioni della degenerazione sociale e politica delle classi dirigenti dell'*ancien regime*.

Dalla Rivoluzione Francese e dalle guerre napoleoniche nacque il Neoclassico, che doveva anche assolvere il compito di togliere all'arte ogni traccia del cristianesimo. La Chiesa aveva creato una sua arte sin dai primissimi edifici per il culto voluti da Costantino. L'arte sacra cristiana aveva svolto un ruolo guida anche nell'arte profana. Diversamente dall'odierno corteggiamento verso le archistar, già trionfanti nel mondo laico, sin dall'inizio le Chiese cristiane costruirono i propri edifici sacri secondo propri progetti. Tra le chiese più antiche basti ricordare le chiese armene, persino anteriori alle magnifiche chiese bizantine (1), che furono lo strumento di evangelizzazione del mondo russo.

L'era moderna iniziò con lo stile Neoclassico, uno stile ateo, a cui erano stati tolti anche quei connotati religiosi, che invece possedevano i templi dell'antichità classica. Ma il Neoclassico era uno stile che almeno non rifiutava i criteri oggettivi della bellezza e dell'armonia.

Gli anni in cui furoreggiò quel Neoclassico ci fu una lunga persecuzione contro i cristiani, una persecuzione ben più grave di quelle compiute durante l'Impero Romano, prima che il cristianesimo diventasse la nuova religione dello Stato. Fu quindi un Neoclassico che grondava del sangue dei nuovi martiri cristiani, sacrificati sull'altare della dea ragione. Dalla Vandea a molte regioni italiane, sino alla Spagna, la persecuzione contro i cattolici fu molto feroce, come altrettanto feroce e spietata era stata, un secolo prima, la persecuzione contro i cattolici inglesi e quelli irlandesi.

Stragi che la Chiesa si affrettò a dimenticare per raggiungere rapidamente un accordo con i nuovi poteri politici laicizzati, pur di salvare un simulacro di potere temporale, che avrebbe dovuto garantirle una ipotetica ed inutile indipendenza. Fu l'atteggiamento della Chiesa negli anni che seguirono la ventata rivoluzionaria, durante la restaurazione, a creare l'anticlericalismo ancora oggi in voga. Dopo le persecuzioni, scatenate dal pensiero illuminista, per la Chiesa l'unica via percorribile sarebbe stata quella di abbandonare il ruolo di religione di stato e ripercorrere la strada dei primi cristiani, tornare nell'ombra, riscoprire le origini e rifondare il Cristianesimo. La Chiesa era arrivata a quel punto dopo che, per alcuni secoli, non aveva capito nulla di che cosa stava accadendo nelle idee dominanti, dopo il contrasto insanabile tra mondo latino e mondo germanico, ovvero tra Riforma e Controriforma, dopo aver colpevolmente trascurato ed osteggiato la strada che porta alla crescita delle conoscenze.

Si può avanzare il sospetto o l'ipotesi che lo stile Neoclassico, sostenuto dallo stato francese, fosse funzionale alla politica della Francia. In altre parole che si sia trattato di un'arte asservita al potere politico. Forse questo corrisponde a verità, infatti si chiamò anche stile *Direttorio*. Si deve tuttavia riconoscere che non si trattava di un'arte aberrante, che andava contro il comune senso del bello. Per far trionfare quello stile non fu necessario immaginare ed imporre nuovi principi estetici, assurdi e privi di senso.

Durante il Romanticismo, che seguì, vennero riaperte le antiche chiese e la religione venne accettata dal potere politico, anche se spesso si trattava di un misticismo estetizzante, senza contenuti autentici. Attorno alle antiche chiese ridotte in rovina si creò un'atmosfera costruita su una religiosità di facciata.

Tutto andava per il meglio nel mondo dell'arte, sino a che Kant non si rese conto che proprio l'arte era sfuggita alla sua indagine divoratrice. Anche se il legame con ciò che seguì è opinabile, ci vollero quasi centocinquanta anni perché la scoperta di Kant avesse un effetto concreto ad opera di un certo Greensberg, il profeta dell'espressionismo astratto. Di questo si parlerà in seguito. Un legame tra il pensiero di Kant ed i principi guida dell'arte moderna può apparire privo di fondamento, ma si scoprirà che l'evoluzione delle teorie estetiche è arrivata a mete di ineguagliabile absurdità al punto che verrà rivendicato proprio questo legame impossibile con la filosofia kantiana.

Che ci dovesse essere un limite all'uso *terroristico* della critica se ne accorse il sovrano di Prussia: Federico Guglielmo II, che inviò una lettera a Kant (2) intimandogli di non occuparsi più di religione. Kant rispose dichiarando di sottomettersi per dovere di obbedienza, ma ribadendo la legittimità delle sue idee, impegnandosi a rispettare l'ammonizione solo fino alla morte del sovrano. Kant non arrecò danni immediati alla religione e neppure all'arte, ma sull'argomento venne aperto un pericoloso capitolo di indagini.

Nel frattempo l'arte andava incontro ad una drastica *ristrutturazione*. Sino ad allora i suoi committenti e clienti principali erano stati la nobiltà e la Chiesa. Entrambe durante la Rivoluzione ebbero gravi difficoltà a proseguire nel loro mecenatismo, che era stato a volte nobile ed a volte gretto, garantendo tuttavia la creazione di grandi capolavori.

La nobiltà ebbe qualche problema con la ghigliottina e con gli espropri, la Chiesa venne accuratamente spogliata dei suoi beni, le chiese devastate e il clero imprigionato o mandato a morte. I rivoluzionari se la presero anche con le tombe dei re di Francia.

La borghesia e il nuovo stato democratico cercarono di dar vita ad una nuova committenza per l'arte che, dopo il miracoloso XIX secolo, si avviò ad un lento ed inesorabile declino, mentre nuovi filosofi si affannavano al suo capezzale, prodigandole cure avvelenate.

Torniamo a Kant con lo scopo di mostrare come sia privo di fondamento coinvolgere la filosofia kantiana nelle follie ideologiche sulle quali si vorrebbe fondare l'arte moderna. Kant distingue nettamente il bello della natura dal bello dell'arte, dicendo: passare dalle cose belle alla rappresentazione bella delle cose, dove la rappresentazione sarebbe opera di un non meglio definito artista-genio. Banalità imperdonabili ai giorni nostri, quando il genio viene deliberatamente ucciso quando è ancora nella culla (3) e la bellezza è un non senso. Kant si limita a formulare le sue massime tra il pedagogico e l'escatologico: "*Abbi il coraggio di servirti della tua intelligenza*". Ma l'arte non nasce solo dalla ragione (4), anzi una dose eccessiva di razionalità la uccide. La rivoluzione illuminista nell'arte ignorò i precetti di Kant, che raccontavano di un'arte bella e del genio che l'avrebbe creata. Kant non fece danni al momento, ma il seme era stato gettato. Sarà ripreso da Hegel, da quasi tutti i filosofi che sono seguiti ed alla fine, con le cure di Greenberg, sboccherà il fiore avvelenato regalandoci un'arte oscena: dall'Impressionismo astratto sino all'arte concettuale, sino alla morte dell'arte.

Kant si sforzò sull'argomento di esprimere concetti semplici sino all'ovvietà. Egli disse:

Ora, poiché senza regole antecedenti nessun prodotto può dirsi arte, bisogna che nel soggetto (mediante l'accordo delle sue facoltà) sia la natura a dare la regola all'arte; l'arte bella è possibile solo come prodotto del genio.

Oggi si afferma l'esatto contrario: le regole debbono essere cancellate, dimenticate per lasciare libero sfogo alla fantasia. Non si vede quindi come Kant abbia potuto ispirare i principi demenziali che oggi si vorrebbe stiano dietro quella, che in modo improprio, si continua a chiamare arte.

L'altra faccia della Ragione con i suoi limiti

Lì dove arriva Dio, non arriva la ragione (Padre Pio)

Seguire la Ragione è un impulso nobile, ma non si deve dimenticare che questo impulso nasconde, neppure troppo, il desiderio di raggiungere ciò che la ragione promette di poter concedere già durante il cammino fatto in sua compagnia. La Ragione promette e mantiene la crescita della conoscenza, che dovrebbe darci risposte alle domande esistenziali proprie della natura umana. Ma la Scienza, nata dalla Ragione, ha assunto come fondamento l'esclusione di tutto ciò che non sia fisicamente misurabile, nulla che possa avere attinenza con fatti spirituali. Così non si possono neppure formulare le domande circa il significato della vita e della morte.

Ma non c'è solo questo, c'è anche il crescente dominio sulla natura e sugli uomini. Questo dominio crescente alimenta il desiderio di potenza, un desiderio che non può mai essere appagato abbastanza, un desiderio che tuttavia è alla base del così detto progresso, felicità e dannazione dell'uomo di oggi.

L'Umanità si lanciò apertamente in questa avventura seguendo l'Illuminismo, che creò un nuovo modo di vedere la natura e l'uomo, diventato esso stesso la parte più ghiotta dell'indagine svolta dalla Ragione.

Paradossalmente l'uomo, che pensava di essere autore del suo destino, diventava oggetto di indagine da parte di un ente astratto, la Ragione, che presto diventerà istituzione e si tramuterà in Scienza, dispensatrice di tante verità, anche se provvisorie.

Durante il terrore a Parigi c'era grande abbondanza di corpi umani: i ghigliottinati, che andavano esaminati scientificamente. Così gli esperimenti di elettrofisiologia, ripetizioni con varianti degli esperimenti condotti da Galvani, venivano fatti su cadaveri di uomini appena uccisi e non su rane opportunamente scorticate. In quel periodo questo era l'entusiasmo folle attorno alla crescita delle conoscenze.

Quando Kant si lanciò nell'avventura dello studio di tutta la realtà con la Ragione come arma di indagine, più che una nuova filosofia mise le basi per fondare nuove Scienze.

Kant già nella *"Critica della ragion pura"* (1781) e nei *"Prolegomeni ad ogni metafisica futura"* (1783) aveva formulato il concetto dell'*"incompletezza della ragione"*. Colui che aveva più di tutti agitato il vessillo della Ragione, ebbe l'onestà di affermarne i limiti anticipando di 150 anni il famoso teorema di Gödel (5):

"In ogni sistema sufficientemente ricco si possono formulare proposizioni, che all'interno del sistema stesso non si possono né provare né confutare a meno che il sistema non sia incoerente".

Quindi un sistema coerente fondato solo sulla ragione per reggersi deve ricorrere ad una qualche forma di trascendenza, la cui esistenza risulterebbe quindi dimostrata "razionalmente" proprio dall'impossibilità di costruire una realtà esclusivamente razionale, chiusa nello spazio e nel tempo in cui pensiamo di vivere.

Alla fine Kant arrivò alla conclusione che *«se la ragione vuole essere coerente, non può essere completa»*. Quindi la *ragione*, in un qualsivoglia insieme coerente di proposizioni atte a descrivere un sistema (logico-matematico) isolato, non può completare la formulazione di un tale sistema senza avere un legame con l'esterno al sistema. Per di più in que-

sto ipotetico insieme di proposizioni (sistema) si è omesso di introdurre la scadenza temporale, quindi la sua morte, della quale peraltro il sistema dovrebbe avere autocoscienza. In altre parole concepire sistemi coerenti che abbiano al loro interno anche la previsione della loro stessa fine, appare difficile.

La conclusione ovvia è che la ragione, anche quando è stata deificata, è sempre apparsa inadeguata non solo a spiegare l'esistente molto complesso, ma anche a creare un insieme coerente di proposizioni semplici.

Sino a qui si è parlato di idee, ma quale è stata la causa vera del successo presso le folle, presso i popoli, che hanno cominciato ad adorare il progresso, la potenza insita nel progresso?

Se la Scienza, attraverso la Tecnica non avesse continuato a compiere moltissimi *miracoli*, essa sarebbe rimasta confinata nei salotti degli intellettuali (si veda il "*Newtonanesimo per le dame*" dell'Algarotti). Se dalla Scienza non fossero usciti a profusione macchine e straordinari sistemi meccanici, chimici ed elettrici, che la gente usa e che percepisce come *miracoli*, non avremmo avuto il ripetersi di grandi rivoluzioni *illuministe*, che si sono susseguite a partire dalla Rivoluzione Francese (preceduta da quella inglese) sino a quella dei Soviet in Russia, seguita da quella cinese e da quella Vietnamita, per non citare quelle fasciste e naziste come intermezzo.

Arriviamo al secondo dopoguerra

Facciamo un bel salto lungo quasi due secoli e arriviamo al secondo dopoguerra, quando iniziò la Ricostruzione: un entusiasmo che vide gli italiani primi in Europa. L'arte non fu da meno. Siamo passati dall'arte del periodo fascista, che il fascismo non incoraggiò ma neppure ostacolò, all'arte del dopoguerra, che i partiti ignorarono, se si eccettua il partito comunista, che cercò di stabilire un suo predominio. Da qualche anno si è scoperto che i comunisti, proprio nello stabilire una loro influenza sugli artisti, sono caduti in pieno nella trappola dell'espressionismo astratto, preparata dagli americani.

Il **realismo socialista**, che partiva dall'Unione Sovietica, era fortemente voluto dal partito comunista sovietico. Attraverso Zdanov (6), personaggio molto in alto nella gerarchia del potere nell'Unione Sovietica, si arrivò a stabilire persino i dettagli dei principi guida che obbligatoriamente dovevano seguire gli artisti per essere accettati.

L'arte realista, se creata da artisti che non vantavano una sicura fede di sinistra, non era accettata ma era emarginata. Verso l'astrattismo venne lanciata la scomunica che non raggiunse alcun effetto, perché invece, grazie al supporto dei finanziamenti occulti provenienti dalla CIA, ben presto prevalse, anzi stravinse diventando la bandiera dei presunti o aspiranti artisti, quasi tutti sinistreggianti.

Così Annigoni, pittore realista con grandissime doti, trovò solo ostilità dagli artisti di sinistra, gli stessi che nel frattempo venivano, a loro insaputa, foraggiati dagli americani, dalla CIA, che nascostamente agiva attraverso enti ed organizzazioni insospettabili.

Tutto questo è arcinoto, documentato, ma non sembra ci sia stata una grande attenzione da parte della critica ufficiale (7). Gli americani ebbero la suprema abilità di finanziare anche artisti di sinistra, purché accettassero l'espressionismo astratto e quindi negassero radicalmente il realismo, che sarebbe potuto apparire imparentato con il realismo socialista. Questo passo gli artisti di sinistra lo accettarono di buon grado, anche perché di talento naturale ne avevano poco e voglia di imparare ed esercitarsi ancora meno.

Vennero poste le basi per l'arte libera, liberata da ogni vincolo verso la ragione e verso la realtà. Lo stesso concetto di bellezza venne abolito. L'arte divenne una *non arte*.

Coloro hanno danaro da spendere, gli arricchiti, sono sempre andati alla ricerca di zone e ambienti esclusivi, dove poter trovarsi con i loro pari. Con la stupefacente lievitazione dei prezzi dei quadri astratti, grazie all'intervento discreto della CIA, questa divenne una zona riservata a gente con altissimi redditi. Così i prezzi dei quadri astratti rimasero alti anche

quando l'intervento della CIA cessò e furono i prezzi alti a continuare ad attirare i nuovi arricchiti. L'impostura non solo si auto-sostenne ma con gli anni il supporto iniziale degli americani venne dimenticato o considerato inessenziale, oppure addirittura meritorio di plauso.

Espressionismo astratto. A chi dare la colpa (o il merito)?

L'Espressionismo astratto fu un movimento artistico statunitense successivo alla seconda guerra mondiale. Fu il primo fenomeno artistico tipicamente americano che influenzò il resto del mondo e che contribuì a spostare radicalmente la capitale artistica da Parigi a New York, dall'Europa agli Stati Uniti. Questo movimento ebbe un teorico: Clement Greenberg, che imperversò per molti decenni negli USA e che riuscì a scoprire ipotetiche alte motivazioni teoriche, che avrebbero dovuto giustificare la nascita da tanti obbrobri e consacrarne il loro perdurante successo di mercato.

Clement Greenberg fu per il mondo occidentale quello che Zdanov fu per il mondo socialista. Harold Rosenberg e Leo Steinberg fecero lo stesso lavoro di Greenberg anche se non ne eguagliarono la fama e la pazzia.

Luigi Fassi (8) in un lungo articolo dedicato a Clement Greenberg così inizia:

«Nel numero di **Artforum** dell'estate del 1987, nella sezione: "A Critic Looks At A Critic", Kay Larson, importante critico statunitense, pubblicava un lungo articolo intitolato **The Dictatorship of Clement Greenberg**, nel quale la critica americana imputava a Clement Greenberg una pesante serie di capi d'accusa, tra i quali quelli di aver provocato "la morte della pittura nei tardi anni Sessanta, la paralisi ideologica dell'arte nei primi Settanta e la successiva rivolta dei postmodernisti. Gli artisti - proseguiva Larson - consapevolmente o no, gravitano ancora attorno alle idee di Greenberg, che hanno dominato tutto il discorso critico sull'arte da quando vivo e che per troppo a lungo hanno avuto l'autorità di proposizioni a priori, al di fuori delle quali ogni altra legittima formulazione, possibilità e opzione, è stata bandita e considerata inaccettabile". Tali affermazioni, molto simili a un'autentica *damnatio memoriae* indirizzata a un Greenberg ancora vivo, segnalavano venti anni fa la presenza sulla scena critica americana di una ferita ancora non rimarginata.»

Le accuse sono precise e sono di fonte americana. Se ci fu una regia, per arrivare ai risultati che oggi possiamo constatare, molto probabilmente questa fu di Greenberg, il più fanatico sostenitore della nuova arte. Fassi svolge dotte considerazioni in cui tenta di dare credibilità alla figura ed alle idee di Greenberg:

«Chi voglia oggi riaccostarsi all'opera di Greenberg, deve confrontarsi ... con una molteplicità di ostacoli pregiudiziali Se... Greenberg negli Stati Uniti è un tabù tuttora non rimosso, in Europa, e in particolare in Italia, dove la sua opera è completamente assente ..., il critico americano è quasi del tutto sconosciuto. ... il complesso dettato greenberghiano dimostra infatti di dover esser scandagliato alla luce di tutti i riferimenti filosofici continentali di cui è colmo, quelli kantiani soprattutto, ... La pubblicazione dei suoi "Collected Essays"..., così come ... i "Late Writings"(ultimi scritti), rivelano un autore non solo debitore della grande tradizione dell'Illuminismo europeo, ma anche straordinariamente attento alla tradizione critico-filosofica italiana, da Benedetto Croce a Lionello Venturi, sino a una figura come Paolo Milano, contemporaneo di Greenberg e critico letterario dell'*Espresso*. ... All'inizio del 1939 Dwight MacDonal, direttore della rivista *Partisan Review* pubblica un articolo di Greenberg: **Avant-Garde and Kitsch** dove si tenta di stabilire i fondamenti della cultura moderna occidentale, che dovrebbe essere separata in due filoni completamente diversi tra loro:

da un lato quello della cultura alta, rappresentata dalla poesia di Thomas Stearn Eliot, dalla scrittura di James Joyce e dalla pittura di Georges Braque e Pablo Picasso, giunta alle soglie dell'astrazione;

dall'altro quello della cultura borghese, fatta di riviste domenicali patinate, pitture a olio convenzionali e film hollywoodiani.

La prima è la cultura dell'avanguardia, votata a una sperimentazione finalizzata al mantenimento del livello più alto dell'arte in tutte le sue manifestazioni. Nell'argomentazione di Greenberg la durezza algida e severa dell'avanguardia, esclusivamente interessata ai contenuti formali e ai canoni estetici dell'arte, è la strategia di difesa opposta alla minaccia radicale rappresentata dall'accademismo borghese e dalla cultura del kitsch, tutta appiattita sulla facile accessibilità dei contenuti.»

La seconda è ciò che «Greenberg definisce Kitsch il simulacro vicario e degradato della vera cultura, interessato a “*simulare il sapore della grande arte*”. Prodotto sostitutivo meccanizzato e sintetico, il kitsch diluisce e annacqua gli esiti della cultura avanguardistica, dandoli in pasto alle masse con metodologia industriale. In tal modo, la fatica e lo sforzo di comprensione richiesti dalla vera arte vengono pericolosamente accantonati a favore di “*sensazioni ingannevoli e spurie*”, generate da contenuti puramente d'evasione.

“*Tutto il kitsch è accademico e tutto ciò che è accademico è kitsch*”, scrive Greenberg, segnalando la difficoltà di resistere alle sirene del falso e dell'inganno propagandate con tanta efficacia dai ricchi promotori del kitsch – ricchi anzi ricchissimi saranno i promotori dell'arte astratta che sarà pura mercificazione -. Nella serrata analisi di *Avant-Garde and Kitsch*, questa cultura mercificata diviene lo strumento privilegiato dalle politiche fasciste per esercitare il controllo popolare, in ragione della sua completa duttilità a veicolare contenuti politici di asservimento e controllo mascherati da intrattenimento elegante e raffinato. Hitler, Mussolini e Stalin rinunciano alla cultura avanguardistica d'élite anche quando questa è favorevole al regime, per privilegiare la lusinga delle masse, mettendo loro in mano cocktail culturali di immediata assimilazione e di sicura fabbricazione industriale.»

A questo punto abbiamo fatto il pieno quanto ad absurdità, anche se altre seguiranno. La prima arte, sarebbe quella dell'avanguardia, tutta rivolta a sperimentare nuove strade. Un'arte che non si cura del favore popolare, un'arte che mirerebbe a raggiungere nuovi ed alti canoni estetici. Rappresentare segni e forme senza alcuna parentela con le immagini che conosciamo, immagini prive di qualsivoglia significato se non l'assoluta absurdità, sarebbe per Greenberg l'arte alta.

Tutto il resto è Kitsch, tutta l'arte che piace al grande pubblico è Kitsch, e questa sarebbe l'arte adottata dai regimi dittatoriali che cercano il favore delle masse. Se si capisce bene in questo rogo di condanna bisogna mettere tutta l'arte del passato, anche perché il passato non godeva della splendida democrazia che solo gli Stati Uniti hanno saputo realizzare. Siamo al neurodelirio. È doveroso chiedersi come simili concetti siano potuti circolare presso un popolo che da più di mezzo secolo pretende di reggere le sorti del mondo.

La cultura alta sarebbe quindi l'unica ad essere portatrice di valori, tuttavia in modo non troppo esplicito, perché in realtà siamo costretti a constatare essere questa cultura uno strumento per convincere i ricchi a sborsare molto denaro onde si sentano gratificati dal possesso di oggetti orrendi, elitari, che la gente comune si rifiuta di accettare.

Cercare il favore delle masse sarebbe quindi un segno inequivocabile di una dittatura. Ma è democrazia un sistema politico in cui il clan dei superricchi impone un'arte che non piace alle masse? Già perché costoro, i superricchi, *generosamente* si prenderebbero poi l'onere di educare le masse a capire ed amare la nuova arte. Quindi chi accontenta le masse, offrendo ciò che a queste spontaneamente piace, è un dittatore, chi invece costringe le masse ad accettare ciò che non piace è un democratico. Che strano modo di concepire la politica!

Così prosegue Fassi: «Questo articolo (*Avant-Garde and Kitsch*) riassume *in nuce* molte tesi del Greenberg maturo, adombrando con intuitiva preveggenza la prossima venuta dell'Espressionismo astratto americano, nuovo culmine del Modernismo, della cui scossa

vivificatrice *Avant-garde and Kitsch* sembra già contenere l'esaltazione e la difesa. Per Greenberg il Modernismo (da intendersi come sinonimo di avanguardia), rappresenta senza distinzioni di genere tutto ciò che di più vivo e alto è stato prodotto dalla cultura occidentale. Non è dunque un movimento consapevole o un manifesto teorico, ma una tendenza (*tropism*) radicata nella cultura occidentale moderna a riflettere autocriticamente sulla natura delle arti e delle loro possibilità. Non c'è Modernismo senza autocritica radicale. Greenberg si rivela in questo un lettore creativamente acuto dell'opera di Immanuel Kant, da lui definito il primo modernista e la cui filosofia critica gli offre un eccellente apparato metodologico per poter fondare saldamente la volontà di verificare la legittimità delle pretese formali di ogni tipo di arte.

Come Kant nella ***Critica della ragion pura*** pone la ragione stessa a soggetto attivo della critica, in quanto capace di operare autonomamente la critica dei propri fondamenti (cosa posso conoscere?), Greenberg mutua direttamente tale metodo, applicandolo alle pretese delle singole discipline artistiche, per domandarsi specificamente cosa esse possano fare, quali strumenti le siano legittimamente propri e quali no.»

Che l'arte moderna operi autocritica attorno ai suoi fondamenti è cosa impensabile che avvenga, se lo facesse dovrebbe dichiararsi finita. All'inizio si è visto in breve sintesi il pensiero di Kant sull'arte. È un pensiero ben poco originale ed assolutamente incompatibile con le stravaganze dei vari astrattismi. Ma Greenberg, non deflette e continua a vedere legami con quel pensiero.

«Greenberg dice: *“l'opera d'arte deve cercare di evitare la dipendenza da qualsiasi esperienza che non sia insita nella più letterale ed essenziale natura del suo mezzo”*. Si tratta quindi di eliminare da ogni arte tutti quegli effetti che non sono suoi propri, ma possono essere presi a prestito dai mezzi di altre arti. In questo processo di autodefinizione critica del Modernismo, Greenberg si focalizza soprattutto sulla pittura, di cui intende salvaguardare la piattezza della superficie (*flatness*), in quanto dato formale unico ed esclusivo di questa disciplina (a differenza ad esempio del teatro, della scultura e della danza che hanno priorità di natura tridimensionale). Per Greenberg, in ambito pittorico occorre evidenziare in termini espliciti l'integrità del piano pittorico (*integrity of picture plane*), abbandonando la rappresentazione dello spazio, in modo da rendere lo spettatore consapevole della piattezza del quadro prima di ogni suo possibile contenuto. Al di qua di ogni illusione narrativa, si vedrà così l'oggetto quadro nella sua nuda letteralità bidimensionale.

L'empirismo di Greenberg fa dunque coincidere la pittura con la concretezza delle convenzioni tecniche che la costituiscono. ... In conseguenza diretta di tale radicale riduzionismo formale, l'astrazione si rivela per Greenberg momento necessario nell'atteggiamento autocritico della pittura. Non si possono più rappresentare oggetti o entità riconoscibili, che nella loro natura tridimensionale alienerebbero subito lo statuto bidimensionale della tela. Decade così il palcoscenico tridimensionale che per secoli aveva consentito all'artista di “scavare” una profondità immaginaria all'interno del quadro.»

Ogni commento appare superfluo! Siamo all'idiozia in forma pura. Le profondità, che Leonardo creava nei suoi paesaggi rappresentando l'aria interposta, via, condanniamole.

La prospettiva dovrà essere considerata un abominio da estirpare, cancellare anche dalla memoria. Già il nostro Zevi aveva poca simpatia per la prospettiva, ma non era arrivato a condannare qualsiasi tentativo di dare profondità alle immagini.

«Il Modernismo dell'astrazione eclissa così il quadro come *“arena di un evento”* (secondo la celebre affermazione di Harold Rosenberg) e rifugge dal coinvolgimento emotivo dell'immedesimazione, privilegiando una superficie letterale e tautologica, che istruisce sulla viva concretezza dei propri codici e immette in un piacere disinteressato.»

Queste critiche verso Greenberg nascono da due articoli, che nelle intenzioni degli autori volevano essere elogiativi o quasi.

Il secondo articolo (9) è di Melisa Garzonio, che presenta un libro della nuova e meritoria casa editrice: JOHAN & LEVI, impegnata a pubblicare libri difficili. Caroline Jones, l'autrice, ha scritto un libro su Greenberg, curiosamente intitolato **Greenberg for Italians**. Il commento della Garzonio non è privo di ironia:

«Greenberg guarda l'Italia - ... Cosa dire delle conoscenze italiane di Greenberg? Il 20 aprile 1939 s'imbarca per la prima volta per l'Europa. Su suggerimento di Dwight MacDonal, direttore della *Partisan Review*, intervista nel suo francese stentato Ignazio Silone, allora in esilio a Zurigo (che strana coincidenza: Silone nel dopoguerra sarà all'inizio il personaggio di riferimento per la campagna della CIA a favore dell'Espressionismo astratto in Italia. Nel 1951 fondò l'Associazione italiana per la libertà della cultura. Amico di Nicola Chiaromonte, insieme non combinarono nulla. Ma per Greenberg fu quindi l'incontro con un amico sicuro). Visita la Cappella Sistina – “*Raffaella [sic] – Il Parnaso*”, si legge in una cartolina dalla Città del Vaticano datata 22 maggio 1939, lo stesso giorno in cui viene siglato il patto d'acciaio tra l'Italia e la Germania. Dopo la guerra, su insistenza della sua compagna, l'artista Helen Frankenthaler, nel 1954 trascorre due mesi e mezzo in Europa. A Firenze visitano i musei della città ma Giotto e Piero della Francesca gli sembrano “*over-rated*”, sopravvalutati rispetto ai veri maestri: Tiziano, Rubens, Velázquez e Rembrandt (non ha dimenticato Caravaggio?). Di passaggio a Ravenna, l'autore di “*Paralleli bizantini*” manca di vedere i mosaici. Tra gli incontri decisivi non si annovera alcun italiano: incontra in Toscana Bernard Berenson; nonostante la distanza siderale tra le loro opinioni sull'arte contemporanea, Greenberg stimava l'occhio di Berenson e l'attenzione verso la qualità delle opere d'arte, piatto forte della *connoisseurship*. Venezia è un altro luogo di incontri poco italici: Peggy Guggenheim e i dipinti di de Kooning alla Biennale... Sul piano dei debiti intellettuali, ho l'impressione che Benedetto Croce non abbia giocato un ruolo determinante nella formazione intellettuale di Greenberg e che acquisti importanza soprattutto negli ultimi scritti. Bisogna aspettare il 1971 per leggere che Croce è lo studioso d'estetica che Greenberg ammira di più dopo Kant ... Nelle recensioni alle opere di Lionello Venturi traspare una stima intellettuale piuttosto che un vero e proprio debito. E, ad ogni modo, Greenberg legge Venturi perché Venturi s'interessa all'arte del XIX secolo e all'impressionismo, non perché è a capo della via italiana all'astrazione con il Gruppo degli Otto, ... Greenberg si appassiona al destino dell'estetica crociana nel dopoguerra. Le recensioni ai libri di Venturi sono inoltre piene di riserve, non ultima “*the professor's elliptical concept-juggling prose, so much in the tradition of philosophical idealism*” (1947). Quando Venturi si avventura nel XX secolo – cioè quando gioca sullo stesso terreno di Greenberg – questi non manca di dargli il benservito, come nel caso di Chagall (1957). Da quando l'arte ha smesso di essere impressionista Venturi non è a suo agio, al punto da mostrare “*un'ostilità inconfessata o inconscia*” (1945) verso gran parte dell'arte contemporanea. Per semplificare, ho l'impressione che Greenberg recensisca Venturi ma s'interessi a Berenson; intervisti Silone ma sia influenzato da Brecht; citi di sfuggita Croce ma legga approfonditamente Kant e Wölfflin. ... Senza appello, infine, le perplessità di Greenberg sull'arte italiana del XX secolo. Il Futurismo è un movimento accademico; Marinetti, Severini e Balla non hanno colto quello che è successo nell'arte a partire da Courbet, fatta eccezione per un paio di Carrà, riusciti “*only by accident*” (1948).»

Sarà bene ricordare che Gustave Courbet (1819, 1877), è stato un grandissimo pittore francese le cui opere *realiste* non hanno assolutamente nulla in comune con l'astrattismo. Anzi Courbet del realismo fu il primo esponente e l'iniziatore, pur nella sua contrarietà ad essere classificato dentro uno stile. Quanto a Carrà l'analisi è ingiusta ed ingiustificabile. Infine c'è Balla, riconosciuto in tutto il mondo come un grande dello stile futurista. Sono tutte considerazioni prive di nesso logico.

«Non solo Sironi, Garbari, Guidi, Marussig, de Pisis ma persino Giorgio Morandi – incarnazione della via italiana al *modernismo* – “*fanno poco più che ripetere timidamente la pit-*

tura francese pre-cubista" (1948). Giorgio de Chirico fa mostra di un' "ostilità logica a tutta la pittura realmente moderna sin da Courbet"; come colorista è "trecento anni in ritardo rispetto a Delacroix" (1947); allestisce "una parodia della composizione rinascimentale" (1943) ma è incapace di trovare qualcosa che sostituisca i resti del Rinascimento che lui stesso ha mandato in frantumi; la sua non è propriamente una pittura da cavalletto ma un "elementary interior decoration". Colpo di grazia: alla fine degli anni quaranta, nello sforzo di "stay modern", gli artisti italiani hanno ripiegato su una sorta di "archeologia espressionista". Siamo distanti anni luce dagli standard del modernismo americano. Così quando Greenberg incontra Piero Dorazio – un artista che stima e che è stato a mio avviso l'italiano più vicino al critico – lo esorta a restare negli Stati Uniti, cioè là dove si giocava veramente il destino del Modernismo. L'assenza di Greenberg dal panorama storico-critico italiano è un soggetto appassionante che resta da indagare. ...

Forse l'Italia ha preferito la strada francofortese, Adorno in particolare. Come scriveva Renato Solmi, introducendo nel 1954 l'edizione italiana di *Minima Moralia*, e che era in realtà un'introduzione al pensiero di Adorno *tout court*: "Mi rendo benissimo conto che molte delle tesi di Adorno potranno sembrare, a un lettore italiano, paradossali e arbitrarie. E questa impressione sarà, almeno in parte, giustificata. Il mondo che Adorno ci descrive è la moderna società americana". Se Adorno ci apriva le porte dell'America, che bisogno c'era di leggere Greenberg oltre ad "Avanguardia e Kitsch", non a caso il più adorniano tra i suoi scritti? Resta il fatto che, per tirare crudamente le somme, l'Italia è stata per Greenberg un interlocutore secondario. Pensiamo ancora alla Francia: Greenberg, lettore avido dei *Cahiers d'art*, misura l'emergere, l'affermarsi e l'egemonia del modernismo americano in rapporto all'Ecole de Paris. È per questo che la storia e la critica dell'arte francesi hanno sempre manifestato un'attenzione morbosa nei riguardi del modernismo greenberghiano. Questa era dettata, se non altro, dalla necessità di difendere, ribattere e proporre narrazioni alternative a quella che smantellava l'illusione della centralità artistica di Parigi nel dopoguerra a favore di New York.

Dell'Italia, invece, Greenberg ebbe sempre un'immagine di rimbalzo, quasi da Guide bleu. Nella cartolina spedita da Greenberg a Harold Lazarus il 18 maggio 1939 si legge: "Sous in Italia! I genti parlano molte come gl'American".»

Questo era Greenberg verso l'Italia, paese ricco di grandi personaggi incapaci di allearsi per difendersi. Come ho sempre sostenuto è stata l'Italia la prima vittima di quella mostruosità che è stata ed è l'arte astratta. Infine non si vede quale utilità potrebbe avere una maggior conoscenza degli scritti di Greenberg se non rafforzare l'opinione che l'arte astratta debba essere cancellata al più presto per il bene dell'Umanità. A suo confronto Zdanov (6) nel mondo socialista è stato un geniale e generoso critico d'arte.

Può avere un senso l'arte astratta?

Cerchiamo di chiarire il significato di: "**Espressionismo astratto**", un'espressione che si deve ad Alfred H. Barr, che la coniò nel lontano 1929 a commento di un quadro di Vasily Kandinsky. Successivamente fu ripresa per essere applicata all'arte americana degli anni '40 dal critico **Robert Coates** nel 1946. In pratica, il termine viene applicato agli artisti operanti a New York nell'immediato dopoguerra con differenti stili, e perfino il cui lavoro non è né particolarmente astratto né espressionista. Dal 1960, la corrente perse influenza, ma venne sostituita da altri stili sempre peggiori e sempre più lontani dalla realtà. È sul concetto di astratto il punto in cui vorrei attirare l'attenzione.

Nella vita di tutti i popoli simboli astratti sono impiegati sin dalle origini. Si è fatto uso di simboli e forme astratte sin dalla formazione dei linguaggi fonetici e grafici. È ovvio che per poter comunicare idee e stati d'animo è stato necessario ricorrere a simboli grafici e gruppi di suoni. A ciascuno è stato dato un significato che corrispondeva ad un atto della mente. A ciascuna idea o a ciascuna passione era stato associato un simbolo ed un suono. Il

simbolo assumeva una forma grafica, che veniva riprodotta su un supporto: pietra, legno, corteccia d'albero, pergamena, terracotta ... La necessità di questo passaggio si può riassumere nel detto: "verba volant, scripta manent". La necessità di conservare la memoria di fatti accaduti e degli atti della mente si presentò sin dall' esistenza dell'homo sapiens. Per gli altri animali la conservazione è affidata esclusivamente alla memoria. Ad esempio gli uccelli sanno organizzare e memorizzare serie molto lunghe di suoni.

Dopo queste ovvietà è facile fare un raffronto con l'attuale arte astratta, un'arte liberata da ogni richiesta di rappresentare forme intelligibili attraverso l'associazione con forme già viste. Una serie senza limiti di segni privi del dizionario per leggerli.



Un esempio di come sono nati alcuni ideogrammi cinesi. Sono comprensibili solo grazie ad un dizionario

Tutte le forme che fanno parte di sistemi di immagini astratte, create con la finalità di rappresentare significati, necessitano della conoscenza di un dizionario. In assenza di questo strumento fondamentale quei sistemi di immagini astratte saranno del tutto privi di significato.

I simboli astratti derivavano da antiche rappresentazioni grafiche di qualche oggetto. Per successive mutazioni il disegno originale è stato trasformato in una forma astratta. Da qui la necessità dell'esistenza di un dizionario da mandare a memoria.

Senza il dizionario siamo nella follia. Bande di matti che disegnano simboli astratti per loro natura incomprensibili in assenza di un dizionario, che nessuno ha neppure pensato di redigere.



Un cavallo ed un bisonte raffigurati quindicimila fa anni nelle grotte di Lascaux, dove un cavallo è un cavallo (forse una cavalla) ed un bisonte accovacciato è un bisonte. (Circa 15000 a.C.)

Ci sono scritture che non sono ancora decifrabili come l'etrusco, altre come l'egiziano antico, che fu decifrato grazie all'intelligenza di Champollion, costituiscono grandi successi nello studio delle antiche scritture di lingue morte. In particolare la decifrazione dei geroglifici

egiziani costituisce l'unico ricordo positivo della folle spedizione di Napoleone in Egitto. Si pensi che gli scribi egiziani inserivano qualche errore di scrittura per migliorare l'immagine complessiva della pagina.

Sin da tempi preistorici venivano dipinte immagini realistiche che ben poco avevano a che vedere con i simboli astratti impiegati per la scrittura. Queste immagini vengono *lette* anche oggi per associazione con ciò che abbiamo già visto, quindi con un nostro dizionario grafico che ben conosciamo, lo stesso dizionario che conoscevano gli autori di quei disegni 15000 anni a. C. I segni astratti si incaricavano di rappresentare concetti, invece i disegni riproducevano la realtà. Immagini astratte per le quali non è previsto un dizionario sono del tutto prive di senso, pura ed inutile follia.

Il contributo di Nicola Maggi per illustrare l'opera della CIA

Nicola Maggi (10) ha una lunga carriera di critico e consigliere d'arte. Il suo curriculum è perfetto. Il suo stile si addice alle magiche sale d'asta, dove si vendono opere di gran pregio e soprattutto di gran costo, dove molti si recano non solo per comperare ma per assaporare l'appartenenza ad un mondo esclusivo. Più difficile è capire come Maggi possa affidare i suoi scritti ad un sito che si definisce in fondo: *biblioteca multimediale marxista*, quando lui stesso, ad essere generosi, di marxismo ha appena solo vaghe tracce. Maggi è stato uno dei pochissimi critici professionisti che ha affrontato il tema spinoso dell'influenza della CIA nella nascita del vasto mondo dell'arte astratta. Ecco il logo di Maggi:



Collezione da Tiffany

Come collezionare arte contemporanea e vivere felici Francamente credo che sia difficile vivere felici tenendo in casa un Pollock, risultato dell'action painting, dipingere rotolandosi sulla tela imbrattandola con un doveroso spargimento di colore

Nel dicembre del 2012 Maggi ha pubblicato un articolo: "**Come Pollock ha "sconfitto" il Comunismo**" (10), dove narra la storia di Pollock e degli altri *arrabbiati*, che diventarono tutti inconsapevolmente strumento della CIA per arrestare la diffusione dell'arte verista, in voga nei paesi socialisti.

Questa storia oggi è arcinota e certamente non fa più notizia. Chi volesse leggere i dettagli può vedere il mio lavoro: *Influenza della CIA nello sviluppo dell'arte occidentale* (7).

«Volevano creare un'arte che fosse "plastica, misteriosa e sublime" – racconta Maggi - ; un linguaggio pittorico "privato" che, celebrando lo stato interiore, sfuggisse dall'elemento pubblico e dalla politica e che trovava nella pittura il suo medium per eccellenza. Furono utilizzati, a loro insaputa, dai servizi segreti americani come grimaldello culturale contro l'avanzata delle istanze socialiste nell'occidente del secondo dopoguerra. Sono Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Barnett Newman, Willem de Kooning, Ad Reinhard e Clyfford Still, ossia i cosiddetti "essential eight" dell' *Espressionismo Astratto*, "movimento" nato negli anni Quaranta negli Stati Uniti e il cui nome deriva dalla combinazione dell'intensità emotiva e della negazione di se stessi tipica dell'Espressionismo tedesco con l'estetica anti-figurativa della scuola astratta europea dal Futurismo, al Bauhaus e al Cubismo Sintetico.»

Il punto cruciale del discorso di Maggi lo troviamo in una «domanda che sorge spontanea: l'*Espressionismo Astratto* avrebbe avuto la stessa importanza che ha oggi se non ci fosse stato il *patrocinio* della CIA ?»

La risposta di Maggi è: «Sicuramente sì ma, paradossalmente, da un certo punto di vista l'*Espressionismo Astratto* rappresentava, in origine, una via di fuga dal mercato. »

La fuga dal mercato è solo un dettaglio di facciata messo in piedi da un gruppo che si autodefinì: gli “*arrabbiati*”; uno stratagemma mediatico per raggiungere un po’ di notorietà. Il nodo del problema è stabilire se veramente l’espressionismo astratto sarebbe arrivato a cancellare tutti gli altri stili dell’arte senza il formidabile appoggio iniziale fornito dalla CIA. Maggi ha risposto sicuramente **si**, che è una affermazione quanto meno avventata. La Storia nasce da una serie di fatti concatenati, dove ciascun fatto contribuisce alla nascita del successivo, addossandosi la sua parte di colpa o di merito. Quindi l’intervento della CIA in un contesto fragile, come quello dell’ Europa alla fine della seconda Guerra Mondiale, costituisce un evento molto importante le cui conseguenze debbono essere valutate con attenzione. Va da sé che l’argomento riveste una grande importanza storica ed artistica.

L’Espressionismo astratto aveva molti oppositori anche negli Stati Uniti. Prima che fosse scoperto come arma per la Guerra Fredda, infatti, i suoi maggiori rappresentanti non erano molto apprezzati dal mercato dell’arte, anche per il semplice fatto che le loro opere avevano – a differenza di quelle dei loro predecessori europei – formati enormi, che necessitavano di ambienti museali o di altri spazi pubblici, che potevano essere resi disponibili solo nell’ambito di una politica culturale come quella nata come corollario della Guerra Fredda. Oggi, invece, si trovano nelle hall delle principali banche americane, dei municipi cittadini, negli aeroporti e nelle più importanti gallerie internazionali e, da qualche tempo, anche nella collezione di arte americana della Casa Bianca.

Maggi così prosegue:

«Senza nulla togliere al valore artistico dell’*Espressionismo Astratto*, la storia della sua affermazione credo sia indicativa di come, per comprendere il perché del successo di un determinato movimento artistico in un particolare momento storico, sia necessario analizzare anche le circostanze storiche e le necessità ideologiche dei potenti del periodo preso in esame. ... dal Rinascimento ad oggi le cose non sembrano essere cambiate poi tanto: il mecenatismo continua a camminare mano nella mano con il potere ufficiale.»

Invece togliamolo pure il valore artistico all’Espressionismo Astratto, visto che non ne ha nessuno e che è una creatura perversa partorita da una schiera di critici, guidati da Clement Greenberg, e dai finanziamenti della CIA.

Il paragone con il mecenatismo del Rinascimento poi è improponibile: nel Rinascimento l’arte veniva accettata dai sudditi ai quali veniva proposta perché crescesse l’ammirazione verso il Principe. Ma la sua estetica non veniva imposta. Essa si affermava perché andava incontro al gusto del pubblico. Quindi l’arte non umiliava ma esaltava. L’arte non richiedeva una desolante iniziazione. Il linguaggio era spontaneo. Un cavallo era un cavallo, un uomo era un uomo. Il modo di rappresentare non era dissimile da quello delle pitture rupestri di Lascaux, diecimila anni prima. Vedremo presto che un’arte, che spontaneamente piace alla gente, è sospetta. Per Greenberg tutta l’arte precedente era ignobile, Kitsch. Anzi peggio, se piaceva alla gente certamente eravamo dentro una orribile dittatura.

Truman credo che si possa annoverare tra i potenti della Terra, eppure egli fu radicalmente contrario alla linea di condotta della CIA verso l’arte astratta. E Truman non era certo un dittatore, anzi impersonava lo spirito della democrazia americana. Per sollevarsi dal fardello degli impegni di governo, Truman era solito fare solitarie visite mattutine alla National Gallery. Nel 1948 Truman, dopo aver ammirato i quadri di Holbein e di Rembrandt ebbe a dire: “*è un piacere guardare la perfezione e poi pensare alle piccolezze ed alle follie dei moderni. È come paragonare Cristo a Lenin*”. In altre occasioni soleva dire: “*I maestri olandesi fanno apparire i moderni per quel che sono, imbrattatele e guastamestieri*”. Appena si presentava l’occasione diceva: “*Sono un americano stupido, perché paga le tasse per finanziare questo schifo*”. Ma l’organizzazione creata dalla CIA per dar vita ad un’arte adatta ai destini imperial-globali degli USA non si arrestò per l’ostilità di alcuni politici americani. La macchinazione sembrava funzionare. Poi, dopo aver messo in moto il mec-

canismo dei finanziamenti, molti americani finirono per credere che realmente il mercato dell'arte rivelasse un interesse autentico e genuino della gente per l'arte astratta. Apprendiamo in questi giorni che anche in Francia furono le donne a dover pagare il conto per la liberazione. Pensavo che questo fosse stato riservato solo alle donne italiane e a quelle tedesche, invece pare che alle francesi capitò lo stesso destino. Questo per ricordare la miseria, la fame e l'umiliazione che regnavano in tutta Europa dopo la guerra. In quegli anni era sufficiente una manciata di spiccioli per ottenere quello che si voleva. Quindi la mia opinione è che la risposta, al quesito posto da Maggi, è "no". Senza l'intervento della CIA l'Espressionismo astratto **non** avrebbe avuto il successo planetario che ha raggiunto oggi.

Prosegue Maggi: «La storia che sto per raccontarvi ha tutti gli ingredienti di una *spy-story* di successo: un gruppo di agenti della CIA; un magnate dell'economia americana e grande mecenate, Nelson Rockefeller; un gruppo di artisti destinato a contribuire in modo sostanziale al passaggio del ruolo di capitale dell'arte da Parigi a New York e il cui linguaggio avrebbe presto dominato la cultura estetica occidentale: gli *Espressionisti Astratti*.»

Negli anni Quaranta il mercato degli espressionisti astratti, che lavoravano al Greenwich Village, ebbe una crescita molto lenta nelle piccole gallerie di Samuel Kootz, Howard Putzel, Betty Parsons, Charles Egan. La maggior parte di queste gallerie non disponeva ancora di mezzi per fare pubblicità. Si vendeva poco e a prezzi bassi: tra il 1947 e il 1951 un Pollock costava non più di 900 dollari, con eccezione rara per *Number 5*, passato di mano a 1.500 dollari e *Number 1* a 2.350 dollari. Nello stesso periodo il record venne stabilito da Mark Rothko con 1.250 dollari, mentre l'arte francese dei Surrealisti e Cubisti otteneva prezzi importanti ed era apprezzata dal MoMA. Dopo poco Pollock entrava "incredibilmente" nel portafoglio del gallerista Sidney Janis e, dopo la partecipazione di de Kooning, Gorky, Marin e dello stesso Pollock alla Biennale di Venezia (1948 e 1950) nel Padiglione Americano, la loro quotazione saliva notevolmente.

« ... il 26 luglio 1947 con il *National Security Act* viene creata la *Central Intelligence Agency (CIA)*. L'Agenzia, per contrastare il *KGB*, è dotata di una grande autonomia che le permette di agire anche aggirando le normali regole e di usare i fondi federali con grande libertà. Il suo compito: difendere la libertà occidentale dalle tenebre del comunismo le cui istanze, in quegli anni, stavano seducendo un numero sempre maggiore di intellettuali ed artisti occidentali. E' da questa consapevolezza che la cultura, nel senso più ampio del termine, viene inserita a tutti gli effetti tra le "armi" dell'arsenale della *CIA* che, poco dopo la sua fondazione, dà vita al *Propaganda Assets Inventory* che, all'apice della sua attività, influenzava oltre 800 tra quotidiani, riviste e organi di informazione pubblica. Il passo successivo fu la creazione della *International Organisation Division (IOD)*, messa in piedi da Tom Braden nel 1950 e i cui agenti furono infiltrati nell'industria cinematografica e nell'editoria E' allo *IOD* di Braden che si deve il coinvolgimento inconsapevole del movimento d'avanguardia dell' *Espressionismo Astratto* nella politica culturale della *CIA*, meglio conosciuta come "long leash" ("guinzaglio lungo") che guarderà al movimento legato a Pollock come ad un uno strumento per rivendicare la libertà culturale americana e rispedire al mittente l'accusa, mossa dall'Unione Sovietica agli Stati Uniti, di essere un deserto culturale. già all'inizio degli anni Settanta le voci su questo "complotto internazionale" giravano nell'ambiente dell'arte, anche se sottoforma più di scherzo o di pettegolezzo che di reale rivelazione.

L'ex ufficiale della *CIA* **Donald Jameson**, dopo cinquant'anni ha deciso di rompere il silenzio sulla questione, confermando che l'Agenzia americana aveva visto nell' *Espressionismo Astratto* un' opportunità, lo stile adatto per le sue attività di propaganda antisovietica: fresco, creativo, in netto contrasto con il Realismo Socialista. Era lo stile perfetto per mostrare al mondo quando fosse aggiornata la scena culturale statunitense, perfettamente in grado di competere con Parigi. Un'opportunità resa ancor più allettante dal fatto che

Pollock, come molti dei suoi compagni, si era lasciato alle spalle i suoi iniziali interessi per l'attivismo politico. E nel 1958, sempre il MoMA, inaugurerà la più importante mostra mai dedicata alla pittura americana: *The New American Painting* che presentava anche un catalogo curato da Alfred H. Barr, direttore del Museo e Art Advisor per Peggy Guggenheim. Il totale allineamento di Barr con la politica culturale dello IOD, d'altronde, era emerso in modo chiaro già nel 1952 quando, sul *New York Time Magazine*, scrisse un articolo dal titolo "L'arte moderna è Comunista?", in cui condannava il *Realismo Socialista* della Germania Nazista e dell'Unione Sovietica, sostenendo che Realismo e Totalitarismo camminavano a braccetto e che, invece, l'arte astratta era vietata da Hitler e da Stalin.»

Questo è un modo per negare qualsiasi superiore legge morale. Infatti secondo questa logica tutto ciò che le dittature hanno condannato, grazie a quella condanna, diventerebbe lecito ed accettabile in democrazia. Alla democrazia verrebbe quindi affidato il compito e l'autorità di stabilire ciò che è bene e ciò che è male, anzi di più: le viene dato il potere di santificare tutto ciò che essa approva. Ma poi questa democrazia quanto è autentica? come viene salvaguardata la genuina espressione del volere popolare?

*«Per quanto riguarda l'Espressionismo Astratto, mi piace essere in grado di sostenere che l'ha inventato la CIA – scherza nella sua intervista-rivelazione Donald Jameson - Ma credo che quello che facemmo veramente fu di riconoscerne la differenza. L'Espressionismo Astratto era il tipo di arte che ci permetteva di far apparire il Realismo Socialista ancor più rigido di quando non fosse in realtà. E questo confronto fu fatto apertamente in alcune mostre. In un certo senso la nostra operazione fu aiutata da Mosca che in quei giorni era particolarmente dura nel denunciare ogni tipo di non conformità alle sue rigide regole. Per raggiungere il suo obiettivo, prosegue Jameson, la CIA doveva essere sicura che il suo patronato non fosse scoperto: In questo modo non avremmo avuto domande scomode a cui dover rispondere, niente da chiarire a Pollock, per esempio, o la necessità di coinvolgere questi artisti nell'organizzazione. Non ci doveva essere nessuna vicinanza tra di noi, perché molti di loro erano persone che avevano veramente uno scarso rispetto per il Governo e, sicuramente, nessuno per la CIA». (Si veda anche il libro della Stonor Saunders: *Gli intellettuali e la CIA*)*

L'arte astratta ha un alleato: la noia

Dopo aver risposto negativamente alla domanda: "sarebbe nata egualmente l'arte moderna astratta se non ci fosse stato il sostegno mascherato della CIA?", è necessario tener conto di decenni di indottrinamento, che hanno reso familiari certe follie. Si deve tener conto quindi di altri condizionamenti.

Il mondo occidentale dal dopoguerra è stato ingabbiato dentro l'influenza americana, ondovaga nei modi ma costante nel suo vero obiettivo: sottomissione totale in cambio della protezione dalla minaccia comunista ideologica e militare, che ingabbiava l'altra metà dell'Europa: quella orientale. La sottomissione dell'Occidente comprendeva anche l'arte. Era quindi necessario identificare un'arte americana a cui far sottomettere i sudditi. Alla bisogna provvide lo Zdanov americano, ovvero Clement Greensberg.

Progressivamente i paesi europei vennero privati della loro indipendenza politica e militare. Ma non bastava. Per avere la sicurezza che non si verificassero pericolosi ritorni di orgoglio nazionalistici, dopo la scomparsa della minaccia militare sovietica, venne cancellata l'arte e la cultura americanizzandola. Venne creato un vuoto nella memoria storica. Si indussero gli europei a vivere nel presente, grazie anche alla crisi economica, accuratamente orchestrata. Il mondo occidentale cominciò ad annegare nella noia. Prima della guerra c'era l'entusiasmo per le trasvolate di Cesare Balbo e per il dirigibile di Nobile che naufragò al Polo Nord. Dopo la guerra tutta l'attenzione fu per la gara tra americani e russi nella conquista dello spazio oltre l'atmosfera. Per i giovani europei non c'era più nulla di cui essere orgogliosi, a parte il calcio, cresciuto in popolarità come un tumore in metastasi.

Nacque così il bisogno di liberarci del passato, che lentamente era cresciuto diventando enorme, insopportabile, grazie anche ai sistemi di informazione che saturano ogni bisogno naturale di avere presenti i ricordi, mentre il futuro è fatto apparire troppo lontano perché valga la pena pensarci. Il nuovo viene eletto a valore assoluto, valore primario, imprescindibile, indipendente dal valore obiettivo dei suoi contenuti. Del nuovo, anche se stupido, banale, ci si ubriaca allo stesso modo con cui si corre a cercare l'evasione, lo sballo nella droga. Il bisogno di droga è stato legalizzato di fatto, messo in comune con il bisogno di una non arte, di una eterna carnevalata senza fine. La fuga da una civiltà troppo ricca di storia, di ricordi sacralizzati, di verità assolute consacrate dalla Scienza, si manifesta nel desiderio di un'arte sberleffo, lo **sgunz** come Crespi (11) definisce l'arte di oggi. Al fondo c'è la corsa verso una felicità che si realizza nella dimenticanza di sé, del passato. Una corsa verso il nulla per fuggire da un tutto opprimente ed insopportabile. L'azione coordinata della CIA ha avuto un duplice effetto: ha cancellato ogni forma di arte che recasse un messaggio ideale, di conforto e di elevazione. Poi l'arte che ne è scaturita ha favorito la degenerazione della vita. Perché l'arte nasce dalla vita e poi influenza la vita. La distruzione delle basi ideali della vita dei popoli europei è stata raggiunta anche con l'arte manipolata ed indirizzata verso il nulla come l'astrattismo.

Torniamo alla storia in diretta

Nel secondo dopoguerra era nata un'arte italiana che l'astrattismo poi ha cancellato.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale ci fu un grande risveglio di entusiasmi che investì anche l'arte. In particolare nelle Marche, regione in quegli anni poverissima, non si trattò solo di un risveglio ma della nascita di una nuova forma d'arte, che ancora una volta ripescava nel Rinascimento. L'occasione venne dai restauri, necessari a causa dei danni provocati dalla guerra. Il restauro, condotto con amore e passione fece tornare di attualità opere di cinquecento anni prima. Fu un fatto inconscio. C'era stato il Liberty, che non venne ripescato dopo la sobria arte del fascismo, un'arte dai contorni non ben definiti perché in realtà durante il ventennio non venne creata un'arte di regime.

L'arte astratta è incompatibile ed inconciliabile con tutti gli altri stili. L'arte astratta è una degenerazione patologica, che non trova alcun legame con qualsiasi altra forma espressiva. Trovare legami è una forzatura intollerabile per l'estetica e per la logica sottostante. È opinione corrente che poi in fondo uno stile artistico abbia ben poca influenza sulla vita sociale e sulla dinamica delle opinioni prevalenti. Quindi il prevalere dell'astrattismo nelle sue diverse forme non ha destato preoccupazione nei sociologi. Esistevano ancora critici che si dichiaravano entusiasti, che propiziavano le vendite, che creavano artisti le cui opere apparivano ai più incomprensibili e spesso ributtanti. Per l'economia non faceva differenza. Le grandi banche mostravano con orgoglio opere pittoriche di dimensioni colossali, come colossale era il loro valore di mercato. Tutto seguendo un meccanismo che non turbava l'economia e neppure la finanza. Questo è bastato per chiudere il discorso sull'arte astratta di oggi e probabilmente del prossimo futuro.

Ma ci fu un'arte che nacque in Italia subito dopo la fine della seconda guerra mondiale. Venne fatta scomparire soppiantata dall'astrattismo e nessuno denunciò l'empietà dell'azione.

L'influenza della CIA arriverà anche nella mia città

La lunga operazione della CIA venne condotta nel massimo segreto possibile e la linea tracciata sin dall'inizio venne seguita con ostinazione sino alla *vittoria* finale.

Poiché da un punto di osservazione situato in una piccola città sono stato un testimone di questa storia, preferisco fare ricorso ai miei ricordi diretti. Come già ho detto a Pesaro esisteva una nutrita schiera di pittori la cui principale fonte di reddito erano le ceramiche. Così

essi poterono superare i terribili anni dell'immediato dopoguerra sfornando maioliche e ceramiche, servizi di piatti, tazze e vasellame vario che tutte le famiglie borghesi volevano avere in casa. Non esisteva un mercato dei quadri, considerati in quegli anni un bene di lusso di nessuna utilità, senza che dessero un contributo neppure allo status symbol. Ma già pochi anni dopo la fine della guerra troviamo qualche giovane scapestrato che cerca di buttare all'aria tutte le tradizioni e di inventarsi un'arte del tutto nuova. Giovani di questo tipo compaiono anche a Pesaro, con idee ovviamente rivoluzionarie e inclini ad un comunismo radicale, in una città dove la sinistra avrà sempre la maggioranza. Questa sinistra è fatta di gente pratica, concentrata sui suoi interessi. Ma non rinuncia ad avere un ruolo egemone e non vuole perdere l'occasione di togliere alla classe colta anche l'arte. Così si inizia un gioco pieno di ambiguità e di contraddizioni.

Tanto per cominciare viene accuratamente nascosta l'arte in voga oltre la cortina di ferro. Dopo aver decantata la felicità dei paesi del socialismo reale, se ne nascondeva accuratamente l'arte, imposta dal regime sovietico con dovizia di regole ferree. Nessuno sentirà mai parlare di Zdanov, oltrecortina il massimo dittatore in fatto di arte.

Ma ci sono i giovani da ammansire. Di questi giovani ribelli i fratelli Pomodoro erano gli inculti rappresentanti, i fratelli che riuscirono a far breccia nell'animo dei social comunisti pesaresi. La cortina di silenzio, che è calata sui giovani livornesi, che scolpirono in pietra alcuni volti facendoli passare per opere di Modigliani, è molto simile al silenzio che protegge ancora oggi le conseguenze dell'operazione della CIA. Nicola Maggi è uno dei pochi che ne parla. Già ne parla ma per tributare una sorta di ovazione alla lungimiranza della CIA, che avrebbe avuto la sagacia di anticipare, grazie ai suoi generosi finanziamenti, l'avvento dell'espressionismo astratto, che certamente alla fine avrebbe trionfato comunque contro i suoi tanti oppositori.

A Pesaro sino alla fine degli anni settanta ha dominato un'arte che si cerca di ritrovare con varie mostre commemorative. Il rimorso collettivo è la motivazione nascosta dietro queste poche mostre nostalgiche. I pesaresi non hanno voluto accorgersi che quell'arte è stata cancellata come se fossero passati molti secoli e adesso cercano di restare sul carro della modernità, anche se dalla città non esce quasi nulla che valga.

A Pesaro era sorta un'arte, uno stile, ma i pesaresi non se ne sono ancora accorti. Durò all'incirca sino a tutti gli anni sessanta e gli inizi degli anni settanta del secolo scorso. Il più bravo e l'ultimo a morire fu Baratti (12). Esisteva un luogo dove gli artisti si riunivano, era il negozio e laboratorio d'arte Della Chiara, diretto da Alcibiade, che svolgeva anche il ruolo di critico, affettuoso e bonario. Gli astrattisti di varie tendenze non facevano parte del gruppo. Alcibiade morì per un attacco di cuore, la stessa malattia che alcuni anni dopo si potò via mio padre e che avrebbe ucciso anche me, se nel frattempo la chirurgia non avesse compiuto grandi progressi. In un mondo in cui la tecnica e la scienza fanno progressi, anche l'arte, per sua natura sempre attuale, doveva essere al passo con i tempi, doveva fare progressi. L'arte, affidata dai gestori dell'informazione a piccoli personaggi smaniosi di arrivare alla notorietà, anche se privi di doti innate e di cultura, divenne un'attività ignobile, una sorta di scimmiettamento, una parodia dell'arte trasformata in una specie di assurda produzione industriale.

Quando i fratelli Pomodoro partirono da Pesaro per andare incontro al successo, nessuno se ne accorse, ma quando tornarono con l'aureola della fama, purtroppo il piccolo cenacolo smise di osteggiarli. Così un giorno, in una piccola piazza del centro storico, trovai due immensi *falli* d'acciaio, con un bel taglio lungo tutta la loro lunghezza, due tipici prodotti dei fratelli Pomodoro.

L'arte aveva cominciato a progredire, aveva iniziato a *trionfare*, spazzando via intimità e ricordi dell'antico borgo, che veniva catapultato nel grande mare della globalità mondiale. Ci si era dimenticati che l'arte per sua natura non fa progressi. L'arte nasce per esprimere l'anima del presente senza tempo. Le pitture rupestri di Lascaux raccontano il mondo cir-

costante alle grotte così com'era e come gli uomini di allora lo sentivano, quindici mila anni fa circa. Giustamente sono chiamate la *cappella Sistina della preistoria*. Raccontano un mondo lontano che tuttavia oggi sentiamo ed immaginiamo come fosse ancora presente. Da allora nessun progresso perché l'arte ha le radici nel passato, è una testimonianza del presente ed è destinata al futuro.

Questa capacità di rappresentare il presente si applica anche all'arte moderna, anche se è generata da una manipolazione del gusto, attuata in forza di un progetto politico. Se la gente rifiutasse questo modo di essere rappresentata a furor di popolo avrebbe già demolito quelle opere volute dal potere politico dominante. Invece ci fu solo sopportazione e rassegnazione, pochissimi entusiasmi e consensi. Tutta l'arte è diventata situazionista. Il danno è nel fatto che l'arte influenza lo stato d'animo di chi la guarda.

Il personaggio più caro: Achille Wildi (Pesaro 1902, 1975)

Da giovanissimo iniziò a lavorare presso la fabbrica di ceramiche "Molaroni", poi a Faenza in altrettante famose manifatture ceramiche; si occupa, fra le altre cose della formazione di Bruno Baratti. Inizia quindi a fare il "navigatore di sogni" viaggiando per mezzo mondo. Elio Giuliani, giornalista, conserva molte opere del "viaggio" di Wildi in California. Dai vagoni del treno su cui viaggiava Wildi dipingeva le sue impressioni di viaggio. Un viaggio finito in Via Cassi, 1 a Pesaro, nella sua casa natale e di morte, dove non c'è neppure una lapide a ricordarlo.

Achille Wildi, soprannominato *Chilen*, «aveva una naturale predisposizione all'avventura. Era un bambino, quando, affascinato dalla storia di Icaro, si era costruito due alucce au-

tarchiche di carta, canne e penne incollate fra loro, e si era gettato dalla finestra della cucina: sprofondando nel cortile, si era fatto molto male, ma non era morto.»

Prendo queste notizie da un bell'articolo di Ivana Baldassarri del 2005, pubblicato su *Lo Specchio della città*, dove Wildi viene ricordato con episodi commoventi. Ignoravo questo suo tentativo giovanile di volare con ali posticce. Ho una sua scultura che rappresenta Icaro mentre cade. Il volto di Icaro, un po' deformato dal terrore, mi accorgo ora che è il suo.

«Achille Wildi era nato a Pesaro nel 1902: la sua famiglia discendeva da uno svizzero tedesco della Guardia Pontificia e per rispetto a quell'avo arrivato dal Nord, Achille Wildi aveva mantenuto nel cognome quella "W" teutonica. Con quella "W", Wildi aveva firmato tutti i suoi quadri, tutte le sue belle ceramiche e – da vecchio – le sue poesie. A trent'anni dalla sua drammatica morte (nel marzo 1975 si era sparato un



colpo di pistola alla tempia) il ricordo di Achille Wildi pittore si è come sbiadito nella memoria della città: nessuno più ne parla e molti sono rimasti stupiti, visitando la collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio. Dopo una vita irrequieta, avventurosa e scollegata da ogni certezza – era stato a lungo a Parigi, a New York, in California e ad Haiti, assorbendone con avidità colori e atmosfere – Achille Wildi torna definitivamente a Pesaro verso il 1967, con tutto il suo bagaglio di impressioni e di folgorazioni, frutti di "inesausta avidità di conoscenza". Era stato attirato dalle avanguardie europee, dal cubismo e dalla deformazione impressionista, dal mondo esotico e primitivo delle accensioni visionarie di un cromatismo folgorante e simbolico, dai modernismi e dai gigantismi metropolitani che tutto inghiottiscono e tutto smemorano. Poi, stanco e deluso, era tornato a Pesaro portandosi dentro le sue ... avventure che gli avevano ... dato l'illusione di essere risalito alle sorgenti di un' espressione artistica aperta ai mutamenti e alla valorizzazione di forme libere e primitive, lontane da ogni accademismo.»

Tuttavia quando tornò a Pesaro del cubismo, delle deformazioni impressioniste e dell' astrattismo non ricordò nulla e non trasferì nulla alla sua arte della maturità. Ricordo che sin dagli anni '40 veniva spesso a trovarci a Pesaro. Nel dopoguerra, nelle discussioni che udivo, non esprimeva nessuna adesione all'arte moderna, soprattutto a quella astratta, anzi, brillante come sempre, non lesinava critiche alla pseudo arte che cominciava a dare i primi segni di vita anche nella nostra tranquilla città. Come dimostrerà nelle sue ultime opere: la serie di quadri ad olio con il tema della Pesaro dimenticata, il suo stile è quello di un verismo lirico, realissimo, amaro e senza sdolcinature. Di influenze della varie avanguardie neppure l'ombra.

«Pesaro, sorniona, lo aveva riaccolto nel suo tran-tran quotidiano: le passeggiate con Giuseppe Ceccolini, i luoghi dei ricordi, il Porto e Via Cassi, gli appuntamenti da Della Chiara, le discussioni, i racconti, la fatica di tirare avanti. Vive solo nella casetta avita che si sporge come una prua fra Via Cassi e Piazzale 1° Maggio: ed è proprio qui, in una stanzetta sghemba piena di tele e di colori, sempre più preoccupato per i suoi occhi ammalati, che elabora la storia bella e coloratissima, del suo paradiso perduto. La vecchia Pesaro, cinta delle belle mura roveresche, diventa il suo vero paradiso perduto, con i suoi poverissimi genitori, con l'acquaiolo e le prostitute di Via Mammolabella, i cordai, i giocatori di bocce e quelli della palla al bracciale, le feste da ballo al Teatro Rossini, il tram a cavalli di "Bucon" e la gloria delle vele rosse e gialle lungo il Porto canale. Per queste favole vere, Wildi sente, in una specie di gara parossistica fra l'esuberanza e la passionalità dei ricordi, e la forza trasfigurante della sua immaginazione, che ha bisogno di stesure con colori puri, a violento contrasto di toni, ha bisogno della immediatezza delle immagini che, come canto spiegato, cantino i cieli, il mare, le povertà, il calore e la semplicità di una vita cittadina che non c'è più, in un accordo spontaneo fra sentimento e trasfigurazione pittorica. Dipinge 27 grandi tele che mette in mostra alla "Galleria Comunale" nel dicembre del 1969 col nome di "Pesaro '900": ottiene un gran successo. I pesaresi sfilano compiaciuti davanti al fantasmagorico racconto di Achille Wildi sempre più solo e malato. Dopo qualche tempo, quando la miseria batterà ancora più forte alla sua porta, baratterà quei quadri – come fosse un bohémienne parigino – con un invito a pranzo. La fame, l'incombente cecità, la poca sensibilità degli amici, l'avidità dei "mecenati" portano Wildi a quel tragico e definitivo addio alla vita. A venti giorni dalla sua solitaria e inascoltata morte, un parente venuto da lontano lo va a trovare. Nessuno gli risponde. Nessuno per venti giorni l'aveva cercato, nessuno si era accorto che Achille Wildi, il cantore della nostra città, il lirico e nostalgico pittore delle nostre strade, dei nostri cieli, del suo e nostro paradiso perduto, se ne era andato per sempre.»

I miei ricordi non collimano del tutto con questa narrazione. Lo stesso Wildi rimase stupito del successo della mostra dei suoi quadri ad olio e mi pare di ricordare che li avesse venduti tutti, ricavandone più soldi di quanto si aspettasse. La maggior parte degli artisti viveva in ristrettezze, diciamo in povertà. Il mercato comincerà a lievitare con il crescente benessere ed ovviamente come ricaduta dell'intromissione della CIA. Ma questo lo sappiamo solo oggi. Allora esisteva la convinzione che il mercato fosse libero e che rispecchiasse il gusto del pubblico. Tutti si chiedevano come fosse possibile che schifezze inaudite venissero strapagate, addirittura superando le quotazioni di quadri dei grandi maestri del passato.

I fratelli Pomodoro non si fecero molte domande, oppure se le fecero e dettero subito le risposte giuste per raggiungere il successo. Non sapevano disegnare ma compresero che non era necessario.

Come fu che non scelsi il mestiere di pittore

Dopo [il mio exploit](#) nell'estate del 1956, forse anch'io alla fine sarei stato annoverato tra i pittori di Pesaro. Venni preso da un irrefrenabile bisogno di ritrarre tutti gli amici e le ami-

che che incontravo. Giravo con un blocco da disegno e ritrassi tutti quelli che erano disposti a mettersi in posa per dieci minuti. Disegnavo con rapidità e fui il primo a stupirmi dei risultati. Ma quello fu anche l'anno in cui decisi che non avrei fatto il mestiere di pittore. Wildi era un caro amico di famiglia e furono le difficoltà in cui viveva a farmi prendere quella decisione. Pensai giustamente che la dipendenza da un mercato molto avaro avrebbe reso impossibile fare arte con spontaneità. Decisi di diventare il mecenate di me stesso. Wildi lo conoscevo da quando ero bambino. Ricordo le visite al cimitero, con mio padre e con lui, che con assoluta naturalezza parlava con i morti. Mi abituai a questi suoi discorsi ed alla fine li trovai assolutamente naturali. Anche adesso che sto scrivendo di lui ho l'impressione che mi sia accanto e mi suggerisca che cosa devo dire. La vita di Wildi non era stata facile e neppure felice, ma lui sopperiva con la sua grandissima fantasia, che trapelava dagli occhi che si facevano lucidi. Allora la vita di un pittore, anche se aveva avuto un certo successo, non era facile. Come per magia il benessere arrivò solo per gli astrattisti. Quasi tutti avevano provato a dipingere astratto, ma pochi avevano retto al disgusto delle loro stesse opere. Come Balla, che fu tra i fondatori del futurismo, che aveva avuto intuizioni che stupiscono ancora oggi, ma che alla fine tornò ad una pittura realista. Persino i grandi pittori come Annigoni dovettero cercare committenti esteri. Alla fine Wildi smise di fare quadri in ceramica e si decise a dipingere con colori ad olio ed ebbe un grande successo. Posso completare la narrazione della Baldassarri ricordando di aver aiutato Wildi a portare i suoi quadri sin nella sala del Palazzo Ducale, sede della Prefettura; niente a che vedere con le sale del palazzo Comunale. Ricordo che era settembre, non dicembre del 1969 come affermano i biografi. Anni prima Wildi aveva tentato di avviarmi alla ceramica ed ai colori su vetro, spiegandomi come si costruiva un forno elettrico. Iniziai ma non arrivai a finirlo. Incontrai Wildi l'ultima volta nel novembre del 1974, al funerale di mio padre, ricordo che mi salutò con una tristezza infinita negli occhi, quegli occhi malati che pochi mesi dopo si sarebbero spenti.

Quando si parla del trionfo dell'astrattismo si dimentica che è costato la cancellazione di un'intera categoria dotata di innate capacità nel disegno. Di quella categoria restano i madonnari, relegati a disegnare per terra, sui sagrati delle chiese, cercando ancora di stupire ed impietosire i passanti. In estate, girovagando nei borghi o nelle città turistiche, trovo pittori che espongono i loro quadri figurativi. Alcuni sono molto belli, pieni di emozione, ma tutti sono ai margini, visti con compassione da chi, credendosi amante dell'arte, poi si mette in fila per ore per aver l'onore di vedere un quadro di Picasso o di Pollock.



Sfera di Pomodoro inquadrata prima davanti al villino Ruggeri, poi con il mare sullo sfondo

Alla fine i fratelli Pomodoro hanno vinto. La grande sfera, con le sue interiora meccaniche e putrefatte è stata installata nella piazza in faccia al mare. In quella piazza i sedili tondo tondo erano sorretti da grandi leoni alati, che mi apparivano immensi quando a tre anni li cavalcavo. La grande sfera lucida e vittoriosa è arrivata a dominare la città. Le discussioni circa il suo significato, sul messaggio che lancia dalla sua fredda natura metallica, sono chiuse. Basta parlare! Ora e sempre il nostro futuro è in questa sfera magica, metallica

muta, in queste sue interiora che scaturiscono minacciose, come il simbolo di un potere assoluto che si esprime con il terrore del suo silenzio.

A pochi metri c'è ancora il villino Ruggeri, simbolo di un disperato tentativo di richiamare in vita l'anima del nostro Rinascimento, risuscitato per un istante perché potesse contemplare la sua stessa fine definitiva. Tra la sfera ed il villino intercorre una distanza geometrica di poche decine di metri, neppure un secolo è la distanza temporale, ma se guardiamo la distanza spirituale non bastano mille anni per misurarla.

In Italia il moderno astratto entrò in competizione con grandi artisti padroni della loro arte e al culmine della loro popolarità.

In Italia c'era ed era nel pieno della vita artistica Giacomo Manzù (13), che realizzava anche grandi opere, come i portali in bronzo per molte chiese, e grandi statue, c'era Francesco Messina (14) che sarebbe da accostare a un Donatello. Insomma, anche se oggi questi grandissimi artisti sono prossimi ad entrare nel cono d'ombra dell'oblio, la scultura italiana allora era ben lontana dal capitolare davanti all'espressionismo astratto, che si presentava come il trionfo ed il tripudio del nulla. Con l'aiuto di opere cariche di messaggi verso il subconscio collettivo, Arnaldo Pomodoro arriverà al trionfo mondiale, in un mondo fondato su immense ipocrisie e falsità. Ed in questo mondo tragico e profondamente ipocrita egli sarà l'abile giullare dei potenti invisibili, ed appunto come giullare potrà dire la verità, sia pure nascosta sotto metafore.

Gli artisti italiani di fede marxista, come quelli di altri paesi occidentali, ricevettero la loro parte di sostegno perché per la CIA era importante che l'arte sovietica non venisse esportata nei paesi sotto l'influenza americana. Politicamente fu una mossa vincente, ma per l'arte fu peggio della peggiore invasione barbarica. Adesso si dice che tutti gli artisti ignorassero l'intervento americano nel mercato dell'arte. Eppure qualche dubbio sarebbe potuto sorgere dal momento che spuntarono come funghi movimenti artistici quanto mai cervellotici: cubismo, divisionismo, pop arte, tutti in gara speranzosi di essere incoraggiati da misteriosi acquirenti.

E fu così che anche i pittori "tradizionalisti" di Pesaro vennero quasi tutti dimenticati mentre i fratelli Pomodoro presero il volo. Arnaldo, senza saper scolpire nel significato tradizionale del termine, ha dato vita ad un messaggio plastico che è diventato metapolitico ed universale e che va ben oltre le aspettative della CIA, ben soddisfatta di essere riuscita nell'impresa di aver fatto di New York la capitale del mercato della pittura, togliendo il primato a Parigi. Ma tra gli artisti di quel periodo in Italia ci fu chi scrisse e si agitò contro le degenerazioni dell'astrattismo. Sigfrido Bartolini (15), incisore, pittore, scrittore si è battuto sino all'ultimo giorno di vita, dalla posizione scomoda di anticomunista.

Per dare un'occhiata dentro la casa dei nostri padroni possiamo ancora ricorrere a Nicola Maggi che presenta un interessante personaggio: **Alice Walton** della quale dice: «Per *Time Magazine*, nel 2012 è stata una delle persone più influenti a livello mondiale. Nelle classifiche di *Forbes* il suo nome compare all'8° posto tra i 400 più ricchi del mondo e ... con i suoi 26.3 miliardi di dollari di capitale, occupa la seconda piazza tra le donne più ricche degli *States*. Adesso è entrata da protagonista anche nella TOP10 del collezionismo internazionale. E' Alice Walton, figlia di Sam e Helen Walton ossia dei fondatori della catena *Wall-Mart*. A 64 anni Alice Walton è la nuova stella del firmamento del collezionismo internazionale. Ad incoronarla: *ArtNews* che, per la prima volta, la inserisce nella TOP10 della sua speciale classifica dedicata ai 200 collezionisti più importanti del mondo.

Alice Walton ha fondato nel 1988 la banca d'investimento *Llama Company*. Dopo una vita trascorsa nel mondo della finanza, nel 1990 Ms Walton ha chiuso le sue attività e si è ritirata ricchissima in Texas, nel Rocking W Ranch: ... nei pressi di Millsap.



Il *Rocking W Ranch* dove, dal 1990, si è ritirata Alice Walton che, oltre dell'arte, è una grande amante dei cavalli.

Appassionata di arte americana ed arte contemporanea, la carriera collezionistica di Alice Walton inizia prestissimo. Ha solo dieci anni, infatti, quando acquista la sua prima "opera d'arte": una riproduzione del *Nudo Blu* di Picasso acquistata in uno dei *Ben Franklin Dime Store* paterni. Ms Walton ha iniziato ad acquistare arte negli anni Settanta, principalmente acquerelli di artisti americani, ma dalla fine degli anni Novanta è diventata una collezionista molto seria. E' lei, il misterioso *bidder* che, telefonicamente, ha acquistato per 20 milioni di dollari molte delle opere della Collezione Fraad messe all'asta da *Sotheby's* nel 2004: *Spring*, uno splendido acquerello di una scena rurale, di Winslow Homer (1836 – 1910); *A French Music Hall* di Everett Shinn (1876 – 1953), artista appartenente alla *Ashcan School*; e *The Studio* di George Bellows (1882 – 1925), che raffigura l'artista al lavoro con i suoi bambini che giocano.»

La sua collezione parte dal cuore della pittura americana, dando il massimo risalto alla pittura del XVIII e del XIX secolo, l'epoca dei pionieri e del fascino della natura selvaggia di un continente che appariva come un paradiso terrestre. I quadri astratti del suo museo sembrano inseriti più per non crearsi qualche nemico, che per sincera partecipazione a certo modernismo isterico e vacuo.

«L'anno successivo con 35 milioni ha acquistato un dipinto di **Asher Brown Durand** (1796 – 1886) (16), *Kinderd Spirit* ed anche opere di Edward Hopper 1882 – 1967), Charles Willson Peale (1741 – 1827). Il tutto in vista dell'inaugurazione del *Crystal Bridges Museum of American Art* il museo che Ms Walton ha voluto per la sua città natale, Bentonville, e realizzato attraverso la *Walton Family Foundation* di cui è a capo.... alla Walton va riconosciuto che il suo collezionismo ... ha avuto, nel tempo, l'obiettivo di mettere assieme una delle più importanti collezioni d'arte americana con il solo desiderio di far sviluppare l'economia e il turismo della propria città e di diffondere la cultura dell'arte tra i giovani. Un obiettivo che ha perseguito acquistando opere di alcuni dei giganti dell'arte americana: Benjamin West (1738 – 1820), Georgia O'Keefe (1897 – 1986), Mark di Suvero (1933 -) o Joan Mitchell (1929 – 1992) (che faceva quadri astratti con macchie di colori informi). ... la Walton ... ha investito ben 800 milioni di dollari per la sola costruzione dell'edificio del museo»

Maggi non fa notare la forte predilezione della Walton per la pittura tradizionale a cui aggiunge un certo disinteresse per l'impressionismo astratto. Alla Walton va la sincera gratitudine di chi spera che certe follie moderniste suicide si arrestino ed abbia inizio un ritorno all'arte vera.

Conclusioni

Il 2% delle persone più ricche detiene più della metà di tutto il patrimonio immobiliare globale. Si stima che gli Stati Uniti detengano circa il 25% della ricchezza totale del mondo. La distribuzione della ricchezza negli USA è così configurata: L'1% detiene il 40% della ricchezza, il 20% detiene il 40%, il 79% detiene il restante 20%.

Che cosa venderemo a questi superricchi che sono l'1%, con poca cultura, molta prepotenza e molta presunzione? Quali opere d'arte? Condizione perché questa gente tenga in considerazione ciò che compera dovrà averla pagata un prezzo molto molto alto.

L'arte moderna *astratta* sancisce l'avvento del potere finanziario globale. L'arte moderna è l'arte dell'unico vincitore della seconda guerra mondiale: gli Stati Uniti. Mentre i romani adottarono l'arte greca, gli americani, pieni di desiderio di rivale verso l'Europa, provvidero a distruggerne l'arte pur di distruggere e soppiantare l'anima europea. Utilizzarono dei volenterosi idioti inconsapevoli come la Peggy Guggenheim e gli pseudo intellettuali della sua corte veneziana e prima ancora i francesi iconoclasti dissacratori alla Duchamp.

Il risultato fu l'imposizione di un'arte barbarica, molto peggio di come avvenne in Europa ed in tutto l'impero romano d'occidente dopo il sesto secolo con le invasioni. 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. Degenerazione che influisce sul crollo politico e morale dei Paesi europei ed insieme di quel crollo fu ed è lo specchio fedele.

Fu uno strumento che contribuì a delegittimare l'impianto ideologico del sistema politico e militare comunista, secondo il fine prefissato. La lunga guerra fredda tra capitalismo e comunismo si risolse con la vittoria di una nuova forma di potere, che non era il vecchio capitalismo nazionale liberale, ma un sistema politico e militare globalizzato, anonimo e disumano, un sistema senza il bene e senza il male, senza il bello e senza il brutto, senza arte e senza scopo, oltre il potere fine a se stesso.

La Cina e la Russia uscirono dall'accerchiamento adottando un regime semiliberali 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 del periodo comunista, arte della quale in Occidente solo ora e solo alcuni, sottovoce, scoprono i meriti.

Raffaele Giovanelli Nov. 2014

Note

1) Ettore Maria Mazzola, "*La nuova chiesa armena di San Giovanni Battista dell'architetto Maxim Atayants*" In Armenia, vicino al confine con l'Iran, l'architetto Atayants sta costruendo una piccola chiesa seguendo lo stile antichissimo delle prime chiese armene, utilizzando le stesse tecniche:

http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ilcovile.it%2Fscritti%2FCOVILE_737_Mazzola_Atayants.pdf&ei=XUm4U4aJJOBT7Ab7vYHQcw&usq=AFQjCNHk_oqRbHLfaMi4qbrpqqMxYq74Hg&sig2=z_5tSfsqB5FNXol-D2zmOQ&bvm=bv.70138588,d.ZGU&cad=rja

2) Nel 1793 Kant pubblicò ***La religione nei limiti della semplice ragione*** provocando un intervento censorio del governo prussiano, che gli ingiunse di non trattare più pubblicamente argomenti religiosi. Kant rispose al sovrano (Federico Guglielmo II) con una nobile e ferma lettera in cui dichiara di sottomettersi per dovere di obbedienza, ma ribadisce la legittimità delle sue idee e si impegna a rispettare l'ammonizione solo fino alla morte del sovrano medesimo. Ma anche dopo la morte del sovrano Kant si occupò di religione solo

marginalmente. Forse aveva riflettuto sugli effetti distruttivi delle sue analisi condotte in nome e per conto della Ragione?

3) Marcello Veneziani: *“Le opere immortali sono morte. Di indifferenza”*, Il Giornale, 19-1-2010

4) redazionequartab: *Arte nell'illuminismo*, - 11 aprile 2013.

Commento critico: secondo il testo citato l'illuminismo avrebbe dovuto rappresentare una profonda modifica nel modo di concepire l'arte e il significato dell'immagine attraverso la nuova concezione dell'uomo. Invece questa modifica allora non si verificò. L'arte si sarebbe trovata nella scomoda posizione di dover qualificare il proprio campo, rendendo “scientifiche” le proprie ricerche. L'artista avrebbe dovuto agire nella sfera dell'estetica, che doveva diventare la scienza che studia il problema dell'opera d'arte. Quindi secondo l'articolo la conoscenza di questa Scienza avrebbe sostenuto la *libertà creativa*. Ma questa è una palese contraddizione: una Scienza si basa su leggi obbiettive, suffragate da prove sperimentali e da teorie che si fondano su quelle prove. La Scienza per definizione non consente alcuna variante interpretativa, soggettiva o, meno ancora, consente una *libertà creativa*. L'arte non può rendere scientifico il proprio campo. Se lo facesse l'arte morirebbe perché la realtà, la verità scientifica è estranea alla realtà delle passioni.

5) Wikipedia: *Teoremi di incompletezza di Gödel*

6) Andrej Aleksandrovič Ždanov (26 febbraio 1896 – Mosca, 31 agosto 1948). Nel periodo staliniano fu l'arbitro della linea culturale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica e Presidente del Praesidium del Soviet Supremo dell'URSS (1946-1947).

Ždanov, bolscevico dal 1915, dopo una gioventù trascorsa tra l'attività politica nell'esercito e la partecipazione alla guerra civile russa, fu segretario del partito presso Nižnij Novgorod dal 1924 al 1934; partecipò alla lotta per la collettivizzazione dell'agricoltura e per l'industrializzazione socialista del paese. Nel 1934 Ždanov partecipò ai lavori del I Congresso degli scrittori sovietici, ed ebbe un ruolo fondamentale nell'elaborazione dei principi del *realismo socialista*. Allora dichiarò: «Il compagno Stalin ha chiamato i nostri scrittori gli “*ingegneri delle anime*”. Che cosa significa ciò? Che obbligo vi impone questo titolo? Ciò vuol dire, da subito, conoscere la vita del popolo per poterla rappresentare verosimilmente nelle opere d'arte, rappresentarla niente affatto in modo scolastico, morto, non semplicemente come la «realtà oggettiva», ma rappresentare la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. E qui la verità e il carattere storico concreto della rappresentazione artistica devono unirsi al compito di trasformazione ideologica e di educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. Questo metodo della letteratura e della critica è quello che noi chiamiamo il metodo del *realismo socialista*.» Al XVIII Congresso fece un'ampia autocritica condannando gli eccessi e gli errori delle epurazioni negli anni trenta. Durante la Seconda guerra mondiale, Ždanov diresse la resistenza di Leningrado al lungo assedio nazista. Nel dopoguerra, con un'influenza sulle decisioni del partito ormai superiore a quella dello stesso Stalin, Ždanov pose in atto una serie di iniziative atte a combattere le influenze occidentali sulla cultura sovietica. Così, nell'agosto 1946, si scagliò contro il decadentismo e il pessimismo nella letteratura e nell'arte in generale. Nel giugno dell'anno successivo, espresse severe critiche nei riguardi delle tesi di G.F. Aleksandrov sulla storia della filosofia e indicò gli obiettivi del *fronte filosofico* in URSS. Da amante della musica classica, Ždanov criticò, nel gennaio 1948, le tendenze al formalismo e al naturalismo nel panorama musicale. Morì nel 1948 in circostanze misteriose. (tratto da Wikipedia)

7) R. Giovanelli, *Influenza della CIA nello sviluppo dell'arte occidentale*,

8) Luigi Fassi, "Clemente Greenberg", Flash Art n.267 dicembre-gennaio 2008

9) Melisa Garzonio, "Pollock e gli altri espressionisti astratti americani che cambiarono il corso dell'arte"

«... tramontata l'età dell'oro della scuola di New York, Greenberg puntualizza le proprie posizioni, conosce un'apertura teorica e gioca sulla difensiva rispetto al postmodernismo e agli artisti esclusi dal suo canone modernista (ad esempio Malevic, Duchamp, i surrealisti ed i minimalisti). I temi toccati dai quasi settanta testi dell'antologia nell'insieme tratteggiano una delle narrazioni più organiche, coerenti e persistenti della pittura del XX secolo: l'influenza di Cézanne, dell'ultimo Monet e della pittura cubista sull'astrazione americana; la graduale conquista della planità della superficie pittorica; la crisi della pittura da cavalletto, accolta da Greenberg prima con entusiasmo, poi con timore; il declino della scuola di Parigi e l'affermarsi dell'espressionismo astratto; la pittura *color-field* in quanto apice del modernismo e così via. **Caroline Jones**, ha pubblicato un libro su Greenberg, curiosamente intitolato *Greenberg for Italians: cosa vuol dire leggere Greenberg nel 2011 in Italia?* nello specifico, perché Greenberg non ha mai costituito un referente per gli artisti, gli storici, i critici e i teorici dell'arte contemporanea italiani? A cosa è dovuta la sua assenza dal nostro dibattito culturale? Mera disinformazione? Un buco nero nel Piano Marshall? O che tra Greenberg e l'Italia vi sia stato in finale, azzardo in anticipo la mia ipotesi, un pervicace disinteresse reciproco?

L'Italia guarda Greenberg - Greenberg, per salvare la cultura alta dalle sabbie mobili del kitsch, insiste sul valore culturale della continuità col passato e, con una mossa abilissima, finisce per identificare l'avanguardia con la tradizione, o meglio col formalismo e col modernismo. L'avanguardia assume così un ruolo conservatore, ovvero l'esatto contrario di quanto perseguiva con tutti i mezzi e tutte le forze. ... » Ma non bastava che avesse già detto che la cultura alta si riconosce per non essere kitsch? Le contraddizioni abbondano nelle *teorie* di Greenberg.

10) Nicola Maggi - <http://www.collezioneditiffany.com/>

11) Angelo Crespi, *Ars Attack*, JOHAN & LEVI Editore, 2013

12) Bruno Baratti nasce a Cattolica il 31 dicembre 1911. Il 15 maggio 2008 muore a Pesaro dove è vissuto dall'età di 4 anni. A 14 anni, grazie all'interessamento del suo maestro Mariani, entrò come apprendista in un laboratorio di ceramica. Passò poi alla fabbrica di Ciccioni ove incontrò Achille Wildi, che intuì il talento del giovane Baratti. Frequentò i corsi serali presso la Scuola d'Arte "Mengaroni". Lavorò con Wildi e già dal 1939 Baratti ebbe un suo studio. Nel 1969 realizza per la Cappella nuova dell'Ospedale "Casa sollievo della sofferenza" di Padre Pio a San Giovanni Rotondo i 14 pannelli della Via Crucis e due grandi acquasantiere in terracotta smaltata a grandezza naturale: sono considerate fra le sue opere più famose. Un giudizio ben diverso di quello dato a un'opera destinata alla nuova chiesa per Padre Pio: la croce di Pomodoro, un informe groviglio di ferraglie, che venne allontanata a furor di popolo e che poi, per non offendere il grande artista, è stata posta all'esterno.

Da "*Il resto del carlino*": « Addio al ceramista Bruno Baratti. Aveva 97 anni. Con lui se ne va l'ultimo esponente di quella felice e ormai lontana stagione in cui un gruppo di amici, tutti artisti, si radunava nel salotto dei Della Chiara. Il ceramista Bruno Baratti se ne è andato via ieri, per sempre, proprio quando il campanone del Duomo scandiva solenne il mezzogiorno sulla sua casa e sul centro della 'sua' Pesaro. Con lui se ne va l'ultimo espo-

nente di quella felice e ormai lontana stagione in cui un gruppo di amici, tutti artisti, si radunava nel salotto dei Della Chiara a parlare di quadri, di ceramiche, di libri, di musica e di teatro. La grande bottega di Baratti in Piazzale Collenuccio, ha il forno spento da tempo, è silenziosa e triste perché Bruno si era allontanato da sé e da ogni altra realtà, in uno stato di quieta attesa o di inconsapevole esistenza: era peggiorato da quando Sonia, che era stata il suo grande amore e la sua allegria, non cantava più per casa canzoni e romanze celebri. Piatti decorati, sculture e ritratti lo hanno atteso a lungo nella penombra di quella bottega che era stata per anni crogiuolo di tradizioni e avanguardie artistiche: personaggi e ricordi, collezionisti e amatori sapevano di trovare nella verve di Bruno Baratti, nella sua straripante vitalità e in quella sua prodigiosa capacità di dominare terra e fuoco, un vero artista di tipo rinascimentale, la cui creatività ci ha regalato una ceramica 'attualizzata' dove fiori e bambini, pesci e 'grancelle', segni zodiacali, streghe, santi e venditrici di stoffe vivono stagioni che vanno di tre mesi in tre mesi come le nostre vere stagioni. La cappella dell'ospedale di Padre Pio a San Giovanni Rotondo ha le sue splendide, imponenti sculture della 'Via Crucis' in cotto: ... quando critici e fedeli dissero che era bellissima, fu felice e orgoglioso come non lo era stato mai. I pesaresi veraci lo ricordano quando ogni giorno, con ogni tempo, faceva la sue lunghe passeggiate marine con Sandro Gallucci: confidenza, complicità, ironia e la sicurezza di essere amici e di vivere in un 'luogo' che sembrava fatto su misura per loro, come un vestito. C'è festa oggi nella Casa del Padre: Sonia con la messa in piega appena fatta e una passatina di rossetto sulle labbra, canta 'Un bel di vedremo', Sandro Gallucci, Nino Caffè, Nanni Valentini e Alcibiade Della Chiara, che lo aspettavano da tempo, sanno che fra le nuvole dell'infinito potranno finalmente riprendere tutti i loro importanti discorsi e che nessuno li disturberà più mai.»
Ivana Baldassarri - Pesaro, 16 maggio 2008.

13) **Giacomo Manzù**, pseudonimo di Giacomo Manzoni, nasce a Bergamo il 22 Dicembre del 1908, dodicesimo di quattordici fratelli. La famiglia è molto povera. Il piccolo Giacomo può frequentare la scuola solo fino alla seconda elementare. E' nelle botteghe degli artigiani dove impara a scolpire e dorare il legno, prende confidenza con altri materiali come la pietra e l'argilla, mentre frequenta i corsi di Plastica Decorativa presso la scuola Fantoni di Bergamo. Dopo un breve soggiorno a Parigi nel '29, nel 1930 si stabilisce a Milano dove l'architetto Giovanni Muzio gli commissiona la decorazione della Cappella dell'Università Cattolica di Milano. Realizza le sue prime opere in bronzo, si dedica al disegno, all'incisione, all'illustrazione ed alla pittura. Manzù comincia a modellare teste in cera e bronzo guardando a Medardo Rosso. Nel 1936 Manzù si reca a Parigi, conosce gli impressionisti e sviluppa i primi germi di ribellione antinovecentistica che lo porteranno ad aderire al movimento di "Corrente". Ma Manzù non è un rivoluzionario. Egli continua ad indagare il mondo della Chiesa e il dramma della fede nel mondo moderno. Manzù muore a Roma nel 1991.

14) **Francesco Messina** (Linguaglossa, Catania, 1900 - Milano, 1995) Artista, siciliano di nascita, formatosi a Genova e milanese d'adozione, che del '900 ha potuto vivere tutte le stagioni artistiche. Ha saputo filtrare e compendiare nelle sue opere il sentimento del tempo e del suo trascorrere, con uno sguardo sempre originale e coerente alla propria ispirazione. Messina è stato artista eclettico, che ha saputo eccellere in tutte le tecniche scultoree e che ha lavorato con diversi materiali come bronzo, ebano e terracotta. A trentaquattro anni è artista affermato ottenendo la Cattedra di Scultura all'Accademia di Brera. Realizza il monumento di Pio XII per la Basilica di San Pietro a Roma nel 1963, e il monumento di Pio XI per il Duomo di Milano nel 1968. La statua di Santa Caterina da Siena nei pressi di Castel Sant'Angelo, quella di Pio XII in Vaticano, o quella del famoso Cavallo all'entrata della Rai, e poi i busti di Quasimodo, Montanelli, Respighi.



Francesco Messina – ragazzo



Il celebre *cavallo morente* davanti alla sede RAI di Roma

I suoi personaggi – donne, bimbi, uomini, cavalli – mantengono caparbiamente un atteggiamento disincantato, in cui gli sguardi assenti proiettano il mistero della disperata consapevole Bellezza. Le creazioni di Francesco Messina catturano il dolore di vivere

15) **Sigfrido Bartolini** (Pistoia 1932 - 2007) pittore, incisore e scrittore, inizia a dipingere molto precocemente, nel 1947. E' considerato uno dei maggiori incisori del '900, (il suo corpus incisorio - xilografie, acquaforti, litografie - raggiunge i 1.300 fogli) acquistando notorietà internazionale con il suo celebre Pinocchio (Edizione del Centenario promossa dalla "Fondazione Nazionale C. Collodi") illustrato con 309 xilografie, frutto di ben 12 anni di lavoro. Scrittore, critico e polemista di grande ascolto, non di rado graffiante (basta ricordare il volume ***La Grande Impostura-Fasti e misfatti dell'arte moderna e contemporanea***, Polistampa 2002). Da Carlo Fabrizio Carli riporto questa nota: «Per Sigfrido Bartolini, scomparso il ventitre aprile 2007 settantacinquenne, era stato fondamentale ... l'incontro con un antico protagonista dell'Avanguardia novecentesca come Ardengo Soffici, che a quel tempo era tornato, da più di un trentennio, nel solco della grande tradizione toscana, dal Quattrocento ai Macchiaioli, facendosi critico intransigente delle sperimentazioni linguistiche di una modernità che proprio lui, forse più di ogni altro, aveva operato per introdurre in Italia, nel primo quindicennio del Novecento. Ma c'erano, poi, stati di mezzo la prima guerra mondiale e il ritorno all'ordine, che aveva coinciso con l'affermazione del fascismo, che per l'artista toscano aveva significato tanto il laticlavio dell'Accademia d'Italia che, alla fine, il campo di concentramento di Coltano. L'insegnamento di Soffici per Bartolini non aveva riguardato soltanto la cultura pittorica, ma altresì la moralità intellettuale ed esistenziale, la scelta di campo politica, la versatilità operativa. Anzi, la stessa scelta tematica dell'artista aveva prediletto i motivi cari agli autori del 900 toscano e lombardo: Soffici appunto, Lega, Rosai, Carrà: ecco le case, i casolari della campagna versiliese; le inquadrature marine del Forte dei Marmi e del Cinquale, le ambientazioni invernali di San Vigilio Uno degli ultimi impegni, assolti da Bartolini, furono le vetrate per una chiesa pistoiese in uno stile estraneo alla ricerca di ermetismi, molto gradite alla committenza e alla sensibilità dei fedeli. Bartolini affiancò sempre un'attività letteraria a quella pittorica e incisoria. Lo fece sia dal punto di vista della scrittura d'invenzione (*Chiesa di Cristo e altri generi*, *Lettere di San Bernardino a un quotidiano*), che della produzione saggistica, campo in cui Bartolini lasciò testi di importanza fondamentale per la conoscenza del secondo Ottocento e del primo Novecento italiani. A tanta attività, va pure affiancato l'impegno di critico militante, svolto per anni sulle pagine de *Il Borghese*, de *Il Giornale* e di *Liberio*. ... C'è infine un aspetto dell'opera di Bartolini che è necessario ricordare; vale a dire il coerente impe-

gno in un ambito ideologico non conformista, tanto più significativo in un'epoca come quella degli anni Settanta di dure contrapposizioni e di pressoché indisturbata egemonia della sinistra in campo culturale.

16) **Asher Durand** (1796 – 1886) compì il suo apprendistato presso un incisore dal 1812 al 1817, un tempo sufficiente per guadagnarsi la fama di migliore incisore americano. Nel 1825 Durand collaborò all'organizzazione della "New York Drawing Association", che sarebbe in seguito divenuta la "National Academy of Design", di cui fu presidente dal 1845 al 1861. Attorno al 1830 passò alla pittura ad olio. Nel 1837, quando accompagnò l'amico Thomas Cole in una spedizione di studio nei Catskills (Monti Adirondack) e nelle White Mountains del New Hampshire, la vista di quei paesaggi lo colpì profondamente e da quel momento egli si concentrò sul paesaggio. Dalle sue opere di quel periodo vennero stabiliti i principi e i canoni didattici della Hudson River School. Durand fu un infervorato sostenitore del disegno della natura ripreso dal vero e con il massimo realismo possibile. Scrisse: « *Let the [artist] scrupulously accept whatever [nature] presents him until he shall, in a degree, have become intimate with her infinity. Never let him profane her sacredness by a willful departure from truth.* »

Come altri artisti dell'Hudson River School, Durand era convinto che la natura fosse una meravigliosa manifestazione di Dio. Egli espresse apertamente questo sentimento, assieme alle sue opinioni generali sull'arte, in uno scritto su "The Crayon", un periodico d'arte di quei tempi, edito a New York: « *The true province of Landscape Art is the representation of the work of God in the visible creation.* » Riconoscere l'opera di Dio nella sua creazione visibile ai nostri occhi. Gli americani di oggi farebbero bene a ricavare una lezione di vita da questo grande pittore.

Durand morì nel 1886 a Maplewood, nel New Hampshire, all'età di novant'anni. Nel 2007 il Brooklyn Museum organizzò una mostra delle sue opere dal titolo: "*Kindred Spirits: Asher B. Durand and the American Landscape*". A dispetto del nostro fanatismo per tutto ciò che è assurdo e privo di vita dei vari astrattismi, sembra che invece negli Stati Uniti sopravviva un certo senso del sacro attorno all'arte delle immagini. Questo spirito lo ritroviamo in certi cartoni animati di Walt Disney, al riparo dalla critica impegnata a fare a pezzi e vivisezionare l'arte *alta*.





Questi splendidi paesaggi appartengono all'America del XIX secolo. Oggi mezza giornata di lavoro di una grossa ruspa potrebbe consegnare questi luoghi alla profittevole produzione agricola, secondo le attuali tecniche di cultura intensiva. Altri onesti cittadini americani andranno in sovrappeso ed il fatturato di qualche multinazionale continuerà a crescere. Se un pittore volesse oggi rappresentare questi stessi luoghi forse per disperazione sarebbe costretto a dipingere qualche quadro astratto! Questa è l'unica scusante che può giustificare l'astrattismo, anche quello più bieco: la distruzione della bellezza naturale dei paesaggi ha distrutto la testimonianza viva del bello e del sacro.

Il Giornale avrebbe potuto illustrare molto tempo prima l'intervento della CIA a sostegno dell'impressionismo astratto nato negli USA. Si tratta di un argomento che ridicolizza la schiera di sedicenti artisti di fede comunista, che fingevano di ignorare da dove venivano certi *misteriosi* sostegni all'arte astratta. Poi nell'articolo che è finalmente uscito a firma Paolo Guzzanti (***La guerra fredda dell'arte***), si poteva evitare di riprendere il tema a discolorpa secondo cui la CIA avrebbe agito come uno dei grandi mecenati del Rinascimento. Questo accostamento è falso perché quei principi e papi non hanno deviato il gusto del popolo con un'arte imposta in segreto. I committenti erano noti e l'arte che sostenevano piaceva anche troppo, se non altro perché rispetto a quella medioevale era un po' licenziosa. La CIA ha imposto un'arte creata dall'anarchia degli incapaci, sostenuti da una schiera di sedicenti critici, che hanno utilizzato argomenti assurdi ed elitari, con il sostegno dei personaggi dell'alta finanza.

Infine si sarebbe potuto osservare che l'arte italiana del dopoguerra è stata la principale vittima di questa vergognosa operazione.