

Chiara Di Stefano

BIENNALE 1958: IL LEONE D'ORO A MARC TOBEY E LA CONSACRAZIONE DELL'ARTE DI TIPO AMERICANO

ABSTRACT. *Mark Tobey was the first US painter in the XX century who won the Leone d'Oro at the Biennale of 1958. We can consider this event as a goal of an entire program based on spreading American Art all over the «free» world. This award is not very popular among the public that usually recognize as the first Leone d'Oro won by a US artist the one they gave to Rauschenberg in 1964. The Leone d'Oro assigned to Tobey signs for the very first time the importance of US Art in the world of art in a moment in which basically Abstract Expressionism was at the end of his development and in which in Italy the debate among abstracts and realist was in the public eye. With this article I want to point out some questions about American Art and its advance in Italy during the 50es starting from Tobey's example pursuing to a general consideration on US exhibition strategies at the Venice Biennale during the first period of the Cold War.*

Il posto dell'America nel mondo
deve condurre alla comprensione che
la terra è rotonda e la coscienza universale.
MARK TOBEY¹

La vittoria di Marc Tobey alla Biennale di Venezia segna il punto di arrivo del percorso artistico e culturale intrapreso dagli Stati Uniti per la diffusione dell'arte americana in Italia e in Europa. Questo premio, poco conosciuto al grande pubblico, tanto da far affermare spesso alla critica che Rauschenberg sia stato il primo pittore americano ad essere insignito di tale onorificenza, segna la consacrazione di un tipo di pittura, comunemente nota come espressionismo astratto, avversato da tanta critica italiana all'interno del noto dibattito astratti/figurativi.

Questo testo mira in primo luogo ad una riflessione sull'arte di Tobey sull'arte di Tobey, il più decorativo e decisamente il meno impetuoso tra gli esponenti della Scuola di New York e in secondo luogo vuole puntualizzare le dinamiche interne alla Commissione della Biennale che condussero ad assegnare ad un artista astratto un titolo di tale importanza.

La scelta della Giuria di insignire del Leone d'Oro del 1958 il pittore americano Mark Tobey permette di avviare alcune riflessioni sulla natura del cosiddetto espressionismo astratto e sulle molteplici personalità che lo hanno contraddistinto, mettendo in risalto le figure di Jackson Pollock e di Tobey come due poli opposti di una stessa tendenza astratta.

Quando Mark Tobey viene selezionato per la Biennale del 1958 non è nuovo alla manifestazione veneziana. Una sua tempera di stampo onirico-figurativo, *Broadway*, era già stata esposta durante la difficile Biennale del 1948; l'artista era stato nuovamente selezionato con quattro tele da Katharine Kuh per la mostra *American Painters Paint the City* allestita a Venezia 1956. La sua partecipazione e il premio del 1958 si pongono tuttavia in un orizzonte di significati e strategie di

natura più complessa, per comprendere i quali è indispensabile considerare lo stratificato sistema geo-politico sul quale insiste la struttura espositiva dei Giardini della Biennale, costituita da padiglioni nazionali.

Il passaggio di proprietà del padiglione degli Stati Uniti dalla galleria privata Grand Central Art Galleries al MOMA, nel 1954,² segna un mutato atteggiamento del complesso sistema artistico statunitense nei confronti della Biennale, che diventa un luogo espositivo rilevante ai fini di quella che Saunders³ ha definito «Guerra fredda culturale». Porter McCray, direttore del dipartimento internazionale per la circolazione di arte americana all'estero del MOMA⁴ ed ex membro della CIA agli inizi dell'attuazione del Piano Marshall, nel 1958 viene selezionato come Commissario del Padiglione e dichiara che la scelta degli artisti per la Biennale rientra in uno specifico piano di diffusione dell'arte americana.

Fino al 1958 i commissari che si erano succeduti alla guida del Padiglione americano avevano adottato una politica di equilibrio rispetto agli artisti da selezionare operando una scelta equa tra astratti e figurativi.⁵ La rinnovata presenza dell'Unione Sovietica alla mostra veneziana spinge McCray a una scelta di netta contrapposizione con il cosiddetto realismo socialista, e dunque, modificando la consuetudine di selezionare in uguale percentuale artisti legati al tipico realismo americano e artisti più marcatamente astratti,⁶ decide di forzare il sistema virando in senso decisamente non figurativo. La scelta è senza dubbio da considerarsi attuata di concerto con l'organo del Dipartimento di Stato americano⁷ denominato United States Information Service (USIS), un ufficio che, all'interno della logica dei blocchi, si occupa di lavorare sull'immagine degli Stati Uniti all'estero nei paesi in cui la possibilità che il Partito Comunista salisse al potere era elevata.

Contrariamente al passato, dunque, la scelta del commissario McCray rivela una strategia politica. I quattro artisti



selezionati – gli scultori David Smith e Seymour Lipton, i due pittori Mark Rothko e Mark Tobey – di certo non offrono una visione ecumenica dell'arte statunitense, ma rappresentano un segnale politico ben preciso in netto contrasto con le proposte sovietiche legate in larga parte allo stile del realismo socialista. I quattro artisti diventano l'espressione di quella libertà di movimento che è negata agli artisti esposti nei padiglioni dei paesi del blocco sovietico presenti alla Biennale.

La mostra del 1958, inoltre, giunge in un momento in cui l'espressionismo astratto è ormai un acclamato movimento artistico: dunque, nonostante le polemiche che ne derivano, il tempo è finalmente fecondo per spingere al massimo la tendenza astratta americana.

Quando nel 1950 Pollock e l'astrattismo di marca statunitense esplodono sulla scena veneziana i tempi, in effetti, non sono maturi per una sua consacrazione ufficiale. Il nostro paese, uscito stanco dalla guerra, aveva bisogno di attendere ancora per assimilare tutte le novità artistiche che gli erano state precluse durante il Ventennio.

La tragica morte di Pollock nel 1956 coincide con l'inizio del diffondersi delle sue tele e con la costruzione di una mitografia dell'artista. Entrambi i fattori aiutano nel processo di accettazione dell'espressionismo astratto e la propaganda statunitense, sia da parte dell'USIS che da parte del MOMA, si fa più serrata nel proporre le tele e l'immagine dello sfortunato artista. Questo processo di graduale assimilazione del lessico può spiegare come mai, a differenza delle aspre critiche di cui era stato oggetto Pollock alla Biennale del 1950,⁸ ai commentatori italiani della Biennale del 1958 l'arte di Tobey, nel peggiore dei casi, appare più semplice da comprendere e spesso è interpretata come nient'altro che una dimostrazione di eccessivo formalismo:⁹ «nondimeno rimaniamo convinti che la poesia pittorica si esprime attraverso itinerari meno estrosi e meno mirabolanti del suo. La grandezza non ha nulla a che spartire con il virtuosismo».¹⁰

La scelta statunitense di puntare su una personale di un artista come Tobey appare vincente nonostante in Italia il cosiddetto dibattito astratti/figurativi sia giunto a forme di esasperato parossismo. In questo scontro, che si svolge quotidianamente sulle pagine di giornali e riviste anche non specializzate, si fronteggiano critici dalle opposte visioni estetiche che spesso coincidono con le idee comuni ad una fazione politica più o meno precisa.

Per questa prima Biennale del «dopo Pallucchini», anche la Sottocommissione per le Arti Figurative sotto la guida di Gian Alberto Dell'Acqua e con la presidenza di Felice Casorati,¹¹ opera una selezione di artisti per il padiglione Italia dando spazio alle correnti di arte astratta a scapito della presenza degli artisti figurativi. Giovanni Ponti, presidente dell'Ente Autonomo Biennale nell'introduzione al catalogo della mostra spiega i motivi di questa scelta:

Ad ogni modo la Biennale di quest'anno presenta in generale le punte forse più acute dell'esperienza artistica moderna, così in Italia come negli altri Paesi, ed esse testimoniano dell'indirizzo che attrae le generazioni più giovani e che le porta a riflettere sulle origini più lontane e impensate del linguaggio, sia l'espressività del segno, sia l'espressività della materia. Nella sua funzione di aggiornamento culturale la Biennale non può trascurare queste indicazioni ed ha anzi il compito di rendere partecipi coloro che, privi di prevenzioni conservatrici, ancora credono che non c'è stagione nella storia ove non si sia imposta un'immagine poetica, che passa, pur nella sua relativa temporalità, oltre le altre che l'hanno preceduta. Il significato di questa xxix Biennale risiede proprio in questa apertura verso motivi ideologici, estetici e morali di coloro che sono maturati nel dopoguerra.¹²

Le parole di Ponti sono confermate dalle prime impressioni della stampa. Silvano Giannelli, firma de *Il Quotidiano Sardo*, scrive:

Il fatto è che, stando alla teoria di documenti pittorici e plastici offerti dalle nazioni occidentali, si sarebbe indotti a ritenere che perlomeno tutto il mondo non sovietizzato, sia davvero diventato, in arte, un solo grandissimo paese.¹³

Ad aprire l'ennesimo capitolo di questa diatriba nel 1958 – che a ben vedere ha inizio in Italia con l'avvio del secondo dopoguerra – era stata la mostra retrospettiva di Jackson Pollock allestita nel marzo del 1958 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, curata da Frank O'Hara dell'International Council, McCray e dalla sovrintendente Palma Bucarelli.¹⁴

La mostra aveva scatenato aspre critiche in seno ad alcuni esponenti della comunità artistica che vedevano nel programma sull'arte astratta organizzato dal museo con l'ausilio di Lionello Venturi una sorta di dittatura del gusto.¹⁵

In questo contesto di forti tensioni culturali nel quale la politica entra con sempre maggiore frequenza nel campo delle arti, la «Biennale di transizione»¹⁶ organizzata nel 1958 prova a mettere a segno un punto a favore dell'arte astratta organizzando anche una mostra retrospettiva di Wols, che, come ricorda Dell'Acqua nel catalogo, «mira a consentire l'esauriente esame di una esperienza cruciale non meno di quella di un Pollock, per il linguaggio dell'*informel* che, piaccia o non piaccia, caratterizza in così larga misura il gusto contemporaneo».¹⁷ Il 1958 dunque segna la convergenza di varie espressioni di arte astratta – informale europea ed espressionismo astratto – che provocano un'aspra reazione da parte di ampie frange della critica.

Per l'esposizione principale nel Padiglione Italia vengono selezionati infatti artisti come Lucio Fontana, Osvaldo Licini e Achille Perilli, vale a dire quella «vecchia guardia astratta»¹⁸ che Carlo Pecher, in un articolo sull'*Alto Adige*, non manca di criticare aspramente:

Ma anche l'Italia non scherza. Scomparse le generazioni dei Morandi, dei De Chirico, dei Sironi, dei Tosi [...] ecco i vari Fontana (per la scultura pezzi di bronzo a forma vaga di tavolozza con le orecchie, per la pittura tele a grandi campi piatti con file di buchi altri regolari altri slabbrati), i Montanarini, pazze macchie in libertà, i Turcato, grembiuli a tarsie sinusoidali [...] andiamo verso la pazzia?¹⁹

Anche se il critico in questione non è tra i più noti, segue una delle meno diplomatiche opinioni correnti in Italia facente capo a Leonardo Borgese, vera anima del movimento «anti- astrazione», che dalle pagine del *Corriere della Sera* scrive abitualmente da dieci anni contro l'arte astratta in tutte le sue forme. In particolare questa xxix edizione della Biennale è attaccata duramente e l'arte in mostra viene definita «il nulla» in un articolo di Borgese sulla *Domenica del Corriere* del giugno del 1958:

Difficile che un onesto tribunale arrivi fino al punto di dare torto a un ipotetico difensore dei diritti artistici contro l'ignoranza e l'arretratezza estetica, contro il dilettantismo prepotente, contro l'impotenza creativa, contro le stantie raffinatezze che portano alla corruzione dello spirito e al nulla.²⁰

Lionello Venturi, d'altro canto è una delle voci più influenti del partito «pro astrazione»: in una serie di celebri articoli su *L'Espresso* offre un bilancio della Biennale in cui la parola chiave è «rinnovamento». Venturi vede in questa Bien-

nale l'inizio di una nuova era che deve rendere protagonisti i giovani, di spirito più che di età, e dunque l'arte astratta da essi rappresentata:

L'alto livello della produzione astrattista internazionale è una ragione di gioia ma la sua abbondanza non permette di soffermarci su tutti quelli che meriterebbero una caratterizzazione. 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.²¹

Quando la giuria del premio decide di assegnare a questo « creatore di intrecci e di colori » il primo Leone d'Oro per la pittura ad un artista statunitense dal dopoguerra, il dibattito si fa rovente.

Ai primi di luglio Borgese definisce Tobey « una mente inadatta eppure con voglie di supreme filosofie, un bambino che perde il tempo e si diverte a riempire tele di segnettoni e poi li spiega troppo seriamente »;²² e non mancano pagine di critica violenta dedicate proprio al padiglione americano. Il curioso articolo *USA soprammobili per la casa di un robot* di Mario Monteverdi per il *Corriere Lombardo* evidenzia la seconda, importante questione legata alla vittoria di un artista:

il grande Mark Tobey, ma scherziamo? certo chi fa la morale [...] si farà promotore perché lo stato spenda denaro pubblico (e qui sì che una sola lira sarebbe già troppo) per assicurare ai musei nazionali un capolavoro dedotto forse dall'enorme emozione spirituale suscitata nell'autore del gomitolino di lana scompigliata dal gatto.²³

Con buona pace del giornalista napoletano – come consuetudine sin dal periodo prebellico – il Leone d'Oro apre a Tobey le porte delle collezioni pubbliche nazionali: il Ministero della Pubblica Istruzione acquista infatti per la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma il dipinto *Circo Trasfigurato* (1957) per 1.940.000 lire, come riportano i registri dell'Ufficio Vendite della Biennale.²⁴ *Precipizio* (1957), conservato a Venezia presso la Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, non risulta invece un acquisto dello Stato ma un dono dell'artista alla Galleria. In questo modo Tobey adempie ad una consuetudine consolidata che permette all'artista americano di mantenere una vetrina aperta sul suo lavoro nella città che gli ha offerto una delle massime onorificenze nel campo artistico.²⁵

Ma cosa consente a Tobey di arrivare a essere premiato con la massima onorificenza per la pittura? Per quale motivo il suo carattere astratto è meno ostico alla critica italiana rispetto a opere di artisti appartenenti alla sua stessa corrente?

La risposta sta nel modo di Tobey di fare arte: le sue opere non suscitano i sentimenti violenti che avevano caratterizzato la ricezione delle tele di Pollock da parte del pubblico italiano. Il gesto di Tobey, interpretato come un atto di meditazione e dunque giustificato anche nella sua resa « astratto-decorativa », non ha nulla a che vedere con l'irruenza formale di Pollock che diviene il perfetto capro espiatorio della critica antiformalista.

Clement Greenberg mette a confronto i due artisti nel celebre saggio *American Type Painting* nel quale, dopo lunghi anni di teorizzazione arriva a definire le caratteristiche della sua personale idea di arte tipicamente americana, mettendo a confronto tutti gli artisti legati all'espressionismo astratto: « Tobey's "all over" pictures never aroused the protest that Pollock's did. Along with Barnett Newman's paintings, they are still considered the *reductio ad absurdum* of Abstract Expressionism ».²⁶

Quel moto di ribellione che sembra la cifra stilistica più evidente nell'arte di Pollock, in Tobey sembra azzerarsi. L'irruenza di Pollock è del resto sottolineata anche da critici ita-

liani vicini alla corrente astratta come Lorenza Trucchi: « dietro Pollock troviamo, infatti, quella lunga tradizione di stati d'animo, d'indipendenza e di ribellione, quel complesso filo di sogni e di melanconia, di fantasia e di terrore, eredità dei visionari e dei romantici d'Ottocento ».²⁷

In Tobey invece, la ricerca di asceti spirituali, così prossima a una meditazione nella quale il pennello e la tela sono il mezzo per giungere ad una sorta di Nirvana personale, quasi ne giustifica la « deriva » astratta. Nel saggio *Mark Tobey. Pragmatism in calligraphy*, Pierre Restany conferma: « there is an entire aspect of sociological pragmatism which gives Tobey's writing a weight and purpose which compensate the intellectual abstraction of the calligraphic gesture ».²⁸

Restany ritiene anche che il peculiare utilizzo della cosiddetta grafia bianca, così legato alle pratiche calligrafiche orientali apprese nel 1934 durante un primo viaggio in Cina, prefiguri una nuova dimensione pittorica, una « contemplazione in azione ».²⁹

This state of pragmatic spirit and cosmic resurrection by Tobey has directly influenced the evolution of contemporary artistic thought, and first of all in America.

In Tobey's light Pollockian drippings come forth anew: beyond exhaustion of the physical gesture one feels the reflection of a complete diffusion of the poet in the universe of creation.³⁰

Tobey è un artista guidato da un afflato spirituale che contrasta con Pollock anche per l'evidente differenza di approccio nei confronti della tela e nonostante un'intensa produzione di opere astratte, viene accettato e premiato, proprio in funzione di questa diversità.

Tornando alla critica italiana Giovanni Urbani,³¹ per « Il Punto », sostiene che l'artista lavori sulla « falsariga di Pollock », offrendo una versione meno irruenta di espressionismo astratto che raffredda l'impeto e riduce il formato.³² Gillo Dorfles, nell'analisi della XXIX Biennale propone una sua riflessione sull'arte di Tobey:

Da quelle spaziose e scintillanti a quelle limitate e minutissime, dove si snoda l'immensa varietà del linguaggio appoggiato alla delicatissima opalescenza degli sfondi, ora d'un chiarore madreperlaceo, ora d'un cupo bagliore crepuscolare, ora incandescenti, ora opachi, che accolgono i suoi ghirigori, i suoi scarni alfabeti con quella consustanzialità che è propria di ogni opera necessaria.³³

Questi presunti esercizi di stile non costituirebbero un mero soliloquio: nella loro intima connessione con la ricerca spirituale rappresenterebbero un passaggio verso l'illuminazione, un alfabeto universale che andrebbe a suggerire una base di ricettività nei confronti della conoscenza. Dorfles interpreta l'arte di Tobey da una prospettiva trascendentale di ricerca religiosa e mistica che può condurre a una possibile illuminazione.

Sia Pollock sia Tobey sembrano proporre un discorso solipsistico, ma la visione disturbante di un Pollock che « si aggira » sopra la tela in preda a qualche mistico *furor* lascia più sgomenti rispetto a un anziano pittore che vede nell'astrazione delle forme un mezzo per raggiungere l'elevazione spirituale.

Confrontando le reazioni della stampa alle mostre di Pollock in Italia durante tutti gli anni Cinquanta con le critiche ricevute da Tobey alla Biennale, si può notare come la polemica viri più sul concetto di arte astratta in sé che non sulla figura dell'artista. L'atteggiamento morbido della critica non è da imputarsi solamente all'attitudine meno violenta della pittura di Tobey, ma può rientrare, come scrivevo all'inizio, in un preciso disegno di propaganda dell'USIS.

L'importanza dell'USIS è oltremodo strategica nella diffusione delle informazioni riguardanti tutti gli artisti americani presenti in Italia tramite bollettini di informazione, dai quali i giornalisti potevano trarre, anche senza citarne la fonte, recensioni e articoli.³⁴

In Italia si sviluppa una vasta rete di quotidiani nazionali di media e piccola entità che usufruiscono del servizio offerto dall'USIS, a volte cambiando appena il corpo del testo oppure qualche riga del titolo. Si viene così a creare una corrente parallela rispetto alla «critica dei professori»³⁵ che mira a proporre una diversa visione dell'arte americana presso un'opinione pubblica diffusa e consolidata. Per fare un esempio: l'articolo *Mark Tobey: con la sua grafia bianca il geniale pittore innalza un cantico alle armonie siderali* è pubblicato, con tagli più o meno significativi, in una serie di piccoli quotidiani come «La Provincia Pavese», «L'Eco di Bergamo» e «Il Piccolo Sera». In uno degli articoli più lunghi a firma George Kaliff, Tobey è presentato come «un grande artista tra i più complessi e misteriosi del nostro tempo»,³⁶ rappresentante di una cultura orientale e allo stesso tempo interprete nelle sue tele di uno spazio vasto, tipicamente americano.

Con comunicati del genere l'USIS provava ad entrare nelle case dell'italiano medio non particolarmente interessato alle diatribe tra astratti e figurativi, proponendo una visione sempre positiva della cultura americana, rendendola familiare anche nelle sue forme più complesse come l'espressionismo astratto e tentando di spiegare l'arte moderna in tono didascalico, distante dal linguaggio spesso difficile usato dai critici.

È possibile a questo punto chiedersi se la vittoria di questo «pioniere dell'astrazione»³⁷ possa essere attribuita all'influenza politica e culturale della propaganda statunitense, o se piuttosto il Leone 1958 non rappresenti la definitiva affermazione dell'arte astratta in Italia attraverso la consacrazione di uno stile in via di storicizzazione.

Mario Lepore, tra le righe di un lungo articolo di commento alla Biennale per il «Corriere d'Informazione», suggerisce il sospetto che gli elogi riservati al padiglione americano fossero legati a un atteggiamento di una presunta supremazia culturale:

Uno dei segni meno avvertiti e pure più reali della posizione mondiale acquistata dall'America dopo la guerra sta appunto in questo suo riesportare la cultura europea nuovamente etichettata e nell'accettarla, da parte degli europei, come roba nuova e americana.³⁸

Benché sia indubbia la presenza della cultura americana in Italia e indubbio l'interesse degli Stati Uniti nella diffusione del proprio modello culturale, non si può in alcun modo negare l'importanza che l'arte americana avrebbe in ogni caso ricoperto nello sviluppo delle nuove tendenze europee del dopoguerra. In un brano per un catalogo di una mostra di arte statunitense del 1961 Carla Lonzi ricorda:

al di là di ogni presa di posizione ideologica, appariva evidente nell'arte americana in una questione una di maturità di cultura da permettere quello che molti ritenevano l'arte non-figurativa per sua intima costituzione incapace di produrre: una concreta e multiforme manifestazione di vita, una operante coscienza sociale, una esperienza diretta, senza diaframmi preesistenti alla sperimentazione stessa dell'esistenza.³⁹

La crescente presenza di arte astratta di qualità in Italia è da attribuirsi anche all'attenta osservazione delle mostre di arte americana in Biennale da parte di giovani artisti come Toti Scialoja e Tancredi Parmeggiani.⁴⁰ In questo riconoscimento all'arte americana può aver contato primariamente

anche la constatazione che attraverso la ricezione delle ardite proposte statunitensi si era andata creando una nuova scuola astratta italiana.

Il Leone d'Oro a Tobey appare dunque come una sorta di premio del buonsenso, giunto appena prima del limite massimo, quando già l'espressionismo astratto aveva superato la soglia della novità e i suoi appartenenti iniziavano a modificare il loro stile.

L'accortezza nel premiare un artista anziano e ormai alla fine della carriera, un artista affatto scomodo, oltremodo confortante e non troppo avversato dalla critica appare come il primo atto di quella politica della mediazione che attraverserà tutto il mandato di Dell'Acqua e che ben si esemplifica nelle sue parole in chiusura al catalogo:

La Biennale che, giova non dimenticarlo, non è un Museo, ma per sua antica tradizione si identifica con lo spirito stesso della modernità, non può esimersi dal registrare, seguendo il crescere dell'arte viva, le punte, anche estreme dell'avanguardia, sebbene su quel mobilissimo confine il rischio di confondere il non autentico con l'autentico appaia ovviamente maggiore. Proprio dal rapporto, sempre mutevole sul piano internazionale, fra le nuovissime esperienze dell'arte e il perdurare di forme legate a diverse e meno audaci concezioni, e che pure costituiscono l'aspetto prevalente della produzione figurativa in interi Paesi, la rassegna veneziana attinge di volta in volta la sua specifica qualificazione e al tempo stesso i motivi del suo gran prestigio.⁴¹

1. C. LONZI, *Tempere e Inchiostri di Mark Tobey*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, ottobre-novembre 1960), pp. 1-10.

2. Il padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia è l'unico a non essere posseduto dalla nazione che rappresenta. Viene fatto costruire nel 1929 dalla Grand Central Art Galleries di New York che ne mantiene la proprietà fino al 1954 quando il MOMA acquista la struttura. Al momento il padiglione è di proprietà della Guggenheim Foundation.

3. Questo complesso sistema di intromissioni dei servizi segreti nella gestione dell'arte americana in Europa e a Venezia è stato oggetto di studi e fraintendimenti di varia natura. Alcuni testi degli anni Settanta e Ottanta tra i quali E. COCKROFT, *Abstract Expressionism Weapon of Cold War*, «Artforum», 15, 10, June 1974, pp. 39-41; S. GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, London-Chicago, 1984; e più di recente F.S. SAUNDERS, *Who Paid the Piper?: the CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books, 1999; W.S. Lucas, *Mobilizing culture: the State-Private Network and the CIA in the Early Cold War*, in D. CARTER AND R. CLIFTON (a cura di), *War and Cold War in American Foreign Policy 1942-62*, New York, 2002, pp. 83-107; F. FRASCINA, *Looking Forward Looking Back 1985-1999*, in *Pollock and After: The critical debate*, London-New York, 2000, pp. 1-23; N. JACHEC, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the idea of Europe*, Manchester-New York, 2007. Questi testi, in differenti declinazioni, hanno proposto interpretazioni del fenomeno spesso fuorviante da una scarsa conoscenza delle fonti italiane. Una sezione della mia tesi di dottorato - *Gli Stati Uniti alla Biennale. Le strategie espositive e la diffusione dell'arte americana in Italia intorno al Padiglione di Venezia, 1948-1958*, relatore Francesca Castellani, dottorato in Teoria e Storia delle Arti Università IUAV di Venezia, ora dottorato consorzio interateneo Università Ca' Foscari Venezia-IUAV-Università di Verona, che sarà discussa nella primavera del 2013 - rivaluta e ricostruisce le azioni svolte da alcuni organi dei servizi segreti nel campo della promozione dell'arte americana a Venezia, partendo dal presupposto che le analisi fino a questo momento presentate abbiano spesso analizzato gli eventi con scarso distacco dalla realtà politica. Un estratto della tesi è stato presentato il 17 maggio 2012 con il titolo *Misunderstandings in Art History. US exhibition strategy at the Venice Biennale during the Cold War*, presso il Réseau International pour la Formation à la Recherche en Histoire de l'Art, Ecole des Printemps, Parigi.

4. Noto come International Council.

5. La mia tesi di dottorato ha per la prima volta messo in evidenza questo fenomeno di alternanza che esiste dal 1948 al 1956 verificando le seguenti percentuali 1948: 25% astratti, 75% figurativi dal 1950-1956: 50% astratti, 50% figurativi.

6. Si vedano ad esempio le edizioni del 1952 con la personale di Calder affiancata a una personale di Hopper o la mostra del 1954 dove convivono una personale di de Kooning e una di Ben Shahn per notare il netto differire nell'approccio di questa selezione. Vedi DI STEFANO, *Gli Stati Uniti alla Biennale*, 2013.

7. Non esiste contraddizione tra la scelta di collaborazione del MOMA con l'USIS. Nonostante negli Stati Uniti esista un veto riguardante l'ufficialità governativa della partecipazione del Paese a manifestazioni artistiche, il Dipartimento di Stato è un organo non legato formalmente al Governo americano ma lavora autonomamente e risponde solo al presidente degli Stati Uniti. Dunque la collaborazione tra USIS e MOMA nel contesto della Guerra fredda non risulta incompatibile e nemmeno occultata come molta letteratura anglosassone (ad esempio: COCKROFT, *Abstract Expressionism Weapon*; GUILBAUT, *How New York Stole the Idea*; SAUNDERS, *Who Paid the Piper?*) ha sostenuto per anni.

8. «Il padiglione degli Stati Uniti d'America comincia a dare segni di squilibrio. Il Signor Jackson sembra arrabbiatissimo contro la pittura. Mette una tela per terra, ci scaglia sopra colori, pezzi di vetro sabbia, tutto quello che gli capita tra le mani. Lascia asciugare e mette in cornice. Poi ci mette un titolo: Occhi nel Caldo» (C. MANZONI, *Occhi nel Caldo*, «Stampa Sera», 28 giugno 1950).

9. Sul lessico della critica degli anni Cinquanta si rimanda al poderoso testo di F.

FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano: la critica dell'arte contemporanea, 1945-1960*, Pisa, 1996.

10. S. GIANNELLI, *Nuove e vecchie magie*, «Il Popolo», 22 giugno 1958.
11. Casorati fu nominato dal Ministero della Pubblica Istruzione. Gli altri membri della Sottocommissione per le Arti Figurative erano: Sergio Bettini - rappresentante della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Renato Birolli, Bruno Saetti e Pericle Fazzini - nominati dalla Presidenza della Biennale, Pietro Zampetti, per delega dell'assessore alle Belle Arti del Comune di Venezia e dal segretario generale della Biennale Gian Alberto Dell'Acqua. Dati acquisiti in G.A. DELL'ACQUA, *Introduzione*, in *XXIX Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1958, p. LVI.
12. G. PONTI, *Prefazione*, in *XXIX Esposizione Internazionale d'Arte*, p. LI.
13. S. GIANNELLI, *Il Volto dell'Occidente*, «Il Quotidiano Sardo», 23 giugno 1958.
14. Per una dettagliata narrazione del dibattito si rimanda a: L. SORRENTI, *La Galleria Nazionale nella polemica sull'astrattismo 1957-1958 in Palma Bucarelli. Il museo come Avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 26 giugno-1 novembre 2009), Milano, 2009, pp. 242-250.
15. Per approfondire si veda DI STEFANO, *Gli Stati Uniti alla Biennale*.
16. «Biennale di transizione è stata detta prima ancora che potesse esserne precisata la struttura, questa XXIX edizione della rassegna veneziana; che, in effetti, succedendo al ciclo delle cinque mostre organizzate tra il 1948 e il 1956 dal segretario generale Rodolfo Pallucchini, si inaugura mentre premono profonde esigenze di rinnovamento, ormai prossime, si confida, ad essere appagate» (DELL'ACQUA, *Introduzione*, p. LV).
17. DELL'ACQUA, *Introduzione*, p. LXI.
18. R. BIASION, *Gli enigmi dell'arte moderna alla Biennale*, «Oggi», 26 giugno 1958.
19. C. PACHER, *Mostri a Venezia*, «Alto Adige», 3 luglio 1958.
20. L. BORGESE, *Il nulla alla Biennale*, «La Domenica del Corriere», 6 luglio 1958.
21. L. VENTURI, *La sconfitta degli anziani*, «L'Espresso», 22 giugno 1958.
22. BORGESE, *Il Nulla alla Biennale*.
23. M. MONTEVERDI, *USA soprammobili per la casa di un robot*, «Corriere Lombardo», 11 agosto 1958.
24. Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), *Biennale di Venezia, Ufficio Vendite*, reg. 50 1956-1960, 1958, vendita n. 520.
25. Ogni vincitore di un Leone o di un Premio alla Biennale donava un'opera alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Questa consuetudine è testimoniata da una lettera di Guido Perrocco, direttore della Galleria di Ca' Pesaro a Mario Novello, segretario della Biennale datata 11 gennaio 1955 in cui si rende conto delle «opere pervenute in dono a seguito dei premi ufficiali assegnati alle Biennali del 1950, 1952, 1954»; nulla fa pensare che la consuetudine non sia rinnovata anche agli anni successivi a quelli descritti nella lettera presente in ASAC, *Fondo Storico Arti Visive*, b. 63, cart. «Richieste artisti premiati».

26. C. GREENBERG, *American Type Painting*, «Partisan Review», Spring 1955.

27. L. TRUCCHI, *L'anarchia positiva di Pollock*, «La Fiera Letteraria», 16 marzo 1958.
28. P. RESTANY, *Mark Tobey. Pragmatism in calligraphy*, s.l., s.e., 1960, p. 14.
29. «Tobey's art was a contemplation in action» (RESTANY, *Mark Tobey*, p. 14).
30. RESTANY, *Mark Tobey*, p. 22.
31. G. URBANI, *Gli americani alla Biennale*, «Il Punto», 27 settembre 1958.
32. Anche nel catalogo della personale di Tobey al MOMA del 1962 Seitz ricorda come una parte consistente della produzione di Tobey sia più piccola della pagina del catalogo «sulla quale sto scrivendo».
33. G. DORFLES, *La macchia e il gesto alla XXIX Biennale*, «Aut Aut», settembre 1958, pp. 284-285.
34. Ad esempio: *us, Mark Tobey con la sua grafia bianca il geniale pittore innalza un cantico alle armonie siderali*, «La Provincia Pavese», 25 luglio 1958. Questo interessante fenomeno è stato affrontato da chi scrive durante l'intervento del 23 aprile 2012, *L'altro volto dell'arte di tipo americano. La partecipazione di Ben Shahn alla Biennale di Venezia del 1954*, Seminario ricerche sulla Biennale, a cura di F. CASTELLANI, E. CHARANS, Venezia, Palazzo Badoer, Aula «Tafari». È un tema centrale anche della mia tesi di dottorato citata in precedenza.
35. Nel 1958 scrivono articoli sull'arte americana legata al dibattito astratti/figurativi alcuni tra i nomi più illustri della storia e della critica d'arte italiana quali Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Gillo Dorfles, Roberto Longhi, Giuseppe Marchiori e Lionello Venturi.
36. G. KALIFF, *Con la grafia bianca innalza un cantico alle armonie siderali*, «L'Eco di Bergamo», 13 luglio 1958.
37. DORFLES, *La macchia e il gesto*, p. 284.
38. M. LEPORÉ, *La XXIX Biennale*, «Corriere d'informazione», s.d.
39. C. LONZI, *Opere scelte di artisti americani*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, dal 3 marzo 1961), p. 1, in L. CONTE, L. IAMURRI, V. MARTINI (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, Milano, 2012, p. 237.
40. Nel caso di Toti Scialoja, il debito nei confronti dell'arte americana è in gran parte esplicitato nel «Giornale di Pittura» mentre per Tancredi e il legame dell'ispirazione dell'artista all'arte americana si veda il catalogo della mostra del 2011: M. BARBERO (a cura di), *Tancredi: Feltre*, Cinisello Balsamo, 2011.
41. DELL'ACQUA, *Introduzione*, p. LXIV. Uno studio sistematico sulle politiche attuate dalla gestione Dell'Acqua alla Biennale è quello di L. POLETTI, *L'Esposizione internazionale d'arte di Venezia 1968-1997: organizzazione, metodo, ricezione critica*, tesi di dottorato, Scuola dottorale in Storia delle Arti Ca' Foscari, relatore Nico Stringa, discussa a Venezia il 22 maggio 2012.