



Di alcuni elementi per iniziare a pensare un'estetica geopolitica

Dario Giugliano

Accademia di Belle Arti di Napoli

1. Nella prefazione alla quarta edizione italiana della *Società dello spettacolo* datata 1979, Guy Debord riconosceva nell'Italia il riassunto delle «contraddizioni sociali del mondo intero».¹ Pur non condividendo quasi nulla dell'analisi che portava Debord a esprimersi con una asserzione così perentoria, riconosciamo in essa diversi spunti in grado di avviare una riflessione proficua per il tema di ricerca che ci siamo dati: quello dei rapporti tra potere economico-politico e arti.

Il fatto che un'espressione artistica sia la manifestazione sensibile di una visione complessiva delle cose,² da parte del suo autore (e non solo del suo autore), quindi di una visione politica nel senso più ampio di questo termine, è un dato del tutto evidente che assumeremo pertanto su un piano assiomatico. Non a caso, fin dall'origine, possiamo registrare una saldatura congiunturale tra quelle forme di espressione che, con la sensibilità contemporanea, siamo soliti definire artistiche e le forme di manifestazione del potere politico, nel loro senso più profondo, quel senso che a un livello fondamentale non è separabile da quelle forme di manifestazione culturale, religiosa, che sono alla base di ogni ordine comunitario. Per queste ragioni, vorremmo schierarci per una considerazione mediana dell'espressività artistica, riguardo a una sua possibile autonomia o eteronomia. Pensare le arti come autonome ovvero pensarle come eteronome da tutte le altre attività umane non aiuta a cogliere un punto a nostro avviso nodale della specificità dell'attività artistica. Perché, per quanto le arti rientrino chiaramente all'interno dell'universo delle attività dell'essere umano, è altrettanto evidente che esse non possono essere confuse con qualunque altra attività, finendo per costituire, più specificamente, una sfera molto particolare, della quale fanno certamente parte anche la religione (soprattutto in origine) e l'economia politica. Le considerazioni presenti in questo scritto, allora, avranno, nelle intenzioni di chi scrive, l'obiettivo pure di ripensare i limiti disciplinari dello statuto epistemico delle teorie delle arti, che siano esse condotte su base storica o teoretica. Non si potrà, infatti, correttamente avviarsi a una comprensione dei fenomeni artistici (o anche estetici, in senso lato), senza che l'ampliamento del raggio di azione della propria indagine analitica non abbia messo in discussione, con lo scopo di considerare tali fenomeni anche da un punto di vista degli equilibri economico-politici in gioco, il senso stesso di un approccio teorico alle arti. Ma prima di procedere ulteriormente nella direzione delle conclusioni di questo saggio, facciamo un preliminare passo di lato, che ci consentirà di chiarire alcuni punti di un discorso, il cui significato ci tornerà utile per una delucidazione di alcune tesi che, lo riteniamo, ci consentiranno poi di avviarci a quelle conclusioni con maggiore efficacia. Consideriamo un caso particolare – quello dell'ex capitale del Regno delle Due Sicilie – all'interno del più generale caso italiano. Questo potrà essere qui considerato più esplicitamente come un caso particolarmente debole. Semplificando parecchio – siamo costretti a farlo per ragioni contingenti, visto che uno studio approfondito su questi temi richiederebbe un respiro ampissimo –, dovremo considerare che all'interno dello scacchiere europeo l'Italia è senza dubbio un

¹ G. Debord, *La società dello spettacolo*, tr. it. di P. Salvadori, Baldini & Castoldi, Milano, 2001, p. 47.

² Il che, beninteso, non significa che essa presupponga qualcosa, la visione complessiva delle cose, anteriormente a sé. La visione è l'opera e questa ne è l'unica effettiva forma di manifestazione. Non c'è nulla che preliminarmente, su un piano ideale, la anticipi. Una visione è sempre *all'opera* (in opera).



paese strutturalmente debole sul piano della politica interna ed estera. Unificatosi tardi, esso si è visto riconoscere una identità nazionale particolarmente problematica, in quanto più o meno programmaticamente etero-condizionata da influenze soprattutto economiche e politiche di altre potenze europee. È un dato storico acquisito, oramai, il ruolo fondamentale di Francia e, soprattutto, Gran Bretagna, *in primis*, nella caduta del Regno delle Due Sicilie, alla vigilia di quel processo di unificazione nazionale sotto la bandiera sabauda,³ ruolo che contribuì, in maniera determinante, alla conferma di una sorta di destino di strutturale debolezza della nostra Penisola, all'interno dello scacchiere geopolitico internazionale, destino che con alterne vicende lungo i secoli fa sentire sue forme di manifestazione anche oggi. Ora, se il caso politico generale, quello nazionale, è debole, altrettanto lo sarà quello particolare, della città di Napoli, la cui debolezza, come per la condizione dell'intera nazione, si manifesta in ogni campo dell'attitudine umana, rimbalzando dal piano politico ed economico a quello culturale. Valga come esempio questo ricordo personale, che sto per riportare. Nel 1986 si tenne a Villa Pignatelli, una delle sedi espositive napoletane del Polo Museale della Campania, una mostra, con relativo catalogo a cura di Stelio M. Martini, sulle riviste sperimentali dei due decenni precedenti, dal titolo "L'impassibile naufrago". Nel catalogo, nella sua parte centrale, fu pubblicata una galleria di dipinti di artisti, tutta a colori, dei protagonisti di quella stagione culturale. Nel testo di presentazione del catalogo, dal titolo *L'avanguardia a Napoli*, Martini chiarisce la ragione di questa scelta, che riguarda una più generale decisione di dedicare alle arti visive una attenzione particolare, all'interno di questa iniziativa editoriale come all'interno dell'operazione di promozione e valorizzazione di quella specifica stagione culturale. Il testo inizia così:

Anche dalla lettura dell'articolo *Contributi per una storia dei gruppi culturali a Napoli* di Luciano Caruso ("Logos", Napoli, I/1973) si rileva agevolmente che le vicende della pittura, almeno a partire dal 1945, sono state davvero "il campo sperimentale della futura cultura" ("SPUR", né temiamo con ciò di privilegiare indebitamente quest'area, perché la constatazione conferma un fatto più volte non solo da noi rilevato.⁴

Però, ad aprire la galleria di riproduzioni di dipinti di pittori attivi a Napoli in quegli anni (tranne uno, che non era pittore e non era propriamente attivo a Napoli, pur se con le iniziative culturali della città ebbe non poca causa: il poeta Emilio Villa) ce n'è una che lascia molto perplessi. Si tratta della riproduzione di un quadro di un certo Foster, di cui poco o nulla si sa, se non che era un giovane statunitense e che, tra la fine degli anni quaranta e i primi anni cinquanta, aveva gravitato dalle parti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, frequentando l'ambiente artistico che nell'immediato dopoguerra si agitava intorno a quell'istituzione – maggiormente tra gli studenti che la frequentavano. L'opera riprodotta in catalogo è un dipinto, nello stile dell'espressionismo astratto, datato 1950 e firmato "R FOSTER". Ricordo che fin dalla prima volta che sfogliai il catalogo, la cosa mi incuriosì tantissimo, al punto che negli anni si è sedimentata nella mia mente, fino a quando non ne ho dato una lettura di cui vorrei riuscire a rendere conto adesso. Prima di tutto, vorrei chiarire meglio tutti i termini della mia curiosità, di modo da meglio rendere i dettagli della vicenda. Alla fine degli anni Ottanta, quindi pochi anni dopo quella mostra, chiesi a Martini il perché della scelta di inserire la riproduzione di quel quadro e poi all'inizio della serie delle immagini dei dipinti. Così, gli dissi che si poteva quasi avere l'impressione che la stagione della neoavanguardia a Napoli fosse iniziata con questo enigmatico

³ Cfr. E. Di Rienzo, *Il Regno delle Due Sicilie e le potenze europee: 1830-1861*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012.

⁴ S.M. Martini, *L'avanguardia a Napoli*, in Id. (a cura di), *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, Guida, Napoli, 1986, p. 27.



personaggio di nome Foster. E ricordo che Martini mi rispose che per lui – anche per lui – era proprio così. Con l’immagine di quel quadro espressionista astratto si voleva proprio ribadire un’idea: la stagione dell’avanguardia, legata ai fenomeni delle espressioni artistiche più coraggiose, sperimentali, per certi versi estreme e provocatorie degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, aveva ripreso vita nel nostro Paese e nell’Europa intera grazie a una serie di impulsi esercitati da altrettante iniziative artistiche che, da oltreoceano, erano giunte a sollecitare quanti operavano, con una certa dose di attenzione alle novità, nel vecchio continente. Infatti, secondo una tesi ampiamente condivisa, su cui anche lo stesso Martini teorizzò, la stagione delle grandi guerre (soprattutto l’azione devastante su scala planetaria del secondo conflitto mondiale, che, ricordiamolo, non toccò, se non tangenzialmente – ma potremmo pure dire quasi per nulla, fatta eccezione per l’episodio di Pearl Harbor⁵ del 7 dicembre del 1941 – il territorio statunitense) aveva coinciso di fatto con la recessione del fenomeno delle avanguardie del primo Novecento in area europea. Con la congiuntura di una grande espansione economica a livello planetario, grazie anche ai grandi piani statunitensi di investimenti internazionali,⁶ per esempio, per quello che riguardò l’Europa, il cosiddetto *European Recovery Program* (più noto come *Marshall Plan*), fu nel periodo successivo alla fine della seconda guerra mondiale che il fenomeno della ripresa delle istanze delle avanguardie storiche ebbe inizio, quasi come una sorta di recupero di una rimozione, secondo una felice espressione usata proprio da Martini.⁷ E anch’egli mi confermò quanto era ben noto da decenni e da più parti avevo anch’io già avuto modo di registrare. Cioè, per esempio, che attraverso la famosa antologia *Americana* di Elio Vittorini,⁸ una sorta di libro di culto, una giovane generazione di letterati, tra cui ci sarà, negli anni a seguire, lo stesso Martini, si avvicinerà a quelle che allora si iniziarono a

⁵ Episodio che, ricordiamolo, segnò la decisione da parte del governo degli Stati Uniti di partecipare attivamente alla guerra, in quanto fece emergere in modo drammatico la questione geopolitica dell’egemonia sul Pacifico. È un dato incontrovertibile, infatti, che negli anni precedenti quella data dell’8 dicembre 1941, in cui il presidente Roosevelt pronunciò il celebre discorso al Congresso degli Stati Uniti, per la dichiarazione di guerra nei confronti del Giappone, nell’opinione pubblica statunitense si poteva registrare una ben diffusa e risoluta volontà isolazionistica e, quindi, non interventista, riguardo alle attività belliche del secondo conflitto mondiale. In quel discorso di Roosevelt veniva esplicitamente stigmatizzato il fatto che «Japan has, therefore, undertaken a surprise offensive extending throughout the Pacific area» (fonte: Library of Congress, *Speech by Franklin D. Roosevelt*, <https://www.loc.gov/resource/afc1986022.afc1986022_ms2201/?st=text&r=-0.091,-0.521,1.111,1.717,0>, ultimo accesso, 16 gennaio 2022). Riguardo, poi, all’atteggiamento isolazionistico di cui sopra (che si raccolse nelle attività del famoso *America First Committee*), va ricordata, ai fini di una maggiore messa a fuoco della complessità della questione, la particolare ammirazione per la cultura tedesca, con il conseguente rifiuto anche solo a immaginare un discesa in guerra degli Stati Uniti contro la Germania, da parte di personalità della vita pubblica statunitense quali il famoso aviatore Charles A. Lindbergh (che fece parte del summenzionato Comitato) e l’eroe della seconda guerra mondiale, il generale George S. Patton. Su entrambi grava l’accusa di antisemitismo e simpatie per la Germania nazista, non ostante poi si fossero impegnati successivamente, durante il conflitto, in maniera egregiamente “patriottica”, negli assoluti interessi della loro nazione (cfr., al riguardo, J.W. Bendersky, *The “Jewish Threat”. Anti-semitic Politics of the U.S. Army*, Basic Books, New York, 2001). Questo ci serve per comprendere come, nell’opinione pubblica statunitense, comprese le alte sfere dell’amministrazione statale, fossero presenti posizioni del tutto eterogenee, riguardo alla posizione da prendere nei confronti della Germania nazista e dei destini del vecchio continente.

⁶ E, oltretutto, quando si investe, economicamente, lo si fa sempre in vista di un profitto. Riguardo alla valutazione di considerare il *Congress for Cultural Freedom* (al quale accenneremo tra poco) come «una sorta di equivalente culturale del Piano Marshall» cfr., almeno, P. Coleman, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for The Mind of Postwar Europe*, Free Press, New York, 1989, p. 16.

⁷ S.M. Martini, *Breve storia dell’avanguardia*, Nuove edizioni, Napoli, 1989, pp. 145-148.

⁸ Edito la prima volta nel 1941, grazie a una nuova introduzione di Emilio Cecchi (che, ricordiamolo, fu tra i firmatari del manifesto crociano del 1925 degli intellettuali antifascisti, per poi ritrovarsi, negli anni, sempre più vicino al regime, fino a essere cooptato, nel 1940, nell’Accademia d’Italia), il libro poté essere ristampato e diffuso, dopo il sequestro a seguito della censura del regime fascista.



ritenere modalità altre dell'esercizio letterario. Grazie a iniziative culturali come questa si iniziò a guardare agli Stati Uniti come a una sorta di terra promessa, una frontiera da cui aspettarsi quelle ventate di novità da cui la vita, considerata asfittica, di quegli anni, al tornante della metà del secolo, nel vecchio continente, si riteneva risultasse rinverdire. E si riteneva, d'altro canto, che l'Italia fosse un Paese sostanzialmente rallentato e arretrato, grazie alla doppia azione del cordone sanitario fascista e della egemonia culturale crociana, incapace di rapportarsi utilmente a quanto di nuovo venisse manifestandosi, in contesto internazionale, dalla fine del secolo XIX in avanti. Valga, come esemplificazione di questa posizione, la seguente dichiarazione di Emilio Villa: «Da Giordano Bruno in giù, be', diciamo da Vico in giù, l'italiano non ha prodotto un pensiero. Insomma, dopo Giambattista Vico non c'è niente, c'è il vuoto».⁹ Dichiarazione in linea con l'idea villiana di una odierna (ai suoi tempi, ma anche ai tempi attuali) "palude italiana". E ancora: «Benedetto Croce, la tristezza, lo squallore, elefantesco, il niente, la banalità totale, il napoletano che non ha più niente da dire e che continua. Eppure ha tutta la poesia del suo tempo, la poesia moderna. C'è Rimbaud e lo stronca...».¹⁰ L'idea è che l'Italia sia un Paese arretrato (il che non è assolutamente lontano dall'essere vero), in profonda decadenza (e, di fatti, questa parte dell'Europa lo è almeno dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente), il che porta con sé la conseguenza di essere soggetto a influenze straniere, quando non addirittura di trovarsi direttamente dipendente da iniziative politiche, economiche e culturali che nascono e si affermano al di fuori dei confini nazionali. E anche questa analisi, con tutti i dovuti distinguo del caso che si vogliono e si sappiano rintracciare, non è assolutamente lontana dalla realtà. Del resto, è evidente che l'Italia sia un Paese che condivide, con altre nazioni particolarmente "deboli", quelle caratteristiche tipiche dei territori controllati (economicamente e politicamente) da grandi potenze coloniali internazionali: un elevato tasso di corruzione della vita pubblica, una difficoltà (o, talvolta, anche incapacità) da parte del potere amministrativo e giudiziario di controllare il territorio (che spesso finisce sotto la sfera d'azione di tutela e controllo della delinquenza organizzata). Quanto poi alle influenze culturali, la cosa è ancora più complessa di quanto possa sembrare a prima vista. A un'analisi un po' più attenta, si rileva che a caratterizzare la produzione artistica nazionale non è tanto il fatto di dipendere da influenze culturali straniere, quanto quello che anche quando quella sia in grado di mostrare, per ragioni qualsiasi, una certa indipendenza, essa finirà sempre per essere ricompresa, dagli apparati della cultura ufficiale, all'interno di parametri e categorie nate e/o affermatesi altrove. È il caso per esempio della poetica del correlativo oggettivo di eliotiana memoria. Nella "colonia" italica si tenderà a leggere tutta o quasi la produzione poetica (artistica) nazionale a partire da questo concetto di poetica, che finisce per essere, quindi, un concetto operativo – e i poeti (gli artisti) italoti si sforzano tutti (o quasi), tranne poche eccezioni, di adeguarvisi.

2. Alla fine del secondo conflitto mondiale, in particolare negli anni tra il 1943 e il 1945, l'Italia fu sotto l'azione di un organismo militare particolare, il *Psychological Warfare Branch* (o *Psychological Warfare Division*). Si trattava di un ente di controllo e influenza (di propaganda) su tutti i mezzi di divulgazione del Paese, con l'obiettivo di defascistizzare l'informazione, ma anche l'editoria, lo spettacolo e le arti in Italia. A dirigere il PWB c'era un ufficiale britannico, Michael Noble, che aveva, tra l'altro, pure una certa vocazione artistica. Era uno scultore e, quando si stabilì – dopo la guerra – nel nostro Paese, sul Lago di Garda, a seguito del matrimonio con la contessa Ida Borletti, fu pure alla guida, nel 1957, di un

⁹ E. Villa, *Conferenza*, Coliseum, Roma, 1997, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*



«laboratorio di espressione grafica»¹¹ per gli internati dell’Ospedale psichiatrico San Giacomo di Verona, con la consulenza di Vittorino Andreoli, in un’operazione che anticipò, di fatto, di sedici anni quella che sarà l’esperienza di Basaglia con Giuliano Scabia, presso l’Ospedale psichiatrico di Trieste. Altra personalità di spicco del PWB fu un certo colonnello Ralph Merryll (o Merrill), pseudonimo di Renato Mieli (padre di Paolo), che, dopo un trascorso nel partito comunista, dal quale uscirà a seguito dei fatti di Ungheria nel 1956, sposò ferventemente la causa liberale, votandosi alle teorie monetariste della Scuola austriaca (von Hayek, von Mises), che, come è noto, saranno poi alla base della statunitense Scuola di Chicago. Renato Mieli fu tra i fondatori dell’ANSA. Ancora, una terza personalità di spicco della Divisione fu un altro giornalista, Ugo Stille, pseudonimo di Mikhail Kamenetzky, russo di nascita, italiano di adozione, infine naturalizzato statunitense. Come è noto, Stille sarà impegnato, lungo la sua carriera nel periodo post-bellico, dalla fine degli anni Quaranta fino alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, come corrispondente dagli Stati Uniti per il *Corriere della Sera*, che dirigerà pure dal 1987 al 1992, anno in cui si registra l’avvio della stagione di Tangentopoli, che sancirà la fine dell’assetto politico italiano, così come si era composto a seguito della definizione della contrapposizione tra i due blocchi, atlantico e sovietico.

Questo solo per ricordare alcuni nomi, i primi che mi vengono in mente, le cui sorti si sono intrecciate con le vicende determinanti nel campo dell’informazione nel nostro Paese, all’indomani dello sbarco dell’esercito alleato in Sicilia, allorquando si dovette riorganizzare tutta la stampa, la cultura in generale e le arti, per “ripulirle” dall’ipoteca del regime fascista. Una domanda, però, che può sorgere, va necessariamente a riguardare il senso complessivo di quell’operazione di defascistizzazione della cultura italiana dell’epoca. L’azione di vigilanza e controllo del PWB aveva lo scopo di liberare la cultura italiana dai vincoli della dittatura fascista o c’erano altre finalità? Detto in maniera più diretta, i servizi di intelligence britannici e statunitensi, che erano dietro il PWB, si limitarono a intervenire per rendere libera la cultura del nostro Paese o, piuttosto, fecero in modo che anche in Italia si gettassero le basi della guerra fredda anche nel campo della cultura?¹²

Ora, considerato ciò che abbiamo premesso in esordio di questo scritto, la risposta a simili interrogativi dovrebbe risultare scontata. Del resto, da sempre, le questioni che riguardano la cultura in generale e le arti sono – e non potrebbero non essere – strutturalmente connesse con quelle politiche ed economiche ovvero con la gestione stessa degli Stati. E il caso italiano non fa eccezione. Dal caso del delitto Matteotti in avanti, fino al delitto Moro e, precedentemente, al delitto Mattei, solo per citare i nomi di omicidi di uomini di Stato particolarmente illustri, la storia politica italiana del secolo scorso è punteggiata da momenti di interconnessione tra scelte politiche nazionali e ingerenze straniere, sullo sfondo, prima di tutto, di decisioni che riguardavano strategie della gestione energetica (legata essenzialmente al petrolio), con ricadute inevitabili sulle politiche estere del nostro Paese. Da Mattei, in poi, questo significò un certo incrocio di rotta (e relativa collisione) con le politiche terzomondiste dell’ENI e, in generale, con la strategia politica mediterranea dell’Italia, a cui, quando necessario, nessuna occasione andò perduta senza

¹¹ V. Andreoli, *Carlo Zinelli, oltre l’art brut*, in <<https://www.vittorinoandreoli.it/38-su-andreoli/355-carlo-zinelli-oltre-l-arte-brut.html>>(ultimo accesso, 16 gennaio 2022).

¹² Due sono i testi che, su tutti, ho tenuto presenti per la scrittura di questo contributo e che mi limito a citare qui, in forma generica, per il semplice fatto che quasi ogni frase di questo mio scritto ne è ispirata e ho ritenuto che non fosse il caso di appesantire la lettura con continui rimandi bibliografici in nota a essi: F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, tr. it. di S. Calzavarini, Fazi, Roma, 2004; M.J. Cereghino – G. Fasanella, *Il Golpe inglese. Da Matteotti a Moro: le prove della guerra segreta per il controllo del petrolio e dell’Italia*, Chiarelettere, Milano, 2014.



che le venisse ricordato il suo ruolo subalterno all'interno dello scacchiere internazionale, nella logica degli accordi del Trattato di Parigi del 1947.

3. Ma ritorniamo all'episodio editoriale degli anni Ottanta del secolo scorso e a quella strana presenza del "misterioso Foster",¹³ con la sua pittura espressionista astratta.

Nel 1950 a Berlino fu istituito il *Congress for Cultural Freedom*.¹⁴ Si trattava di un'associazione anticomunista, nata sotto gli auspici della CIA, che negli anni promosse, tra l'altro, l'iniziativa, sostenendola economicamente, della pubblicazione di molte riviste in molti Paesi. In Italia, due erano gli intellettuali di riferimento dell'associazione: Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone; la rivista, *Tempo presente*. Questo giusto per accennare alla parte emersa dell'iceberg. Un altro aspetto della vicenda potrebbe riguardare proprio l'episodio editoriale di cui sopra. Certo, nel dettaglio, nulla ci direbbe di più del misterioso Foster, ma potrebbe aiutarci a comprendere una quota di quelle ragioni che hanno contribuito a creare il mito dell'America come terra promessa dell'avanguardia, come opportunamente ricordato dalla Saunders: la nuova Bisanzio sulle cui rive era approdato il meglio della cultura europea sperimentale, quella, per intenderci, in fuga dal vecchio continente a causa della presa di potere dei regimi totalitari fascisti.¹⁵ E in America, come si conviene a ogni terra promessa, liberale e felice, i semi dell'avanguardia avevano attecchito, proliferato in maniera tutto sommato indisturbata, quando non, più o meno apertamente, curati e favoriti fino a dare frutti sani e duraturi, ma soprattutto autonomi:¹⁶ la neoavanguardia che dagli anni Cinquanta in poi si diffonderà per l'intero Globo. E se oggi, ormai a livello globale, viviamo ancora le cose dell'arte (contemporanea) nella scia di un canone che sembra ben lontano dal mostrare segni di esaurimento, il canone che stilisticamente fa riferimento alle sperimentazioni delle avanguardie novecentesche (ma meglio si dovrebbe dire delle neoavanguardie del secondo novecento), forse alcune delle ragioni di questa duratura ipotesi si potrebbero rintracciare nelle strategie atlantiche di quelle politiche culturali postbelliche, le quali, sia chiaro, non hanno fatto altro che contribuire a rafforzare quel fondamento granitico del senso comune estetico, secondo cui arte (e sensibilità) e libertà, da un lato, e felicità (e libero mercato) e liberaldemocrazia, dall'altro, dovessero essenzialmente corrispondersi, avendo nella civiltà nordamericana del ventesimo secolo la più perfetta sintesi e il più efficace compimento. Una delle prove esposte a verifica di questo ragionamento consistette proprio nella esposizione di una specifica forma d'arte pittorica, l'espressionismo astratto. Ci fu, tra novembre 2017 e gennaio 2018, presso lo *Haus der Kulturen der Welt* di Berlino, una interessante mostra, dal titolo "Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg", che ripercorse proprio alcune di queste questioni che ho cercato di ricordare in questo scritto, in particolare, fu, in quella mostra, nuovamente ricordato il ruolo centrale della CIA nella segreta sponsorizzazione e sostegno dell'arte "libera", sperimentale, vitale, avanguardistica "statunitense", che veniva contrapposta al rigido, triste, ripetitivo realismo socialista in voga oltrecortina. La tesi era semplice: l'America è un Paese libero, dove ognuno ha la libertà di

¹³ S.M. Martini, *L'avanguardia a Napoli*, cit., p. 27.

¹⁴ Cfr., tra gli altri, almeno V.R. Bergham, *America and the Intellectual Cold Wars in Europe. Shepard Stone between Philanthropy, Academy, and Diplomacy*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 2001, in part. pp. 108-142; P. Coleman, *The Liberal Conspiracy*, cit.; A.N. Rubin, *Archives of Authority. Empire, Culture, and the Cold War*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2012, in part. pp. 11-23.

¹⁵ Cfr. F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale*, cit.

¹⁶ Cfr. C. Greenberg, "The Decline of Cubism", *Partisan Review*, (XV), 3, 1948: pp. 366-369, poi in Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, J. O'Brian (Ed.), University of Chicago Press, Chicago, 1986. Ricordiamo che la *Partisan Review* fu una delle riviste che beneficiò dei fondi della CIA.



esprimersi come meglio crede, prova ne è che lo Stato non interviene, come invece accade nei Paesi dove sono al potere i regimi socialisti, a censurare le opere degli artisti¹⁷ o, peggio, a imporre un canone espressivo. È il mercato, giudice sovrano in ultima istanza, a determinare la fama e il successo di artisti e correnti espressive. Lasciar fare, lasciar passare, lasciare esprimere, quindi – il tutto nella più assoluta libertà.

Come fu ricostruito in un importante articolo del 1974 da Eva Cockcroft, ci furono legami strettissimi tra CIA, principali istituzioni museali statunitensi e la corrente dell'espressionismo astratto.

Annunciata come il “raggiungimento della maggiore età” artistica dell'America, la pittura espressionista astratta fu esportata all'estero quasi dall'inizio. Il lavoro di Willem de Kooning fu incluso nella rappresentanza degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia già nel 1948. Dal 1950, fu raggiunto da Arshile Gorky e Pollock. La rappresentanza statunitense alle Biennali di San Paolo a partire dal 1951 aveva una media di tre espressionisti astratti per mostra. Furono anche presentati in mostre internazionali in Venezuela, India, Giappone, ecc. Nel 1956, una mostra del MoMA chiamata “Modern Art in the U.S.”, che includeva opere di dodici espressionisti astratti (Baziotes, Gorky, Guston, Hartigan, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still, e Tomlin), girò in otto città europee, incluse Vienna e Belgrado.¹⁸

È legittimo, a questo punto, porsi qualche domanda. Se l'espressionismo astratto non fosse stato supportato dalla CIA, se questa non avesse fatto leva sulle principali istituzioni museali private statunitensi, tra cui, *in primis*, il MoMA, che, ricordiamolo, era stato fondato da “the Ladies”, una delle quali era Abby (Abigail) Aldrich Greene Rockefeller, la nota collezionista d'arte e filantropa, moglie di John D. Rockefeller Jr. (legato, a sua volta, alla CIA), se l'espressionismo astratto non fosse stato considerato, quanto al suo potenziale politico, come una risposta efficacissima al realismo socialista, questa corrente pittorica del secondo Novecento sarebbe stata considerata tra quelle forme d'espressione viste come detonatori o momenti di innesco di istanze all'origine dei movimenti di neoavanguardia europei e, nel nostro specifico, italiani del secondo dopoguerra?

Forse, potrebbe essere arrivato il momento di ripensare le questioni di fondo della storiografia delle arti del Novecento, così come potrebbe essere necessario iniziare a ripensare le categorie in base alle quali la riflessione estetica, fino a oggi, è stata condotta, magari operando un passaggio per quella cristallina descrizione sapienziale (Sap. 14, 17) della nascita della scultura.

Le statue si adoravano anche per ordine dei sovrani:
i sudditi, non potendo onorarli di persona a distanza,
riprodotte con arte le sembianze lontane,
fecero un'immagine visibile del re venerato,
per adulare con zelo l'assente, quasi fosse presente.
All'estensione del culto anche presso quanti non lo conoscevano,
spinse l'ambizione dell'artista.

¹⁷ Ovviamente, se si vorrà continuare a portare avanti una tesi del genere, non si dovrà mai fare riferimento ad alcuni momenti della storia statunitense del secolo trascorso, come, per esempio, il maccartismo, né si dovrà ricordare come la strategia culturale della CIA venisse, di fatto, condotta in maniera segreta e sotterranea anche all'interno degli stessi Stati Uniti, per via delle forti resistenze che avrebbero incontrato all'interno del Congresso, resistenze capeggiate, tra altri, dal repubblicano George A. Dondero, che bollava sistematicamente tutte le espressioni dell'arte contemporanea, che si richiamassero allo stile delle avanguardie, come degenerazioni ispirate dal Comunismo.

¹⁸ E. Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, *Artforum*, (XII) 1974, 10: p. 40; poi in F. Frascina (Ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, Harper & Row, New York, 1985, p. 129.