

Pasquale Fameli

Gesto o pulsione? Jackson Pollock a confronto

Gesture or drive? Reconsidering Jackson Pollock

Abstract

The poetics of dripping developed by the American painter Jackson Pollock has been investigated by many authoritative critics and theorists through existentialism, pragmatism, phenomenology and psychoanalysis. Through a rational comparison of these various positions, from that of Francesco Arcangeli to that of Rosalind Krauss via Enrico Crispolti, Italo Tomassoni and Allan Kaprow, the aim is to understand the experience values and those of the unconscious are present the US artist's research, with reference also to reflections and affirmations of the painter himself.

Keywords

Pollock; Dripping; Unconscious

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/6227>

Pasquale Fameli

Gesto o pulsione? Jackson Pollock a confronto

Nell'affrontare quelle esperienze pittoriche variamente etichettate come Informale, Action Painting o Espressionismo Astratto, la critica più aperta e orientata a collocare i fenomeni artistici in un orizzonte culturale più ampio ha adottato come riferimenti epistemologici quelli dell'esistenzialismo e della fenomenologia, imperanti in quegli stessi anni.¹ Questo approccio ha avuto una maggiore concentrazione europea, senza trovare molti evidenti riscontri oltreoceano: quelle correnti filosofiche, infatti, non sarebbero arrivate negli Stati Uniti prima degli anni Sessanta, quando una situazione ormai mutata le avrebbe

accolte per motivare o interpretare altri fenomeni come quelli del Minimalismo e dell'Antiform.² La possibilità di una lettura in chiave esistenziale, come quella fatta da Harold Rosenberg³ dell'Action Painting e dell'Espressionismo Astratto poteva poggiare, negli Stati Uniti, sul pragmatismo di John Dewey e sulla sua teoria dell'arte come esperienza;⁴ ma in molti casi si è resa preponderante e si è sviluppata nel tempo una tendenza volta a difendere ragioni di ordine psicoanalitico, nell'idea che l'Espressionismo Astratto muovesse alla liberazione dell'inconscio. Esiti di un tale approccio non sono certo

mancati neppure in area europea, al punto che le due linee critiche si sono spesso intrecciate e sovrapposte, generando forse vaghezze e ambiguità.

Prima ancora che nell'ambito della critica d'arte, la difficoltà di una conciliazione tra le due linee di pensiero parrebbe sussistere a monte, già sul piano epistemologico: è noto infatti che la fenomenologia husserliana e i suoi sviluppi con Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty criticano severamente la nozione di inconscio a favore della più concreta sintesi coscienziale. A un più attento vaglio, ci si può accorgere che l'inconscio freudiano "è già coscienza, tanto che di questa possiede la capacità primaria di volere": con la nozione di inconscio, il padre della psicoanalisi non intendeva porsi oltre la dimensione coscienziale, ma rimanere ancora al suo interno, in quello che potrebbe essere considerato come il suo "limite estremo".⁵ Il dialogo tra i due approcci non è quindi da escludersi del tutto, a patto di chiarirne tuttavia i rispettivi apporti e le

condizioni che li rendono efficaci nell'analisi delle poetiche prese in esame.

Il caso di Jackson Pollock si rivela essere tra i più adatti a una tale indagine: la sterminata messe critica sull'autore americano è infatti costellata da richiami tanto alla dimensione dell'inconscio quanto a quella dell'esperienza. Un riesame di alcune tra le più autorevoli voci critiche sulla poetica del pittore newyorkese, e in particolare di quelle che intendono rintracciare in essa il riflesso di fattori culturali esterni all'arte, può mettere in luce contrasti e contraddizioni che meritano di essere oggi ridiscussi e sottoposti a un vaglio chiarificatore. Ha giocato certo un ruolo non secondario, in questo "conflitto" critico, la matrice surrealista della pittura di Pollock, con tutte le implicazioni psicologiche che si è portata dietro. Definendo le prime soluzioni pollockiane come "ideogrammi di un mondo soggettivo", il poeta Frank O'Hara ha considerato la figurazione di Pollock in funzione di una "elaborata di-

fesa della propria psiche”:⁶ opere come *Guardians of the Secret* (1943), *Totem I e II* (1944 e 1945) o *The Blue Unconscious* (1946) (fig. 1), sono infatti cariche di echi freudiani e junghiani. Una lettura critica in chiave psicoanalitica, per opere di questo periodo, è pienamente giustificata non solo dalle implicazioni che il Surrealismo ha avuto, o ha preteso di avere,⁷ con quella specifica disciplina, ma anche dai particolari interessi coltivati in quegli anni da Pollock i suoi più grandi autori, da Freud a Jung in particolare. Ma il passaggio alla pittura d’azione deve comportare una ridefinizione dei valori connessi: secondo Michel Tapié, l’abbandono della figurazione e il passaggio di Jackson Pollock a un grafismo puro costituiscono infatti “un nuovo limite del possibile pittorico” e “una nuova conquista dell’inconscio”,⁸ che deve, in quanto “nuova”, far leva su altre ragioni.

Muovendo da posizioni conciliabili solo in parte con quelle di Tapié, Francesco Arcangeli ha colto la possibilità di

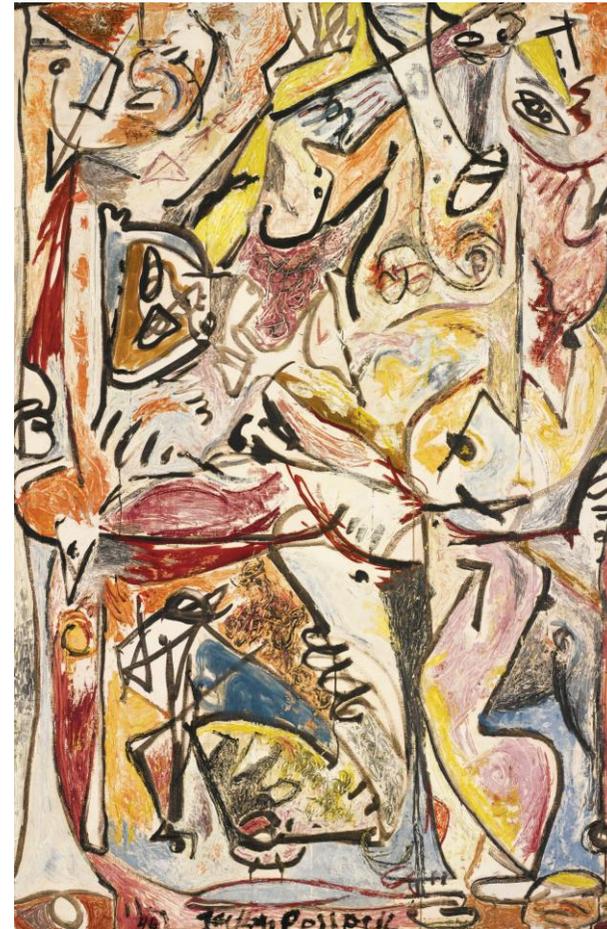


Fig. 1 – *The Blue Unconscious*, 1946

una doppia direzione negli orientamenti delle poetiche informali, “l’impulso introverso di cogliere nella coscienza le prime oscure germinazioni (materiali, spirituali?) del nucleo” e “quello, estroverso, di captare il diapason pauroso fra noi e il nuovo e quasi insostenibile ronzio e groviglio della vita del mondo naturale e di quello scatenato dalla scienza e dalla meccanica, esplorativa, moderne”.⁹ L’idea che la viva segnicità del *dripping* estenda ed estremizzi i valori dell’automatismo psichico di matrice surrealista non sembra tuttavia convincere il critico bolognese, più deciso a intendere la pittura di materia e d’azione come scontro diretto e consapevole con la realtà. A detta dello stesso Arcangeli, Pollock dà un corpo pittorico “alla consonanza frenetica fra alienazione della coscienza [...] e immagine d’un mondo trascorrente ai suoi estremi più vitali”, entrando così in contatto “col primordiale dinamico [...] della natura e della coscienza”, con “un primigenio, quasi dimenticato, logorato, nascosto”.¹⁰ Il

rapporto col mondo non prescinde dunque da uno scandaglio al di sotto della coscienza, ma si completa nella consapevolezza che essa è pur sempre in relazione alla “prosa del mondo” e da essa condizionata.¹¹

Pur ragionando in un’ottica esistenzialistica, correlata però a una forte radice romantica, Arcangeli ammette infatti la possibilità dell’intervento di forze istintuali nella pittura di materia: la dicotomia “eros-erosione”¹² in cui il critico sintetizza il rapporto del pittore con il mondo, nel gioco omofonico che la rende così efficace, risulta del tutto sovrapponibile all’opposizione freudiana tra pulsioni libidiche e pulsioni aggressive¹³ e riconducibile anche a quel sentire conflittuale che determina i rapporti tra l’Io e l’Es. Proprio nella pittura di Pollock, secondo Arcangeli, infatti, “si intuisce follemente presente l’energia più intensa e violenta che muove ogni essere”,¹⁴ incontrando così, indirettamente, il consenso dell’artista stesso, che ha descritto il suo *dripping* come “energia e movimento resi visibili”.¹⁵

Le considerazioni avanzate nel 1958 da Allan Kaprow – che riconosce nel *dripping* di Pollock il comportamentismo della poetica dell'*happening* al suo stadio embrionale – sono invece fermamente orientate a una visione di taglio pragmatista, votata a insistere sul primato dell'esperienza, avendo sullo sfondo le teorie di Dewey:

le mani e il corpo fanno cadere la pittura e stanno “nella” tela e si sottomettono all'oggettività dei segni, consentendo loro di avvilupparci e di assalirci. Questa instabilità è davvero lontana dall'idea di un quadro “completo”. L'artista, lo spettatore e il mondo esterno sono troppo intercambiabilmente coinvolti qui.¹⁶

Simili affermazioni possono trovare conferma anche nelle parole di Pollock, che mette in luce il fisicismo della sua pittura dichiarando la necessità dell'attrito, di uno scontro di forze, di una tensione fisica:

ho bisogno della resistenza di una superficie solida. Sul pavimento mi trovo maggiormente a mio agio. Più vicino alla pittura, parte di essa, perché così posso girarle intorno, lavorare da tutti e quattro i lati, e, letteralmente, essere *in* essa.¹⁷

Il rapporto individuo-materia-mondo è evidenziato dall'artista come l'inevitabile nodo di una verifica esistenziale: i gesti e i movimenti del suo corpo devono essere “dentro” la sua pittura, esserne parte integrante fin quasi a coincidere del tutto con essa.

Un'illuminante analisi critica in chiave pragmatista è quella di Enrico Crispolti, il quale ha rilevato che nel *dripping* pollockiano “il margine di automatismo è concesso unicamente alla modalità del percorso dell'esperienza [...], ma non inciderà sul risultato finale”: l'espressività dei suoi dipinti si dovrà misurare solo con “la quantità del fare stesso, cioè la sua durata”, e questo

perché “ogni modalità dell’esperienza è del tutto imprevedibile e si determinerà soltanto nell’atto stesso dell’agire”.¹⁸ Rifiutando l’idea di una pittura “fuori controllo”, dettata da spinte inconse, Crispolti vede la poetica di Pollock intimamente connessa “ad una cultura permeata dal profondo di motivi e nozioni pragmatiste e realiste (da Peirce a Dewey, a Santayana, a Whitehead), ormai naturalmente immedesimate al più attivo pensiero statunitense”,¹⁹ secondo un punto di vista conciliabile con quello di Allan Kaprow.

Su una linea attigua si è mosso anche Italo Tomassoni, che ha visto il gesto di Pollock come il darsi di un evento nell’organica relazione che esso intrattiene con il mondo. Lo spazio di Pollock, infatti, “è senza dubbio legato intimamente alla fenomenologia della percezione, ma è, soprattutto, uno spazio esistenziale in quanto strettamente inerente all’azione, al gesto”: l’artista “si trova in relazione con oggetti che sono ‘altro’ da sé”, ossia la tela e la mate-

ria, in uno spazio che “riflette la fisicità della condizione umana”.²⁰ Il gesto, il segno e la materia “si strumentano come dominio dell’evento” trovando un senso nella loro “assoluta ed intrinseca fattualità mondana” per una pittura che rivela “i moti più profondi dell’essere”; per Tomassoni, l’esperienza è infatti il termine di riferimento della pittura pollockiana, condensato nella “traccia visibile del gesto”.²¹

Cogliendo la “vitale cogenza della materia e del segno” nonché “l’intrinseca partecipabilità del gesto”, Tomassoni nota negli esiti pittorici più maturi dell’artista americano “l’inesausta sperimentazione conflittuale di una materia sommergente che lo intrappola suo malgrado in un accicante groviglio sempre più fitto ed inestricabile”: qui l’esistenza si affranca da ogni ideologia per offrirsi nella simultanea indistinzione di uno spazio e di un tempo concreti.²² Per queste ragioni il critico chiama in causa il concetto husserliano di *Lebenswelt*, menzionando anche

Peirce, Whitehead e Dewey. Come nelle parole di Kaprow e di Crispolti, anche in quelle di Tomassoni si avverte la precisa volontà di ribadire il primato dell'esistenza e di intendere il *dripping* pollockiano come una sorta di "det-tato" (fattuale, non simbolico) dell'esperienza, dei suoi processi fisici e dei suoi sommovimenti.

Del tutto opposta è invece la lettura di Jean-François Lyotard, che vede lo spazio pittorico di Pollock come "uno spazio di carica massima" in cui l'energia del desiderio deflagra la figura e i valori ottici connessi: "il desiderio non desidera vedersi, desidera perdersi, scaricandosi su e nell'oggetto". L'attività decostruttiva del desiderio "attacca lo spazio stesso della messa in scena, il tracciato regolatore, l'energia dell'occhio".²³ Per il filosofo francese, è proprio la perdita, l'annullamento dei valori visivi o figurali che consentono al desiderio di scaricarsi completamente, senza i limiti dettati da obblighi rappresentativi o formalistici. Con tali considerazioni, il filosofo dichiara di

allontanarsi dall'interpretazione fenomenologico-esistenzialista di Tomassoni; Lyotard considera l'accumulo caotico delle tracce pittoriche come "cattiva forma" in opposizione alla "buona forma" (nozione che ha le sue origini nell'ambito della Gestaltpsychologie) di una composizione geometricamente riconoscibile. In questo modo Lyotard pone il caos compositivo pollockiano in opposizione allo schematismo gestaltico, a un percezionismo che procede per rigidi schemi elementari. Così facendo però, ai fini di una lettura freudiana della pittura pollockiana, Lyotard passa per una via di stretta osservanza fenomenologica, ossia per quella critica che Merleau-Ponty (il "fantasma" dell'impresa lyotardiana) muove alla Gestalt e ai limiti che essa pone di fronte alla complessità dell'esperienza. La trasgressione della "buona forma" è una delle tantissime ragioni che rendono conciliabili il pensiero fenomenologico francese e le poetiche dell'Informale; un'interpretazione della pittura di Pollock

come quella proposta da Lyotard si può configurare quindi come la “deviazione” da una lettura fenomenologica, e non come la sua radicale proscrizione, come vorrebbe il filosofo stesso.

Anche nelle riflessioni di Rosalind Krauss sono centrali i richiami a Freud, e vanno ben più a fondo delle ipotesi lyotardiane, restando comunque sulla via di una lettura desublimata del gesto pollockiano. La studiosa americana non accetta l'interpretazione del *dripping* come il debordare delle “ferite psichiche” dell'artista, contestando così quell'approccio di analisi della pittura astratta che muove da un'ingenua concezione dell'arte in quanto esperienza estetica primaria.²⁴ Al tempo stesso però la Krauss stessa pone l'inconscio come fulcro dell'agire pollockiano, facendo notare come la dimensione orizzontale del processo formativo sia la condizione mediale che permette all'artista “di sperimentare l'inconscio come attacco alla forma”,²⁵ secondo quanto già sostenuto da Lyotard. Ri-

correndo a Freud, la Krauss vede l'abbandono della pittura da cavalletto e il rifiuto della posizione eretta come un'evasione da una condizione di verticalità che impone la sublimazione pulsionale. La verticalità della posizione eretta non sarebbe infatti un asse neutro, ma porterebbe a realizzare “una forma particolare della visione” che apre alla possibilità di “un piacere distaccato, formale”, ossia quel passaggio “dal sessuale al visivo” che Freud “battezzerà *sublimazione*”.²⁶

L'uso che fa la Krauss del verbo “sperimentare”, ossia il “verificare su basi empiriche”, in relazione all'inconscio, sembra poter attestare una volta di più la pur minima valenza sintetica dell'inconscio stesso rilevata in precedenza. Ma un accostamento così puntuale tra le teorie di Freud e le modalità procedurali del *dripping* dovrebbe piuttosto aprire a una diversa interpretazione che veda Pollock consapevolmente impegnato a testare le logiche dell'inconscio, non nei termini di un automatismo inge-

nuo e incontrollato, bensì di un fare culturalmente determinato. Lavorando nella dimensione orizzontale, il pittore americano sembrerebbe trasporre sul piano della pratica estetica le idee freudiane relative al difficile rapporto tra natura pulsionale e principio di realtà. Non possiamo inoltre accettare che la sublimazione venga limitata alla sola canalizzazione ottica, alla sola visività, poiché essa si innesca con l'attuazione di una qualunque poetica: volendo accettare le teorie di Freud, è la pratica stessa dell'arte un espediente per sublimare le pulsioni, a prescindere dalle peculiarità stilistiche, dalle tecniche e dai materiali in gioco.²⁷ È lo stesso Freud a non riconoscere alcun valore artistico al processo primario, come ricorda Ernst Gombrich, stigmatizzando qualsiasi tentativo di mescolare i suoi meccanismi con quelli dell'arte.²⁸

Il *dripping* non può dunque essere inteso come il frutto di un agire desublimato, di un'immediata scarica pulsionale, risultando piuttosto come un processo di sublima-

zione solo meno costrittivo, un cosciente sistema di scelte e di procedure operative. Lo stesso Pollock dichiara che l'iniziale scaturigine inconscia del suo "rituale", della sua danza sulla tela, è presto seguita da una rimeditazione di giorni o settimane e da interventi continui; il presunto automatismo del suo lavoro allo stadio embrionale o gestazionale si stempera, quindi, attraverso un processo più complesso e disteso nel tempo.²⁹ Una tela di Pollock si offre pertanto come la stratificazione di segni e tracce dati da gesti e movimenti in un determinato lasso temporale. Essa restituisce il vissuto di quella stessa esperienza di gesti e movimenti, secondo quanto già rilevato da Crispolti, confermando così la concezione di Rosenberg della tela come residuo di un evento.³⁰

Appare ora più chiaro come il percorso di Pollock, inizialmente votato all'indagine della dimensione inconscia sia giunto, col *dripping*, al più radicale fisicismo, in un ribaltamento di prospettiva dal "dentro" dell'inconscio al

“fuori” del mondo che ha portato l’artista alla messa a punto di un linguaggio pittorico del tutto opposto a quello iniziale. Per questo motivo Robert Morris ha riconosciuto in Pollock l’anticipatore delle poetiche *antiform* e processuali, asserendo che “fra gli Espressionisti astratti soltanto Pollock è stato in grado di recuperare il processo e attenersi ad esso come parte della forma finale del lavoro”, nel tentativo di una più profonda e integrale “comprensione della materia”, delle sue proprietà e delle sue “tendenze intrinseche”.³¹

Le letture di tipo fenomenologico in stretta sintonia con quelle pragmatiste risultano essere dunque quelle più convincenti a fronte di una concezione “desublimata” del *dripping* pollockiano, nonostante la problematica dell’inconscio appaia ancora significativamente presente nel pensiero dell’artista, portandoci a rilevare un certo sfasamento, quasi una contraddizione, tra la riflessione teorica e l’attività pratica. “Se tu dipingi il tuo inconscio,

le figure devono per forza emergere. Tutti noi siamo influenzati da Freud”, scrive l’artista a metà degli anni Cinquanta, e aggiunge: “io sono stato a lungo junghiano... La pittura è uno stato dell’essere... La pittura è la scoperta di sé. Ogni buon artista dipinge ciò che è”.³²

L’affermazione lascia intendere che Pollock abbia una certa conoscenza delle idee e delle scuole psicoanalitiche, al punto da prendere precise posizioni in merito (“sono stato a lungo junghiano...”) e da asservirle alle sue necessità creative.³³ L’interesse di Pollock per Jung è certo da ricondursi alle sue sedute terapeutiche presso lo psicoanalista junghiano Joseph Henderson tra il 1939 e il 1940.³⁴ Dalla pittura pollockiana di quel periodo, fino al 1946, emerge chiaramente l’intento di mettere a punto un repertorio di simboli e archetipi appartenenti a quell’inconscio collettivo teorizzato da Jung, come rilevato e più analiticamente indagato da Elizabeth Langhorne, William Rubin e Donald Gordon.³⁵ In quegli anni Pollock

si fa, a suo modo, “scopritore dell’inconscio” e delle sue logiche più profonde, secondo un’attitudine riconosciuta da Freud ad artisti e scrittori,³⁶ pur agendo in un’ottica dichiaratamente junghiana. Lo scandaglio dell’inconscio torna di nuovo centrale nella poetica di Pollock tra il 1953 e il 1955, come si evince da quelle opere in cui il gesto e la traccia vengono sostituiti da motivi figurali brutalmente espressionistici – si vedano ad esempio *Ocean Greyness* (fig. 2), *Sleeping Effort* o *Portrait and a Dream*, tutte del 1953, oppure *Search*, del 1955 – e che sembrano mettere in forma pittorica inquietanti e confuse visioni oniriche.

Ma nella fase più matura della sua pittura, quella del *dripping*, tra il 1947 e il 1952, Pollock esclude la possibilità di far emergere figure correlabili alle profondità dell’inconscio, personale o collettivo che sia: ancora nel 1951 l’artista parla dell’inconscio come il fulcro della pittura contemporanea,³⁷ eppure le sue scelte operative



Fig. 2 – *Ocean Greyness*, 1953

smentiscono ogni minima possibilità di relazione con esso. La presenza di chiodi, bottoni e mozziconi di sigarette in *Full Fathom Five* (1947) (fig. 3), oltre ad anticipare, seppure microscopicamente, l’avvicinarsi del New Dada, conferma una volta di più quanto ormai sia il mondo, nella sua coerenza, a entrare nella rete dei gesti di Pollock, che proscrive ora simboli e archetipi. Sintetizza questo



Fig. 3 – *Full Fathom Five*, 1947 (particolare)

passaggio alla dimensione mondana anche la polisemia del termine “fathom”, che indica tanto l’atto dell’afferrare quanto quello dello scandagliare, ma anche un’unità di misura ben precisa, quella di un braccio. La poetica di Pollock si rivolge ormai all’esterno, accetta il peso del proprio corpo e la prosa del mondo nella loro immediatezza, registrando i micromovimenti di una tensione organica *in medias res*.

Con lavori come i *Sounds in the Grass* (1946) o *Autumn Rhythm* (1950) (fig. 4) Pollock si trova infatti a entrare “in diretto contatto con la sostanza dell’erba, dell’aria, della luce, ne beve i succhi magici, cerca refrigerio nel loro sapore ineguagliabile, e vi si installa [...] per coniare una condizione di totale adesione, di limpida e torbida identificazione”.³⁸ Con lo sbocciare della natura sparisce ogni riferimento psicoanalitico, come dimostrano anche i titoli di altre tele coeve: ricorrono infatti al loro posto semplici numerali cardinali – è il caso di *Number 29* (1950) (fig. 5)

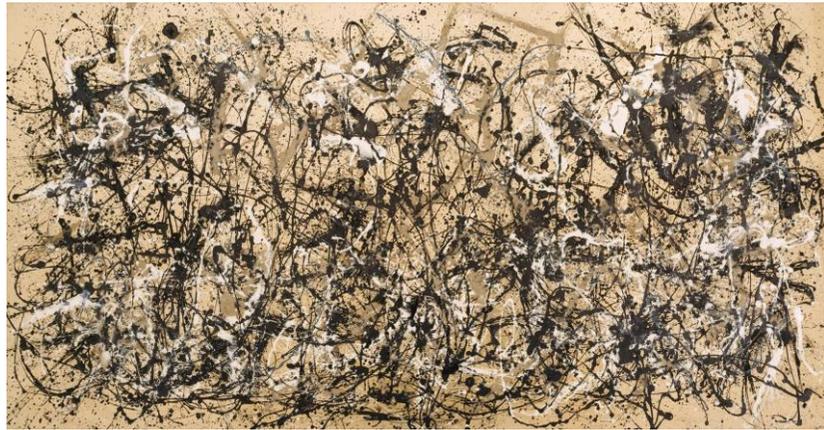


Fig. 4 – *Autumn Rhythm*, 1950

come di molti altri lavori – o suggestioni derivate da particolari condizioni percettive. Dipinti come *Shimmering Substance* (1946) o *Lavender Mist* (1950) (fig. 6) fanno infatti riferimento a precisi effetti visivi che in alcun modo riguardano le sezioni più profonde della psiche, metaforizzando al contrario una presa diretta sul mondo esterno, nella naturale tendenza a una totale compromissione con esso.



Fig. 5 – *Number 29*, 1950

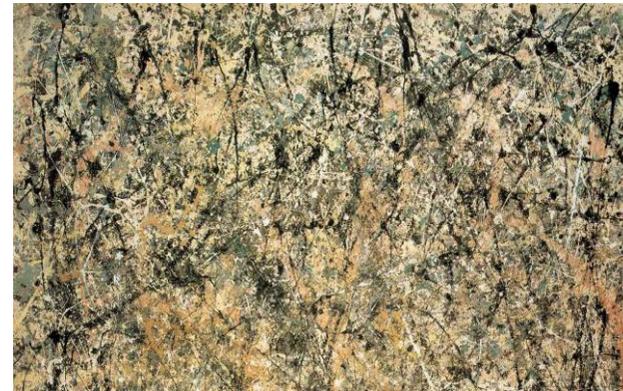


Fig. 6 – *Lavender mist*, 1950

PASQUALE FAMELI – È dottorando in Arti Visive Performative e Mediali dell'Università di Bologna, dove si è laureato. Collabora al corso di Fenomenologia dell'arte contemporanea presso il medesimo ateneo, dedicando particolare attenzione alle esperienze artistiche del secondo Novecento.

NOTE

¹ Si veda R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento* (1979), vol. 1, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 7-8.

² Come riferisce Rosalind Krauss, la *Fenomenologia della percezione*, tradotta per la prima volta in America nel 1962, “entrò nella consapevolezza degli artisti americani con un ritardo di vent'anni, proprio gli anni durante i quali l'arte americana si convertiva in modo radicale, appassionato, alla potenza e al significato dell'arte astratta”. Perciò, quando “gli artisti della generazione minimalista ebbero accesso al libro di Merleau-Ponty, lo fecero con alle spalle Pollock, Still, Newman e Rothko. La loro comprensione di quello che Merleau-Ponty intendeva con ‘esperienza preoggettiva’ fu perciò molto diversa da quella che avevano avuto gli artisti che lavoravano in Francia negli anni Quaranta. [...] La *Fenomenologia della percezione* fu, in regola generale, interpretata dagli americani alla luce delle loro ambizioni: dare un senso a un'arte astratta”. R. Krauss, *Richard Serra, una tra-*

duzione (1983), in Ead., *L'originalità dell'avanguardia*, trad. it. Fazi, Roma 2007, pp. 271-272. Si vedano anche le connessioni tra la poetica minimalista e l'ontologismo fenomenologico sartriano messe in luce da R. Barilli, *Minimalismo, Land Art, Anti-Form*, in *Al di là della pittura* (1976), Milano, Bompiani, 1986, pp. 35-37 e 340n.

³ Sull'impronta esistenzialista del modello critico di Rosenberg si veda la disamina di G. Cotkin, *Existential America*, The John Hopkins University Press, Baltimora 2003, pp. 126-133.

⁴ Si veda J. Dewey, *L'arte come esperienza* (1934), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1966.

⁵ Si riprendono qui le posizioni di R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna* (1974), Bompiani, Milano 1981, p. 43. Una concezione dell'inconscio freudiano come distacco coscienziale persiste tuttavia ancora oggi nella riflessione estetica, si veda M. Perniola, *L'estetica contemporanea*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 160-161.

⁶ F. O'Hara, *Jackson Pollock* (1959), trad. it. Abscondita, Milano 2002, p. 48.

⁷ “Benché riceva tante testimonianze dell'interesse che voi e i vostri amici avete per le mie ricerche, io stesso non sono in grado di chiarirmi che cos'è e cosa vuole il surrealismo. Forse non sono per niente

portato a comprenderlo io che sono così lontano dall'arte". Lettera di Freud a Breton del 26 dicembre 1932, riportata in I. Marangoni, a c. di, *Breton e il surrealismo*, Mondadori, Milano 1976, p. 524.

⁸ M. Tapié, *Jackson Pollock da noi* (1952), in J. Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, E. Pontiggia, a c. di, SE, Milano 1991, p. 92. Una radicale negazione delle possibili implicazioni dell'inconscio nelle poetiche informali è venuta invece da Nello Ponente, il quale ha affermato che "nessuno dei pittori informali ha tratto le sue forme dalla profondità inconscie del suo essere" e che "non c'era bisogno alcuno di far intervenire [...] l'impulso inconscio, perché tra la concezione e la realizzazione della forma non si frapponessero schermi, pause, ma veniva a stabilirsi una contemporaneità dell'azione". N. Ponente, *L'arte astratta informale: il valore della materia*, in *L'arte moderna. Il dopoguerra: dal naturalismo astratto all'informale*, Fabbri, Milano 1967, pp. 282-283.

⁹ F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile* (1956), in Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino 1977, p. 345-346. La condivisione solo parziale delle idee di Tapié da parte di Arcangeli è dichiarata a p. 354 dello stesso testo.

¹⁰ Ivi, pp. 347-354.

¹¹ Come afferma John Dewey "l'esperienza estetica [...] non è caratterizzata da assenza di desiderio e di pensiero, ma dalla loro completa incorporazione nell'esperienza percettiva". J. Dewey, *op. cit.*, p. 299.

¹² Ivi, p. 346. È giusto precisare tuttavia che la brillante espressione è stata suggerita ad Arcangeli dal pittore Ennio Morlotti, come riferito dal critico stesso.

¹³ Si veda in proposito S. Freud, *L'Io e l'Es* (1922), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 60-69.

¹⁴ F. Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia.*, il Mulino, Bologna, 2015, p. 88. Sulla ricezione di Pollock da parte di Arcangeli, si veda F. Rovati, *Francesco Arcangeli lettore di 'Art News'*, "Paragone", n. 95, 2011, pp. 59-65. Vista attraverso la lente di Freud, l'etichetta di "irascibili" attribuita ai pittori newyorkesi di area astratto-espressionista si caricherebbe di un diverso valore culturale, quasi accennando alla possibilità di correlare quelle esperienze pittoriche alle pulsioni aggressive. L'etichetta di "irascibili" risulta a tutt'oggi ancora così efficace da tornare anche in titoli italiani tra i più recenti. Cfr. V. Sanfo, S. Bortoli, S. Cecchetto, a c. di, *L'America di Pollock. Gli "Irascibili" e la scuola di New York*, Skira, Milano 2002 e *Pollock e gli irascibili. La scuola di New York*, 24 ore cultura, Milano 2013. Un ottimo studio sulla scuola di New York è quello di F. Tedeschi, *La*

scuola di New York. *Origini, vicende, protagonisti*, V&P, Milano 2004.

¹⁵ J. Pollock, *Handwritten statements, undated*, in P. Karmel (a cura di), *Jackson Pollock. Interviews, articles, and reviews*, Museum of Modern Art, New York 1999, p. 24 [trad. mia]. La suggestiva espressione è stata inoltre ripresa in nell'accurata biografia sull'artista statunitense, ora tradotta anche in italiano, di B.H. Friedman, *Jackson Pollock. Energia resa visibile* (1972), trad. it., Johan & Levy, Milano 2015.

¹⁶ A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock* (1958), in Id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkley 2003, p. 5 [trad. mia]. Che Dewey sia un riferimento fondamentale per Kaprow lo attesta J. Kelley nell'introduzione al testo, pp. XI-XXVI. Una più analitica lettura del triplice rapporto artista-operaspettatore è sviluppata nel magistrale L. Marin, *Lo spazio Pollock* (1980), trad. it. in L. Corrain, a c. di, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Meltemi, Roma 2004, pp. 207-224.

¹⁷ J. Pollock, *La mia pittura* (1949), trad. it., in E. Crispolti (a cura di), *L'informale*, Beniamino Carucci, Roma 1971, pp. 90-91.

¹⁸ E. Crispolti, *Pollock. Un saggio critico*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1958, p. 10.

¹⁹ Ivi, p. 13. Una più recente lettura del *dripping* pollockiano in chiave pragmatistico-deweyana è stata compiuta da R. Pasini, *L'Informale. Stati Uniti Europa Italia*, Clueb, Bologna 1995, pp. 92-97. La possibilità di accostare il *dripping* di Pollock al pragmatismo, all'esistenzialismo e alla fenomenologia è ribadita in F. Tedeschi, *op. cit.*, p. 124.

²⁰ I. Tomassoni, *Pollock*, Sadea-Sansoni, Firenze 1968, pp. 7-8. Fedele all'analisi di Tomassoni è anche quella di A. Busignani, *Jackson Pollock*, Sansoni, Firenze 1970.

²¹ I. Tomassoni, *op. cit.*, p. 13.

²² Ivi, p. 15.

²³ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura* (1971), trad. it. Mimesis, Milano 2008, pp. 332n-333n.

²⁴ R. Krauss, *La fotografia come testo: il caso Namuth/Pollock*, in Ead., *Teoria e storia della fotografia* (1990), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 96.

²⁵ R. Krauss, *La crisi della pittura da cavalletto* (1998), in Ead., *Reinventare il medium*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 27.

²⁶ R. Krauss, *L'inconscio ottico* (1993), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 254. Le considerazioni di Lyotard sulla trasgressione

della “buona forma” sono presenti anche nelle riflessioni della Krauss, cfr. p. 274. Una più recente analisi della pittura di Pollock come crisi del linguaggio figurale è quella di V. Vitiello, *L'immagine infranta*, Bompiani, Milano 2014, pp. 214-216.

²⁷ L'ipotesi freudiana è molto nota. Per una sua più recente trattazione si veda S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di psicologia dell'arte*, Clueb, Bologna 2012, pp. 120-121. Per una critica alla proposta kraussiana della desublimazione dell'opera d'arte si rimanda a M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 28n-29n.

²⁸ E.H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte* (1967), trad. it. Einaudi, Torino 2001, p. 27.

²⁹ Come rilevato in C. Zambianchi, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, Carocci, Roma 2011, p. 51. Pollock ha inoltre dichiarato di rifiutare la casualità nel suo lavoro, in favore di un controllo totale. Cfr. J. Pollock, *Handwritten statements, undated*, in P. Karmel, *op. cit.*, p. 24.

³⁰ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo* (1959), trad. it., Feltrinelli, Milano 1964, p. 14. Dello stesso autore si vedano inoltre *L'oggetto ansioso* (1964), trad. it. Bompiani, Milano 1967 e *Action Painting. Scritti sulla pittura d'azione*, M. Cianchi, a c. di, Artout Maschietto, Firenze 2006.

³¹ R. Morris, *Antiform* (1968), trad. it. in G. Celant, *Preconistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, p. 74. Secondo Cernuschi, nel suo passaggio dal Minimalismo all'Antiform, Morris è rimasto influenzato proprio dalla retrospettiva su Pollock tenutasi al MoMA nel 1967. Cfr. C. Cernuschi, *Jackson Pollock. Meaning and significance*, Icon Editions, New York 1993, p. 293.

³² Da un'intervista a Pollock pubblicata in S. Rodman, *Conversazione con gli artisti*, New York 1957, poi in J. Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, cit., p. 102.

³³ Come afferma B. Robertson, *Jackson Pollock. La vita e l'opera* (1960), trad. it. Il Saggiatore, Milano 1961, p. 139.

³⁴ Come ricordato in S. Buhmann, *Pollock: un mondo di segni e simboli*, trad. it. in S. Risaliti, a c. di, *Jackson Pollock. La figura della furia*, Giunti, Firenze 2014, p. 72.

³⁵ Cfr. E. Langhorne, *Jackson Pollock's 'The Moon Woman Cuts the Circle'*, “Arts Magazine”, vol. 53, n. 7, 1979, pp. 128-137; W. Rubin, *Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism*, “Art in America”, voll. 67-68, nn. 7-8, 1979, pp. 104-123 e 72-91; D.E. Gordon, *Department of Jungian Amplification, One: Pollock's 'Bird', or How Jung Did Not Offer Much Help in Myth-Making*, “Art in America”, vol. 68, n. 8, 1980, pp. 43-53. Per una det-

tagliata comparazione tra queste e altre posizioni si veda C. Cernuschi, *op. cit.*, pp. 59-98. Si veda inoltre C.L. Wysuph, *Jackson Pollock. Psychoanalytic Drawings*, Horizon Press, New York 1970, in cui si riportano anche alcuni estratti del saggio inedito di J. Henderson, *Jackson Pollock. A Psychological Commentary*, 1966. Per una più recente trattazione dell'argomento si veda infine A.E. Sedivi, *Unveiling the Unconscious: The Influence of Jungian Psychology on Jackson Pollock and Mark Rothko*, College of William and Mary, Williamsburg 2009.

³⁶ Cfr. S. Ferrari, *op. cit.*, pp. 115-116.

³⁷ In un'intervista di William Wright riportata in J. Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, cit., p. 80.

³⁸ R. Pasini, *op. cit.*, p. 89.