

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Chiara Di Stefano

IL RUOLO DELLA BIENNALE DI VENEZIA NELLA DIFFUSIONE DELL'ESPRESSIONISMO ASTRATTO

Questo breve intervento è volto a circostanziare la presenza dell'Espressionismo astratto americano alla Biennale di Venezia. La Biennale e il suo ruolo nella diffusione dell'Espressionismo astratto non sono state oggetto di analisi approfondita da parte di nessuna scuola critica. Le uniche testimonianze in merito, assai scarse, sono quelle relative al gruppo definito da Stephen Polcari nel 1988 *Late Marxist Group*¹.

Un'ampia parte di questa scuola critica franco-canadese negli ultimi trent'anni si è concentrata nel sottolineare le connessioni tra il movimento artistico astratto e i servizi segreti americani, analizzando il fenomeno con una sostanziale miopia legata a un particolare pregiudizio politico.

Nella mia ricerca ho operato quella che definirei una decostruzione di questo sistema critico attraverso l'analisi di dati di archivio verificati sia in Italia che negli Stati Uniti. Con l'ausilio di questi inediti documenti il mio articolo intende proporre una lettura di tipo comparato delle vicende storico-critiche occorse durante lo svolgimento delle sei edizioni della Biennale attraverso tre *case studies*, offrendo una nuova chiave di lettura che vede nell'avvicinarsi di arte astratta ed arte figurativa la vera essenza delle partecipazioni americane alla manifestazione veneziana. Non è questa la sede per indicare quali e quanti errori siano stati commessi nell'accostarsi alla Biennale e alla presenza dell'Espressionismo astratto in Europa e in Italia negli ultimi trent'anni, basti dire che ancora oggi è utilizzato un approccio politico che la mia tesi di dottorato², riassunta in questo breve intervento, ha cercato di demistificare.

¹ STEPHEN POLCARI, *Abstract Expressionism: New and Improved*, «Art Journal», vol. 47, n°3, Autumn 1988, pp. 174-180.

² CHIARA DI STEFANO, *Gli Stati Uniti alla Biennale. La strategie espositive e la diffusione dell'arte americana in Italia intorno al padiglione di Venezia: 1948-1958*, Scuola dottorale IUAV in Teoria e Storia delle Arti (ora dottorato consorzio interateneo Ca' Foscari-IUAV-Università di Verona) XXV ciclo. Tutor: Francesca Castellani.

Il primo contributo critico che ha avuto come tema le ingerenze dei servizi segreti nella diffusione in Europa dell'Espressionismo Astratto è stato il testo di Eva Cockcroft che, negli anni settanta, portava alla luce in termini polemici una strategia adottata dal Governo americano: la diffusione dell'arte astratta come mezzo di propaganda in netta opposizione alla tendenza marcatamente realista proposta dall'Unione Sovietica³ all'inizio di quella che Stonors Saunders ha efficacemente definito "Guerra fredda culturale"⁴.

La mia ricerca, come accennato, ha in primo luogo tentato di mettere ordine nella confusione critica generata dalle letture politiche sulla presenza artistica statunitense a Venezia, che solitamente si identifica con il solo Espressionismo astratto. Attraverso un'analisi tassonomica degli artisti invitati alla Biennale tra il 1948 e il 1958, ho potuto constatare un sostanziale equilibrio di presenze di artisti astratti e figurativi almeno fino all'edizione del 1956, quando la presenza dell'Unione sovietica costringe gli Stati Uniti a modificare le politiche espositive per il 1958, favorendo la partecipazione di soli artisti appartenenti a correnti astratte.

Il travisamento degli eventi che ha portato allo sviluppo delle tesi tardo marxiste deriva in parte da uno strabismo interpretativo relativo al particolare *status* del padiglione americano e alla peculiare gestione delle manifestazioni artistiche. Le mostre d'arte organizzate fuori dai confini nazionali infatti sono gestite in larga parte dal Dipartimento di Stato, un organismo autonomo rispetto al Governo che svolge funzione di controllo e a volte di sostegno economico alle iniziative extra territoriali che di fatto sono sempre finanziate da privati. La partecipazione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia fin dal 1930, anno di inaugurazione del padiglione, è stata infatti subordinata al finanziamento di privati. Ciononostante, per fornire un coordinamento di massima agli eventi artistici al di fuori dei confini americani, il Dipartimento di Stato si occupa di fornire supporto logistico e funzio-

³ Rif. EVA COCKCROFT, *Abstract Expressionism Weapon of Cold War*, «ARTFORUM», vol. 15, n. 10, June 1974, pp. 39-41 e SERGE GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, London-Chicago, Chicago University Press, 1984. Di recente NANCY JACHEC, *The philosophy and politics of abstract expressionism, 1940-1960*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁴ FRANCES STONOR SAUNDERS, *Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta, 1999.

nale attraverso fondi erogati non dal Governo centrale ma dal Dipartimento di Stato stesso, che dispone di fondi sia privati che pubblici per la gestione di eventi culturali.

L'attore coinvolto in prima persona in questo coordinamento è l'ufficio United States Information Service (USIS), espressione estera del Dipartimento di Stato che si occupa in particolare di gestire lo spostamento e alla movimentazione delle opere e la comunicazione relativa al padiglione americano. Il padiglione americano è quindi l'unico padiglione privato e non di proprietà dello stato di rappresentanza. Questa anomalia nella gestione del padiglione e la mancata comprensione dei documenti d'archivio in italiano ha portato molti dei critici della scuola post marxista ad affermare che l'Espressionismo astratto sia stata l'unico tipo di arte esposta alla Biennale e, in generale, in Europa. Andando ad analizzare nel dettaglio le sei partecipazioni statunitensi alla Biennale tra il 1948 e il 1958, invece, si può notare come queste siano state caratterizzate da un marcato equilibrio. Nel 1948 ad esempio si può riscontrare una tendenza marcatamente orientata sul realismo, declinato per lo più nella tipologia definita realismo magico. Il commissario, Alfred Frankfurter, attraverso la sua rivista *Art News* porta avanti un'ideale di arte tipicamente americana totalmente differente da quella passata alla storia e coniata da Clement Greenberg nel 1955⁵. La *Most Typically American Art* per Frankfurter è caratterizzata dalla varietà degli stili esposti e si accompagna alle differenti nazionalità di provenienza dei selezionati – ad esempio il giappo-americano Yasuo Kuniyoshi – proponendo, di fatto, l'immagine di un'America aperta e tollerante che accoglie persone non-americane di nascita, le forma, e le conduce ai massimi livelli del mondo dell'arte⁶.

Frankfurter in una lettera indirizzata a Pallucchini del giugno

⁵ CLEMENT GREENBERG, *American Type Painting*, in *Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961.

⁶ «You will also note that although in numerous cases the birthplace of the artist is given as outside America, each artist represented is an American citizen and has either learnt to paint in this country or has spent by far the greater part of his painting career as an American». VENEZIA, *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (d'ora in poi ASAC), Padiglioni, atti 1938-1968, (serie cosiddetta Paesi), b. 26 Stati Uniti, fasc. Stati Uniti, Lettera dattiloscritta su carta intestata "ART NEWS" da Alfred Frankfurter a Rodolfo Pallucchini del 25 giugno 1948, p. 2.

1948 spiega meglio la politica dell'allestimento della mostra del 1948:

You will also note that although in numerous cases the birthplace of the artist is given as outside America, each artist represented is an American citizen and has either learnt to paint in this country or has spent by far the greater part of his painting career as an American⁷.

L'offerta multiculturale statunitense si equivale con il debito nei confronti dell'arte europea che rimane, almeno secondo Frankfurter, un utile e imprescindibile riferimento formale e va a comporre un'arte dalle caratteristiche uniche.

È utile valutare, al fine di proporre un profilo completo della personalità di Frankfurter, l'importanza notevole che offre ad artisti non nativi americani in un'ottica di apertura che senza dubbio è da ricondurre a una precisa strategia di comunicazione.

Lo stesso affollamento del padiglione del 1948 e le moltissime opere selezionate rientrano in questa strategia e devono offrire l'impressione di quel *melting pot* culturale che caratterizza gli Stati Uniti, e New York in particolare. Le opere infatti, per motivi di convenienza, provengono tutte dalla capitale culturale del Paese e sono uno specchio della sua scena artistica.

Frankfurter, che di questa scena è animatore grazie alla sua rivista, nell'allestimento della mostra del 1948 riteneva di poter offrire una sorta di "numero speciale" di *Art News* squadernato nelle quattro sale della mostra. Il risultato che l'intellettuale sembra voler ottenere, come afferma nella lettera a Pallucchini, è quello di offrire il «most typically American group of our painting⁸» in un'accezione peculiare che fa rientrare nella dicitura di "tipico" una serie di caratteristiche come la multiculturalità e l'equanimità di trattamento, in un'ottica di uguaglianza che rispecchia uno degli aspetti fondanti della cultura degli Stati Uniti. Nel saggio del sociologo Michael Walzer *What does it mean to be an American*⁹ si fa preciso riferimento a questo aspetto.

⁷ Ivi, p. 1.

⁸ ASAC, Padiglioni, atti 1938-1968, (serie cosiddetta Paesi), b. 26 Stati Uniti, fasc. Stati Uniti, Lettera dattiloscritta su carta intestata "ART NEWS" da Alfred Frankfurter a Rodolfo Pallucchini del 25 giugno 1948.

Portando ad esempio il motto dei Grand Seal americani *e pluribus unum*, Walzer sostiene che l'essenza dell'"americanità" sia quella di appianare le differenze, un tipo di atteggiamento che senza alcun dubbio ha anche Frankfurter quando ordina le sue mostre. Scrive nel catalogo:

È chiaro dunque che l'arte americana non è quella di una nazione, ma di un intero continente, dove si accostano tutte le combinazioni e gli sviluppi che ne derivano; eppure, forse, tutte queste provenienze di espressioni d'arte costituiscono un felice presagio per un mondo unito nelle arti come in tutte le altre manifestazioni ed attività al pari di quello che avviene fra razze e idee, fuse nel contribuire una grande unità¹⁰.

Nonostante nella selezione di Frankfurter spicchino nomi di artisti che saranno i padri del movimento Espressionista americano¹¹, l'idea generale è quindi quella di tentare di conciliare i debiti formali dovuti ai movimenti d'avanguardia europei con uno stile unico tipicamente americano¹², totalmente differente da quello promosso dalla metà degli anni cinquanta.

Nella prima fase di gestione del padiglione, e fino al 1954, il padiglione sarà di proprietà della Grand Central Art Galleries di New York, che si occupa della gestione della struttura e della sua manutenzione e attraverso la collaborazione con l'USIS provvede ad allestire il padiglione secondo un criterio uniforme.

Nel 1954 infatti si completa il passaggio di proprietà dalla Grand Central al MoMA. Il padiglione di fatto diviene una propaggine della sezione internazionale del Museo, nata proprio nel 1954 con il nome di *International Program* e finanziata in gran parte dalla Rockefeller Foundation. L'acquisto del Padiglione rientra in un ideale di diffusione di arte

⁹ MICHAEL WALZER, *What does it mean to be an American: essay on the american experience*, New York, Marsilio, 1992, pp. 24-26.

¹⁰ ALFRED FRANKFURTER, *Padiglione degli Stati Uniti*, in *24 Biennale di Venezia. Esposizione biennale internazionale d'arte*, catalogo, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, p. 300.

¹¹ Ad esempio Mark Tobey e Mark Rothko.

¹² In questo senso, anche nella mostra del 1950, la gestione di Frankfurter mirerà a unire nelle differenze e a evidenziare le consonanze con l'arte europea come si analizzerà nel dettaglio nel capitolo 5.

americana che non sia costretto da logiche politiche e che non possa subire veti di sorta. Il MoMA, giocando da battitore libero, può permettersi di mostrare in Europa arte di avanguardia e artisti controversi.

Nel catalogo generale della Biennale Renè d'Harnoncourt, presidente del MoMA, sancisce il passaggio di proprietà e presenta il museo come garante della qualità delle opere esposte. Il commissario americano inoltre tenta di sviare critiche e commenti negativi:

Nell'ambito del suo programma intenzionale il Museo d'Arte Moderna ha acquistato il Padiglione americano allo scopo di rendere possibile la presentazione delle più varie tendenze, invitare altre istituzioni degli Stati Uniti ad organizzarvi l'esposizione nelle prossime Biennali.

Dietro suggerimento della Segreteria Generale della Biennale, il numero degli artisti espositori è stato limitato in modo da rendere possibile l'inclusione in questa mostra delle opere più significative di due pittori e delle opere maggiori di tre scultori¹³.

La comunicazione introduttiva al padiglione americano per la prima volta si presenta in maniera atipica e mira non tanto a legittimare gli artisti selezionati per la loro "tipicità", quanto piuttosto a sottolineare lo "spirito di libertà" con il quale è stata effettuata la scelta. In questo modo d'Harnoncourt segna una cesura netta con la gestione delle Grand Central che, apparentemente, non aveva assolto al meglio al suo compito proponendo mostre "affollate" difficili da comprendere o, piuttosto, esponendo artisti "consigliati" dal Dipartimento di Stato. La nuova proprietà MoMA, che d'Harnoncourt rappresenta, propone una visione strategica delle esposizioni di arte americana all'estero nella quale la Biennale assume un ruolo centrale:

Pensiamo che in esposizioni a carattere periodico, e la Biennale è tra queste, un vasto panorama della produzione artistica possa essere più efficacemente tracciato se in ogni mostra avvicineremo rassegne esaurienti dell'attività di pochi artisti¹⁴.

¹³ RENÈ D'HARNONCOURT, *Stati Uniti*, Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia, Alfieri, 1954, p. 387.

¹⁴ *Ibid.*

Il testo è lo stesso scelto per il piccolo catalogo *2 Painters, 3 Sculptors* di cui vengono stampate ottomila copie da offrire al pubblico¹⁵. L'opuscolo bilingue propone una presentazione dell'artista seguita da una breve nota biografica e, per la prima volta, dalle parole dei due pittori Shahn e de Kooning. Il titolo della mostra non rimanda agli Stati Uniti come era accaduto per le precedenti selezioni che avevano mirato a esaltare la *citizenship*, così importante nella costruzione critica di Frankfurter¹⁶.

Nel primo anno della gestione MoMA si tenta quindi di mantenere il criterio di uniformità già risultato vincente nelle edizioni dal 50 al 52 e vengono dedicate due sale a due artisti, uno astratto e uno legato al realismo, già molto affermati negli Stati Uniti come Willelm de Kooning e Ben Shahn¹⁷. Alla scultura è lasciato pochissimo spazio; dei tre scultori selezionati con un'opera ciascuno, David Smith e Ibrahim Lassaw sono astratti (anche se in accezioni differenti), mentre Gaston Lachaise è presentato come uno dei padri della scultura figurativa americana.

Nell'edizione in questione è il realista socialista Ben Shahn a essere il più amato dal pubblico e dalla critica e, di fatto, è il primo artista americano che, per un motivo o per l'altro, rimane maggiormente nei ricordi degli italiani. Ben Shahn, con le sue tele e i suoi disegni ispirati al processo a Sacco e Vanzetti, è apparentemente l'artista americano che rimane più marcatamente presente nell'immaginario collettivo utilizzando un linguaggio lontanissimo da quello dell'Espressionismo astratto¹⁸.

Quando Greenberg nel 1955 si accinge a offrire la sua definizione di *American Type Painting* ha alle spalle una tradizione, pres-

¹⁵ Dato tratto dalla terza di copertina della copia presente in ASAC, *Arti Visive, Rassegna Stampa*, b. 17/17.

¹⁶ Segnatamente: 1948 *Artist from United States*, 1950 *Seven American Painters*, 1952 senza titolo.

¹⁷ Nel 1952 con la gestione Grand Central in cooperazione con il Dipartimento di Stato, Shahn era stato escluso a causa del suo orientamento politico vicino all'anarchismo come ha ricordato Helen Franc: HELEN MARIE FRANC, *The Early Years of the International Program and Council*, «*Studies in Modern Art*», vol. 4, MoMA Studies Series, New York, MoMA, 1994, pp. 108-149.

¹⁸ Per approfondimento si veda CHIARA DI STEFANO, *L'altro volto dell'arte di tipo americano: La partecipazione di Ben Shahn alla Biennale di Venezia del 1954* in *Crocevia della Biennale*,

soché ignorata in Italia, di tentativi di irreggimentare il processo artistico statunitense attraverso etichette formali. La soluzione di Greenberg, com'è noto, vede il nucleo della sua definizione nell'abbandono della pittura da cavalletto, nell'ispirazione alla vastità del paesaggio americano e nella libertà di definizione dell'arte stessa.

L'operazione compiuta da Greenberg è quella di un recupero di alcuni dei tratti salienti già codificati sia da John Baur¹⁹ che da Frankfurter – l'importanza del paesaggio e la necessità di libertà di espressione democratica – con l'aggiunta della definizione di «abbandono della pittura da cavalletto» che in realtà, come noto, si riferisce solamente alla pratica artistica di Jackson Pollock, che diventa il campione dell'espressione artistica genuinamente americana. A dispetto della scarsa innovazione della definizione di Greenberg, che vede indubbi prestiti formali anche nelle *lectures* statunitensi di Lionello Venturi²⁰, l'Espressionismo astratto sul finire degli anni cinquanta diviene

a cura di Francesca Castellani, Eleonora Charans, Milano, Scalpendi editore, 2013 (in corso di stampa).

¹⁹ JOHN I.H. BAUR, *Le arti figurative in America 1900-1950*, Roma, Storia e Letteratura, 1954.

²⁰ Tra la fine degli anni quaranta e gli anni cinquanta Clement Greenberg affronta una serie di saggi su varie personalità artistiche che lavorano a cavallo tra Ottocento e Novecento come Marc Chagall (1946), Renoir (1950) o Cezanne (1951). È plausibile che nel caso della stesura del testo su Cezanne si sia accostato al catalogo redatto da Lionello Venturi *Cezanne: son art, son oeuvre* (Parigi 1936) e che per questo tramite sia venuto in contatto con gli altri scritti dello storico dell'arte italiano disponibili negli Stati Uniti. Purtroppo Greenberg non lascia alcuna bibliografia di riferimento ma è dal saggio *The Later Monet* che si capisce perfettamente quanto e come Greenberg abbia compulsato i testi di Venturi tramite citazioni dirette e indirette da testi dello studioso. Nella parte iniziale Greenberg trascrive una lettera che Monet aveva indirizzato a Durand-Ruel in cui l'artista si dimostra sfiduciato nei confronti delle sue opere: «e oggi più che mai mi rendo conto di quanto sia fittizio l'immeritato successo che ho goduto. Spero sempre di riuscire a fare qualcosa di meglio ma l'età e gli acciacchi hanno ormai esaurito le mie forze» Lettera presente in LIONELLO VENTURI, *Les archives des Impressionism*, 1939 ripresa da CLEMENT GREENBERG, *The Later Monet*, «Ant news annual», 26 (1957). La citazione è un primo e quanto mai tautologico esempio ed è mutuata dagli *Archives*, un testo che nasce dalla sistematica ricostruzione dell'archivio Durand-Ruel, e dove è pubblicata la corrispondenza privata tra il mercante d'arte e gli artisti Impressionisti. Proseguendo nell'analisi del saggio su Monet, Greenberg cita direttamente due volte il pensiero di Venturi su Monet e segnatamente: «Lionello Venturi spiega che Pissarro intendeva dire che la pittura decorativa per avere unità non deve andare oltre la superficie, mentre la pittura di Monet, pur non andando in realtà oltre la sua superficie, tradiva delle velleità per un'illusione di profondità pienamente immaginata, in cui le forme tridimensionali richiedevano di essere indicate con maggior solidità».

l'unico linguaggio artistico di "tipo americano", anche grazie al supporto della più fortunata definizione di "Action Painting" coniata da Harold Rosenberg nel 1952 nel saggio *American Action Painters*²¹.

La Guerra fredda cambia radicalmente le posizioni estetiche degli americani, che nel 1956 vedono il ritorno dell'Unione sovietica alla Biennale come una minaccia non solamente politica ma anche artistica e culturale. La trentennale assenza dell'Unione sovietica ai Giardini aveva prodotto una situazione favorevole agli Stati Uniti, che operavano in una sorta di bolla culturale nella quale potevano proporre mostre di qualsivoglia natura che fossero uno specchio fedele della realtà artistica e sociale del loro Paese.

L'improvviso cambiamento della situazione con l'adesione sovietica alla Biennale del 1956 conduce a una intensificazione del lavoro dell'*International Program*, che comincia massivamente a proporre mostre itineranti in Europa di artisti americani²² e parallelamente prepara una eloquente mostra di artisti astratti per la Biennale del 1958.

La questione della libertà della cultura è, come già più volte ripetuto, uno dei pilastri fondanti della cultura statunitense; l'uscita dell'Unione sovietica dall'isolamento culturale imposto da Stalin poteva produrre un consenso elevato nei Paesi nei quale il partito comunista era storicamente presente. Ancora a guerra in corso gli americani sentono il bisogno di «sostenere la pratica della democrazia²³» come testimoniano i moltissimi pamphlet e opuscoli conservati da Alfred Barr nel suo archivio personale. La Biennale del 1956 rap-

²¹ HAROLD ROSENBERG, *American Action Painters*, «Art News», 51 (1952).

²² Si deve notare che nello stesso anno il MoMA, assieme al Dipartimento di Stato aveva organizzato le mostre itineranti *New American Paintings* e la mostra personale di Jackson Pollock allo scopo di portare ai confini delle regioni occidentali l'Espressionismo Astratto in un momento nel quale il movimento è giunto alla sua naturale conclusione. In questo senso si veda ad esempio: NANCY JACHEC, *The philosophy and politics of abstract expressionism, 1940 1960*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 e anche JACK MASEY, LLOYD MORGAN CONWAY, *Cold War Confrontations: US Exhibitions and their role in the Cultural War*, Baden, Muller, 2008.

²³ «In this practices of democracy we American stand at the guidepost of the future»; Confidential Release for Publication, testo confidenziale per la pubblicazione da pubblicare non prima del 15 marzo 1943 in NEW YORK, *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, BF - RG I - R2169.

presenta una sorta di shock culturale: la presenza ai Giardini nell'Unione Sovietica, manifesta sul piano delle arti figurative una riproposizione della logica dei blocchi. Milton Gendel per *Art News* offre un'analisi della presenza sovietica:

Politics seems to take precedence over esthetics in the most discussed section of the Biennale, the representations from the USSR and satellite countries - even though there turns out to be a little of interest in the paintings themselves²⁴.

Il consolidamento della presenza dell'URSS alla Biennale del 1958 incide significativamente nella selezione degli artisti americani: per la prima volta dalla fine della guerra quindi si assiste alla totale assenza di artisti legati al realismo statunitense in favore di una selezione orientata solamente a esporre opere astratte.

L'*International Program* del MoMA incarica Frank O'Hara – che aveva collaborato anche alla mostra itinerante di Pollock²⁵ – di selezionare due dei quattro artisti che andranno a occupare le sale del Padiglione. O'Hara seleziona un pittore, Mark Tobey e uno scultore, Seymour Lipton. A Tobey, considerato un grande vecchio dell'arte statunitense, è dedicata un'ampia attenzione anche dall'USIS che per la prima volta aveva contribuito alla realizzazione di alcune mostre all'estero organizzate dall'*International Program* nel 1957. L'equilibrio nell'alternanza tra pittura e scultura si mantiene anche con la selezione di Sam Hunter, che offre a Mark Rothko la possibilità di esporre dieci grandi tele e allo scultore David Smith l'occasione di tornare a Venezia con un più vasto esempio della sua produzione.

Nell'accostarsi ad analizzare le scelte della giuria della Biennale non si può tuttavia prescindere dal considerare il mutato clima culturale e politico e la progressiva affermazione del contemporaneo movimento informale europeo che, al 1958, è ormai una realtà consolidata. Lionello Venturi, che aveva dichiarato il suo favore nei confronti dell'artista americano in un articolo per *L'Espresso*²⁶, come presidente della

²⁴ MILTON GENDEL, *The iron curtain on the glass-factory*, «Art News», 55 (1956), n. 5, sept., p. 22.

²⁵ *Jackson Pollock*, mostra presentata dalla Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna a cura di Frank O'Hara del Museum of Modern Art di New York. Roma 1-30 marzo 1958.

giuria di assegnazione del premio deve aver fatto valere la sua posizione in questo senso. Del resto i tempi per la svolta appaiono maturi; le simboliche aperture alle possibilità espressive rappresentate da questo Leone d'Oro potrebbero essere il risultato delle sollecitazioni giunte da alcuni esponenti della critica e, parallelamente, potrebbero derivare dal progressivo affermarsi sulla scena dell'arte internazionale di giovani artisti del movimento Informale come Santomaso e Capogrossi²⁷.

Solo nel 1958 dunque l'Espressionismo Astratto ottiene una vera ribalta grazie alla vittoria di Mark Tobey e alla contemporanea mostra retrospettiva di Jackson Pollock alla Galleria nazionale d'Arte Moderna a Roma, che consacrano l'astrattismo di marca statunitense come una delle espressioni preponderanti del gusto estetico americano.

Alla luce di queste argomentazioni si può dunque affermare che l'Espressionismo astratto alla Biennale di Venezia fino al 1956 ha avuto lo stesso spazio riservato alle altre espressioni artistiche americane e che solo in seguito alla teorizzazione di Greenberg e alla mitizzazione della figura di Pollock dopo la sua morte, questa corrente, così sfuggibile e difficile da categorizzare, sia stata presentata come l'unico esempio di arte americana. La mia tesi dimostra dunque come l'Espressionismo Astratto sia di fatto un costruito *ex post* e che negli anni cinquanta l'arte americana più conosciuta e apprezzata in Italia abbia invece coinciso con le tele del realista Ben Shahn.

²⁶ «Gli Stati Uniti hanno mandato Mark Tobey che è un creatore di una bellezza ideale di intrecci e di colori e che dopo la morte di Pollock forse primeggia in America». LIONELLO VENTURI, *La sconfitta degli Anziani*, «L'Espresso», 22 giugno 1958.

²⁷ Per un maggior approfondimento sulle relazioni tra Capogrossi e gli Stati Uniti si veda: LUCA MASSIMO BARBERO, FRANCESCA POLA, *Un percorso inedito: Capogrossi e gli Stati Uniti*, catalogo della mostra "Capogrossi", Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 29 settembre 2012-10 febbraio 2013, Venezia, Marsilio, pp. 233-278. L'avvicinamento di Santomaso all'Informale è accennato anche in SILENO SALVAGNINI, *Santomaso e Marchiori. Un pittore e il suo critico*. Dalla personale pagina del 1939 agli anni sessanta, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 33 (2011). E anche CHIARA DI STEFANO, *Biennale 1958: Il Leone d'Oro a Marc Tobey e la consacrazione dell'arte di tipo americano*, «Venezia Arti», (in corso di pubblicazione).