

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, Del
Cinema e Della Musica

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e
Musicali

La riflessione di Jackson Pollock
su alcuni maestri del passato

Relatore:

Ch.mo Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda:

Virginia Fontolan

Matricola: 1177549

ANNO ACCADEMICO 2021 - 2022

Indice

Introduzione	p.4
1. Jackson Pollock	p.7
1.1. <i>Biografia storico-artistica di Jackson Pollock</i>	p.7
2. L'incontro di Pollock con Thomas Hart Benton	p.16
2.1. <i>Gli anni a New York</i>	p.16
2.2. <i>Il disegno, l'essenza di tutto</i>	p.18
2.3. <i>Nuovi percorsi artistici</i>	p.21
3. Dallo studio dell'antico alla rivoluzione espressiva	p.23
3.1. <i>Lo studio dei grandi maestri del passato</i>	p.23
3.2. <i>Pollock e Michelangelo – due geni a confronto</i>	p.26
3.3. <i>L'influenza di El Greco</i>	p.31
3.4. <i>La riflessione di Pollock su alcuni maestri del passato</i>	p.33
4. Opere a confronto	p.36
4.1. <i>“Studio dell'Adamo” da “La creazione di Adamo” di Michelangelo</i>	p.36
4.2. <i>“Studio senza titolo” da “figure di ignudo” di Michelangelo</i>	p.38
4.3. <i>”Studio senza titolo” da “il profeta Giona” di Michelangelo</i>	p.39
4.4. <i>“Studio senza titolo” da “Sant'Andrea” di El Greco</i>	p.41
4.5. <i>“Studio senza titolo” da “San Giovanni evangelista e Francesco d'Assisi” di El Greco</i>	p.41
4.6. <i>“Studio senza titolo” da “La guarigione del cieco nato” di El Greco</i>	p.42

4.7. <i>“Studio senza titolo” da “S. Anna, la Vergine e il Bambino e San Giovanni” di El Greco</i>	p.42
4.8. <i>“Dal figurativo all’astratto”</i>	p.43
4.9. <i>“The Flame” di Pollock e il “Genio della Vittoria” di Michelangelo</i>	p.44
4.10. <i>“Earth Worms” di Pollock e il “Giudizio Universale” di Michelangelo</i>	p.45
5. Appendice Iconografica	p.47
Bibliografia	p.63

Introduzione

Il presente elaborato tratta la vita, il percorso artistico giovanile ed alcune opere di Jackson Pollock (Cody 1912 – Long Island, 1956) ma soprattutto vuole approfondire l'importanza dello studio dei grandi maestri dell'arte passata nella sua formazione personale ed artistica.

La mia passione per Pollock mi ha condotto a studiare ed analizzare il suo percorso di formazione artistica giovanile degli anni Trenta a New York, avvenuto presso la scuola di Thomas Hart Benton, grande maestro la cui fama ed il cui insegnamento personale, hanno sostenuto e influito fortemente sul giovane artista introducendolo all'arte del Rinascimento e del Barocco.

Pollock ha apprezzato profondamente gli insegnamenti di Benton e il suo invito a studiare approfonditamente il disegno dei grandi maestri prediligendo modelli quali Michelangelo, El Greco, Tintoretto e Rubens; egli concentra la sua attenzione su un'arte figurativa caratterizzata da soggetti molto plastici che riproduce nelle posture e nei movimenti.

Questi studi sono di fondamentale importanza per la crescita artistica di Pollock.

A tal proposito, il 25 marzo 1933 in una lettera alla madre Stella scrive dell'importanza del disegno, e lo definisce "essenza di tutto". Attraverso la copia e la rielaborazione grafica di opere dei maestri, particolarmente di Michelangelo, Pollock comprende che il "disegno" è alla base di tutte le arti: della scultura, della pittura e dell'architettura.

L'apice del lavoro di Pollock è raggiunto da una serie di disegni realizzati su taccuini, metodo utilizzato anche dai grandi artisti del passato, conservati e esposti al Metropolitan Museum of Arts di New York.

Traendo ispirazione dalle riproduzioni di opere in bianco e nero, Pollock conosce e comprende il vocabolario plastico del corpo umano, interessandosi particolarmente all'espressività delle figure.

Nelle sue copie libere e analitiche di figure e composizioni tratte dai maestri, Pollock trasferisce la sua forza emotiva grazie ai segni tracciati sulla carta, di solito utilizza un numero ridotto di colori per concentrarsi maggiormente sullo studio delle forme e dei volumi.

La grafite, il gesso e le matite colorate si muovono aggressivamente sulla carta al fine di rendere le masse plastiche.

I segni, le linee si ripetono e si sovrappongono sul piano in modo energico, in alcuni casi fino a strappare il foglio di carta, come se l'artista fosse in preda ad una foga interiore.

Anche Michelangelo evidenzia questa forza emotiva; quando realizza il ciclo di affreschi della Cappella Sistina, sembra essere in preda ad una furia pittorica e creativa, lavora con il corpo oltre che con l'immaginazione e lo spirito. Questo elemento performativo è comune ad entrambi gli artisti, soprattutto nell'ultima fase artistica di Pollock.

All'interno di questo elaborato ho cercato di analizzare e capire la progressiva crescita dell'artista e la sua personalità, attraverso l'analisi del contesto personale, sociale e artistico, all'interno del quale si trova immerso.

Pollock ha basato la sua ricerca sullo studio della forma, dei volumi, dei pieni e dei vuoti, della luce e delle ombre, come insegnato dal maestro Benton e come appreso guardando le opere dei grandi maestri. Pollock ha compreso l'enorme energia, la potenza e la grazia delle rappresentazioni del Buonarroti che sente come qualcosa di proprio.

Intuisce che quella è la sua strada, ma capisce anche che nell'era moderna del Novecento bisogna anche saper rinunciare ad alcuni canoni figurativi specifici, come i contorni delle figure, per indirizzarsi verso un'espressione più astratta, informe che caratterizzerà la sua arte negli anni successivi.

L'analisi di alcune sculture e alcuni disegni, realizzati nei suoi taccuini, mi hanno permesso di far emergere l'anima dell'artista, la sua essenza, il suo desiderio di far rivivere le forme attraverso la linea ed il colore.

Nel primo capitolo viene proposta una breve biografia dell'artista, il contesto familiare, il difficile rapporto con la madre, il rapporto con i fratelli, i suoi problemi di salute che lo portano a frequenti ricoveri. Anche il periodo storico in cui vive, non è semplice, caratterizzato infatti dalla Grande Depressione del 1929 che influisce pesantemente sull'aspetto economico e finanziario dell'artista e della sua famiglia.

Il secondo capitolo è dedicato al percorso di formazione presso la scuola di Thomas Hart Benton, lo studio dei maestri del passato e l'avvicinamento alle arti figurative.

Il terzo capitolo prende in considerazione il rapporto tra Pollock, El Greco e Michelangelo, l'influenza artistica dei grandi maestri nella sua produzione pittorica e il progressivo passaggio dal figurativo all'arte più informale, astratta.

L'elaborato si conclude con l'analisi di alcune opere riprese dai grandi taccuini dell'artista esposti al Metropolitan Museum of Arts. Queste sono di fondamentale importanza per carpire le personali riflessioni dedicate al tema della figura, della forma, dei volumi e della potenza espressiva che caratterizzano l'arte di Pollock.

1. Jackson Pollock

1.1 *Biografia storico-artistica*

Paul Jackson Pollock nasce il 28 gennaio 1912 a Cody nel Wyoming, ultimo di cinque figli di Stella May McClure e LeRoy Pollock. La sua è una famiglia contadina di origine scozzese-irlandese, la figura della madre sarà molto importante per la sua educazione.

Fra il 1913 e il 1928, la famiglia Pollock è costretta ad una serie di traslochi tra la California e l'Arizona a causa della crisi del settore agricolo, ambito nel quale lavora il padre.

Nel frattempo, il fratello maggiore Charles, impiegato presso il Los Angeles Times, inizia a inviare alla famiglia, i numeri della famosa rivista letteraria mensile "The Dial", grazie alla quale Jackson Pollock entra in contatto con l'arte moderna.

Nel 1928 Jackson si iscrive alla Manual Arts High School di Los Angeles, ma a causa della sua insofferenza nei confronti delle regole e dell'autorità, viene espulso più volte. Proprio in merito ad alcuni episodi accaduti a scuola, Jackson scrive ai fratelli:

"Cari Charles e Frank, mi dispiace aver aspettato tanto a rispondervi. Ho fatto molta fatica ad adattarmi alla scuola, poi ho avuto una nuova crisi. Sono stato ancora espulso. L'altro giorno ho dato un pugno al caposquadra di educazione fisica. Siamo andati dal direttore, ma lui era troppo limitato per capire il mio punto di vista: mi ha detto di andarmene e di cercarmi un'altra scuola"¹.

Pollock attraversa un periodo di forte crisi dovuta ad una grave depressione e all'abuso di alcool.

Nel 1930 i due fratelli maggiori lo invitano a New York, qui Pollock comincia a seguire i corsi di scultura di Ahron Ben-Schmuel al Greenwich House e successivamente i corsi di pittura di Thomas Hart Benton alla Art Students League. Benton influenza il giovane Pollock per l'uso del colore: elemento che caratterizzerà l'arte di Pollock. Benton era un artista che rifiutava le correnti avanguardistiche prediligendo modelli quali

¹ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 14.

Michelangelo, El Greco, Tintoretto e Rubens; si concentra su un'arte che accomuna la plasticità dei soggetti con precise riproduzioni di posture e movimenti, a temi di interesse nazionale come *“la conquista del West”* e *“la vita degli indiani”*.

I lavori di Pollock di questo periodo riprendono lo stesso stile e tecnica nella rappresentazione delle figure.

L'atteggiamento e lo stile di Pollock tra *“cow boy”* e *“dandy”*, attirano l'attenzione di Benton che vede in lui un rappresentante di quel *“far West”* americano rappresentato sulle sue tele.

Verso il 1934 l'artista è influenzato da Albert P. Rider, un artista di formazione accademica che aveva vissuto in isolamento fino alla sua morte. Nel dipinto *T. P's Boat in Menemsha Pond*, Pollock si ispira chiaramente alle marine di Rider.

In cerca sempre di nuovi stimoli ed ispirazioni, Pollock intraprende molti viaggi verso l'ovest. Le sue lettere rivelano notti passate in carcere, serate al tavolo da gioco, bische e incontri mercenari.

Dal 1935 al 1943 Pollock si interessa ai grandi maestri messicani che si dedicano alla pittura murale, tra questi José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros. Quest'ultimo ha una forte presa su Pollock poiché in occasione di un workshop tenutosi a New York, l'artista introduce nelle sue opere l'uso del colore puro, vernici industriali, sabbia ed altri materiali che rendono viva la superficie pittorica. Pollock è affascinato dall'uso del colore versato o gocciolato sulla tela come fosse casuale, in realtà il gesto è studiato/voluto per creare un nuovo stile pittorico innovativo. Dal 1946 inizia a dipingere stendendo le tele sul pavimento del suo studio e sviluppa quella che viene definita la tecnica del dripping (in italiano sgocciolatura). Per applicare il colore si serve di pennelli induriti, bastoncini o anche siringhe da cucina. La tecnica inventata da Pollock di versare e far colare il colore è considerata come una delle basi del movimento dell'action painting.

Negli anni successivi Pollock adotterà questa tecnica, fino ad essere definito *“Jack the Dripper”*²; di grande rilevanza sarà per l'artista la pittura murale, a tale proposito afferma: «Credo che la pittura su tela appoggiata

² Dal verbo *“to drip”* ovvero gocciolare.

sul cavalletto sia un genere in via d'estinzione e che la tendenza al dipinto murale incontri i sentimenti di oggi»³.

Pollock lavora come muralista al progetto “*Mural Division*”, promosso dal presidente Roosevelt, i cui obiettivi erano quelli di creare opportunità di lavoro per artisti disoccupati e in condizioni disagiate, produrre opere d'arte destinate ad abbellire edifici pubblici ed educare il popolo americano all'arte.

Nel 1938 Pollock è ricoverato per quattro mesi nella clinica psichiatrica Bloomigdale Asylum a White Plains, a causa dei problemi con l'alcool. Non essendo in grado di comunicare le proprie emozioni verbalmente, utilizza i suoi disegni come espressione del proprio stato d'animo; questa produzione artistica prende il nome di “*Disegni psicoanalitici*”, donata al proprio psicanalista Joseph L.Henderson.

Grazie a quest'ultimo Pollock si avvicina alla filosofia di Carl Gustav Jung⁴ che influenzerà la sua pittura.

Le opere di questo periodo si avvicinano molto allo stile di Orozco, soprattutto al dipinto murale *Gods of The Modern World*, che raffigura un gruppo di scheletri con abiti religiosi attorno ad uno scheletro disteso, dal quale viene estratto un feto scheletro. Anche l'opera *Untitled* di Pollock rappresenta uno scheletro attorniato da innumerevoli figure/scheletro. In quest'opera Pollock si rifà alla concezione della teoria junghiana, caratterizzata da un inconscio umano collettivo; esso contiene infatti gli archetipi, cioè le forme e i simboli comuni e comprensibili a tutti i popoli indipendentemente dall'etnia e dalle variabili culturali.

Molte figure di Pollock come nell'opera *Untitled* raffigurano immagini minacciose di donne onnipotenti; molto probabilmente rappresentano il difficile rapporto di Pollock con la madre, una donna molto forte.

Nel 1941 visita l'esposizione Indian Art of the United States presso il Museum of Modern Art dove ha l'occasione di osservare alcuni artisti Navajo che realizzano pitture di sabbia sul pavimento del museo; qui conosce la pittrice Lee Krasner che successivamente diventerà sua moglie.

A partire dal 1942 comincia ad interessarsi particolarmente all'arte degli

³ LEONHARD EMMERLING, *Pollock*, Taschen, Colonia 2021, p. 15.

⁴ Psicanalista svizzero e allievo eretico di Sigmund Freud, si distacca dalle teorie del maestro sostenendo l'esistenza di un inconscio collettivo.

indiani d'America da lui considerata un'espressione autentica che sa cogliere l'essenza della pittura. Secondo Pollock questi artisti erano in grado di rappresentare il "cosa" e il "quando" rendendoli comprensibili a tutti in modo immediato.

In questo periodo gli artisti americani cominciano a staccarsi dalla cultura Europea per avvicinarsi maggiormente allo studio dell'arte indo-americana e concepire un nuovo linguaggio tipicamente americano.

All'inizio della Seconda guerra mondiale alcuni artisti europei raggiungono gli USA (es. Max Ernst e Andrè Masson) per sfuggire alla guerra, la loro permanenza negli Stati Uniti diviene anche occasione per conoscere l'arte locale.

Pollock però non appoggiava il concetto di "tipica" arte americana; secondo lui, infatti, non è possibile esprimere il proprio tempo attraverso l'arte del passato, di qualsiasi epoca o cultura: «Ogni secolo deve esprimere il proprio tempo!»⁵. L'artista deve saper trasmettere le proprie emozioni ed i propri sentimenti rendendoli comprensibili, accessibili a tutti, attraverso forme e simboli riconoscibili.

L'arte quindi deve staccarsi, dalle rappresentazioni del mondo reale per farsi espressione diretta dell'esperienza dell'artista.

Negli anni successivi l'interesse di Pollock nei confronti di questa nuova forma espressiva e della psicologia di Jung lo avvicina allo studio della figura dello sciamano e a ciò che lo collega al mondo animale.

Pollock dipinge *Naked Man*, uno sciamano rappresentato da una figura umana che sorregge una maschera. Disegni di questo tipo assomigliano alle figurazioni che Pollock realizza durante il ricovero in clinica.

Nel 1942 dipinge *Birth*, raffigurante immagini simboliche che richiamano gli indiani del nord America e gli eschimesi; tale opera viene messa a confronto con Picasso, tanto da individuare delle somiglianze con una delle donne raffigurate in *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*.

Pollock vede *Guernica* di Picasso alla Valentine Gallery di New York negli anni '40 e i numerosi schizzi realizzati successivamente riprendono molti elementi dell'opera dell'artista spagnolo. I due artisti però si distinguono per la presenza di fusioni umano-animale, maschili e femminili, animali e vegetali visibili nelle opere di Pollock, ma assenti nei dipinti di Picasso.

⁵ LEONHARD EMMERLING, *Pollock*, Taschen, Colonia 2021, p. 23.

Dopo la mostra “American and French Painting” Pollock ritrova Lee Krasner e assieme frequentano lo studio dell’artista surrealista Roberto Matta Echaurren; lo stile pittorico di quest’ultimo è rappresentato dalla ricerca di superfici levigate e forme estremamente plastiche che si avvicinano ad alcune litografie di Pollock realizzate molto prima del loro incontro; questo evidenzia la profonda affinità spirituale tra i due artisti. L’arte di Pollock è influenzata dal surrealismo di Matta e a questo proposito afferma: «Mi colpisce l’idea surrealista che l’arte abbia origine dall’inconscio»⁶.

Tra il 1940 e il 1941 Pollock realizza l’unico lavoro di gruppo della sua carriera. Con il pittore William Bazotes e lo scultore Gerome Kamrowski, Pollock scaglia vernice e colore ad olio contro la tela. L’opera dimostra che questa tecnica era conosciuta anche da altri artisti prima ancora che fosse definita dripping.

Tra il 1942 e 1943 prende avvio un periodo fertile per quanto riguarda la produzione artistica. In questi anni Pollock e Lee Krasner condividono un appartamento a New York.

Pollock trova lavoro presso una tipografia occupandosi della pulizia dei rulli. Avviene in questi anni il primo contatto con Peggy Guggenheim importante collezionista di opere d’arte e mecenate statunitense.

Nel 1943 Piet Mondrian convince Guggenheim ad esporre *Stenographic Figure* nello “Spring Salon for Young Artist” della sua galleria. Il dipinto caratterizzato dalla luminosità dell’azzurro, del rosso e del giallo, ricorda nelle forme e nelle linee la pittura di Henri Matisse. Mondrian era affascinato da quest’opera e Pollock finalmente vede aprirsi la strada verso una carriera nel mondo dell’arte.

Nel 1943 Guggenheim decide di realizzare nella sua galleria Art of this Century, la prima personale di Pollock.

James Johnson Sweeney curatore e critico, in questa occasione definisce Pollock come un artista esplosivo, indomabile, che ha il coraggio di esprimere nella tela un proprio linguaggio.

Molti sono i critici d’arte che scrivono pareri positivi sull’opera di Pollock, tra questi Clement Greenberg influenza particolarmente il suo percorso

⁶ LEONHARD EMMERLING, *Pollock*, Taschen, Colonia 2021, p. 31.

artistico, incoraggiando Pollock a realizzare opere sempre più grandi, ad utilizzare la pittura murale e ad ispirarsi maggiormente alla natura.

Il critico statunitense Harold Rosenberg osservando questa nuova espressione artistica, conia per la prima volta il termine “*Action painting*” letteralmente “pittura d’azione”.

A fine anno realizza l’opera *Mural*, un dipinto su tela dalle dimensioni di un murale per l’ingresso di casa di Peggy Guggenheim. Questo dipinto è il più grande mai realizzato dall’artista.

In questi anni la pittura di Pollock è caratterizzata da due aspetti importanti per quanto riguarda la tecnica e la tematica. Se da un lato rappresenta le figure in modo astratto, difficili da comprendere come in *Night Mist*, dall’altro evidenzia l’influenza di Mirò per l’uso del colore, delle linee che caratterizzano la figura sul fondo scuro come in *Night Sounds*.

Per quanto riguarda l’aspetto prettamente tematico Pollock, trae ancora ispirazione dagli elementi simbolici indiani: linee circolari, figure massicce, forme geometriche con diversi significati (es. il triangolo arancione rappresenta il sesso femminile) e la mezza luna elemento fondamentale nella pittura di Pollock.

L’artista realizza la sua prima esposizione personale all’Arts Club di Chicago.

La seconda esposizione tenutasi presso la galleria di Guggenheim provoca pareri discordanti, ma Greenberg continua ad appoggiare l’artista definendolo il più grande dopo Mirò.

Nel 1945 Pollock e Lee Krasner si sposano e si trasferiscono nella casa di The Springs a Long Island. Il trasferimento influisce positivamente sullo stato d’animo dell’artista e la sua tavolozza si arricchisce di nuove tonalità molto più chiare e brillanti.

Gli anni fra il 1945 e il 1950 sono i più creativi per Pollock. Nel suo sviluppo artistico Pollock sperimenta anche le tecniche dell’acquaforte⁷ e della puntasecca⁸ incoraggiato da Stanley William Hayter un grafico che aveva frequentato quando abitava a New York. Pollock arricchisce le

⁷ Nome antico dell’acido nitrico, specifico in quanto usato nella tecnica di incisione su lastre di rame o di acciaio dalle quali si traggono riproduzioni su carta.

⁸ E’ una tecnica incisoria di stampa in cavo, la matrice viene incisa direttamente con una punta metallica dura e acuminata.

acquaforti con china e guazzo⁹ molte di queste “opere grafiche” sono state stampate dopo la sua morte.

Un procedimento appreso da Hayter è quello di spostare continuamente la lastra di rame durante la lavorazione, in modo tale da eliminarne qualsiasi tipo di direzione di lettura dell’opera; questo procedimento risulta fondamentale nella tecnica del “*dripping*”.

Sistemato il proprio granaio e divenuto uno studio d’arte, Pollock dispone finalmente di uno spazio adeguato alla realizzazione di opere di grande formato.

Nell’ esecuzione dei suoi “*drip paintings*” colloca la tela a terra e vi gocciola il colore con un sistema libero senza specifiche direzioni spaziali.

Dal 5 al 23 gennaio 1948, Pollock espone per la prima volta dipinti realizzati con la tecnica del “*dripping*” nella galleria di Betty Parsons¹⁰.

La critica dell’epoca lo accusa di creare opere prive di contenuto, guidate dal caos e da un’energia incontrollata.

L’artista ha sempre dovuto difendersi da questo genere di critiche.

In questa fase molto produttiva della sua carriera artistica, Pollock non fa mai uso di alcool, sostenuto dal dott. Edwin Heller che gli somministra dei tranquillanti. I dipinti di questo periodo non sono quindi la conseguenza di deliri dovuti all’alcool.

Sempre nel 1948 le opere di Pollock, appartenenti alla collezione di Peggy Guggenheim, vengono esposte alla Biennale di Venezia. Per Pollock si tratta di un vero e proprio debutto in Europa, così come per altri artisti quali Mark Rothko, William Bazotes e Clyfford Still. Infatti, nel padiglione allestito dall’architetto veneziano Carlo Scarpa, vengono esposte alcune delle opere che caratterizzano il panorama artistico contemporaneo dell’epoca.

Verso la fine degli anni ’50, Hans Namuth¹¹ lo fotografa mentre dipinge le sue tele. In seguito decide di realizzare un film in cui riprende Pollock mentre realizza le proprie opere per documentarne la tecnica. La macchina

⁹ E’ un tipo di colore a tempera reso più pesante e opaco con l’aggiunta di un pigmento bianco mescolato con la gomma arabica.

¹⁰ Artista e collezionista d’arte statunitense, nota per essere stata tra i promotori dell’Espressionismo astratto.

¹¹ Fotografo e filmmaker statunitense di origini tedesche. Ritrasse molti artisti e altre personalità. La sua serie di foto di Jackson Pollock divenne particolarmente celebre.

da presa viene posizionata sotto la lastra di vetro, mentre Pollock dipinge con l'uso del "dripping".

Questo avvenimento turba particolarmente Pollock, probabilmente perché la telecamera aveva ripreso e reso pubblico quell'intimo momento creativo. L'artista ricomincia a bere e, la sera dell'inaugurazione della sua quarta personale presso la galleria di Betty Parsons, ha un crollo nervoso.

Siamo nel 1950, i momenti di crisi riprendono con frequenza.

La mostra alla galleria non ottiene il successo sperato e non risolve le finanze di Pollock. L'esposizione viene criticata dal suo storico sostenitore, Clement Greenberg e questo penalizza la loro amicizia.

Nel 1951 realizza la serie dei "Black Paintings", quadri neri realizzati con colori ad olio e smalto, nei quali si denota un ritorno alle ricerche passate.

L'esposizione di queste opere però non riscuote il successo sperato per cui, nella primavera del 1952, si trasferisce presso la galleria di Sidney Janis¹².

Il periodo tra il 1951 ed il 1956 rappresenta il declino dell'artista.

Sempre più dipendente dall'alcool, si affida a cure che tuttavia non danno i risultati sperati. Il suo matrimonio con Lee Krasner entra in crisi.

Se da un lato la vita di Pollock sembra sprofondare, dall'altro la sua fama cresce e le sue opere vengono esposte in molte città europee (es. Parigi, Zurigo, Oslo).

Nel 1950 espone alla Biennale di Venezia per la seconda volta.

Nel 1956 Pollock non dipinge da un anno, è molto ingrassato. La moglie parte per l'Europa e l'artista, sua amante Ruth Kligman, si stabilisce nella sua casa di Long Island.

L'11 agosto 1956, all'età di 44 anni, la carriera di Pollock è improvvisamente interrotta quando, a causa del suo stato di ebbrezza, muore in un incidente finendo contro un albero con la propria auto.

Con lui viaggiavano la pittrice Ruth Kligman, ristabilitasi dopo essere rimasta seriamente ferita e un'amica di lei, Edith Metzger, morta come Pollock nell'incidente.

Dopo la sua morte, la moglie Lee Krasner amministra il suo lascito artistico, facendo in modo che la sua fama e la sua reputazione rimangano intatte, a dispetto del rapido succedersi delle mode e dei movimenti nel mondo dell'arte contemporanea.

¹² Ricco produttore di abbigliamento e collezionista d'arte che aprì una galleria a New York nel 1948.

Sono entrambi sepolti al Green River Cemetery di Springs.

Nel 1956, prima della sua morte, il Museum of Modern Art di New York aveva deciso di organizzargli una retrospettiva che, dopo la sua scomparsa, si trasforma in un'esposizione commemorativa.

2. L'incontro di Pollock con Thomas Hart Benton

2.1. *Gli anni a New York*

Arrivato a New York nel 1930, Pollock frequenta i corsi di Thomas Hart Benton presso la Art Students League.

Benton è un artista conosciuto per aver realizzato alcuni murali che rappresentano scene di vita quotidiana americana. Si dichiara “nemico del modernismo” rifiuta l'avanguardia europea e particolarmente il cubismo, il suo obiettivo è creare un'arte diretta al popolo e non solo d'élite.

Per le sue rappresentazioni naturalistiche - realistiche, riferite alla corrente del Regionalismo¹³, Benton si ispira alla tradizione di Michelangelo, Tintoretto, El Greco e Rubens. Le sue rappresentazioni pittoriche, caratterizzate da rientranze e sporgenze delle forme del corpo umano, sono in grado di esprimere diverse emozioni, forza e debolezza, dolore e dolcezza, il tutto attraverso la sapiente ricerca dello spazio, “del vuoto e del pieno” come amava dire proprio Benton¹⁴.

All'età di vent'anni va a Parigi, all'Académie Julian, per affinare la sua arte; qui entra in contatto con alcune figure del circolo artistico parigino come la poetessa Gertrude Stein e gli artisti muralisti come Diego Rivera e Stanton Macdonald-Wright, sostenitore del Sincronismo¹⁵.

Il periodo parigino influenzerà il lavoro di Benton e le tecniche utilizzate per le sue opere.

Tornato a New York, l'artista si concentra su un'arte che associa l'espressione di potenti valori plastici a temi d'interesse nazionale.

La sua preferenza per la pittura murale è dovuta al fatto che, a suo parere, può includere più temi contemporaneamente ed essere più visibile ed espressiva per la società. Il murale è arte pubblica, quindi può raggiungere direttamente le persone.

¹³ Movimento artistico americano incentrato su scene e soggetti del Midwest. Il Regionalismo è stato lo stile predominante nell'arte americana durante gli anni Trenta.

¹⁴ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 36.

¹⁵ Movimento artistico fondato nel 1912, che propone un approccio alla pittura assimilando il colore alla musica, a tale scopo viene messa a punto una tecnica incentrata sul sapiente uso dei colori al fine di suscitare emozioni provocate dalla musica.

Dal 1932 esegue murali di grandi dimensioni per il Whitney Museum di New York; nell'angolo in basso della pittura murale eseguita sull'Ottava strada, si nota il ritratto di Pollock che suona l'armonica.

Benton diventa famoso per aver dipinto murali sulla vita quotidiana in Indiana, esposti al Century of Progress Exhibition a Chicago ¹⁶ ; per la realizzazione l'artista coinvolge gli abitanti locali, usandoli come modelli per rendere l'opera ancora più realistica.

Pollock arriva a New York nell'autunno del 1930 durante il periodo della Grande Depressione. ¹⁷ Quando entra nel corso di studi di Benton, ci sono pochi allievi, ma questa era una caratteristica del suo laboratorio.

Benton era stato anche maestro del fratello maggiore di Jackson, Charles Cecil, abile disegnatore fin dall'adolescenza (al contrario di Jackson considerato dalla famiglia poco dotato per le arti manuali), poi diventato pittore affermato e muralista.

In una dichiarazione successiva, Charles affermerà:

“Benton era un professore terribile. Nei suoi corsi non ci insegnava il colore o il chiaroscuro, ma l'analisi dei dipinti di Rubens, Tintoretto, El Greco e specialmente la struttura spaziale (volumetria, composizione) Disegnavamo la modella, ma non facevamo mai pittura contemporanea”¹⁸.

La tecnica compositiva di Benton si ispira infatti al Rinascimento; egli spronava i suoi allievi a studiare Signorelli, El Greco, Masaccio, Mantegna, Tintoretto, Michelangelo, Brueghel e molti altri artisti.

A tal proposito Jackson affermerà che Benton gli ha fatto conoscere il grande periodo del Rinascimento.

Pollock seguendo le indicazioni di Benton si impegna nel rappresentare in bianco e nero dipinti celebri, sottolineare le differenti forme, semplificare e accentuare le diverse variazioni del piano. Alla base del suo studio c'è la ricerca del vuoto e del pieno e la rappresentazione spaziale.

Benton fa realizzare agli studenti dei diorami tridimensionali in legno e argilla per rappresentare la pittura come un altorilievo, dipingendo tutto in

¹⁶ Oggi esposti all'Università dell'Indiana.

¹⁷ La Grande Depressione del 1929 rappresenta la maggiore crisi economica nella storia degli Stati Uniti che colpì il mondo dell'industria e durò circa dieci anni. Il Martedì nero o “Big Crash” il giorno del crollo della borsa avvenuto il 29 ottobre del 1929 presso la sede del mercato finanziario più importante degli Stati Uniti.

¹⁸ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 18.

grigio per capire come le forme si ordinano nello spazio. Questo procedimento permette di isolare le forme plastiche e studiarle separatamente.¹⁹

Pollock esegue molteplici rappresentazioni figurative per studiare la postura ed i movimenti delle figure e concentrarsi sulla resa delle forme plastiche. I suoi schizzi dimostrano che l'artista si è esercitato in questa tecnica di riproduzione grafica fino alla fine degli anni '30.

Compagno di studi di Pollock presso l'Art Students League è stato Axel Horn che ha scritto alcune testimonianze in merito al suo percorso di formazione:

“Dopo qualche settimana di disegni su carta da pacco bruna a grana irregolare, avevo afferrato gli obiettivi del corso di Benton: articolare ed esprimere la dolcezza e le tensioni, le rientranze e le sporgenze delle forme del corpo umano; esprimere “il vuoto e il pieno” come diceva Benton”²⁰.

La personalità e lo stile di Pollock attirano la simpatia di Benton. Pollock rappresenta il tipico uomo dell'Ovest, burbero, poco loquace, ma con un carattere dolce, caratteristiche simili ai modelli rappresentati da Benton nelle sue opere. Tra i due artisti nasce una profonda amicizia; sul piano umano e per la sua formazione artistica, la figura di Benton sarà per Jackson fondamentale.

Benton avvicina Pollock alla pittura americana dei muralisti, caratterizzata da scene di vita ed avvenimenti storici del periodo più difficile della nazione, la crisi durante la Grande Depressione.

Con la sua arte murale, Benton cerca di trasmettere alla società la conoscenza ed il significato della storia americana dell'epoca.

2.2 Il disegno, l'essenza di tutto

Dagli insegnamenti di Benton, Pollock comprende l'importanza del disegno, egli scrive alla madre nel 1933, “il disegno è l'essenza di tutto”; il

¹⁹ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 38.

²⁰ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 35.

disegno è la base di ogni forma d'arte, che sia scultura, pittura o architettura.

“Credo di averti già scritto che sto dedicando tutto il mio tempo alla scultura – taglio il marmo di giorno e lo lavoro di notte. Questa ricerca mi interessa moltissimo, la preferisco alla pittura, ma l'essenziale è sempre il disegno”²¹.

Gli artisti che si formano alla scuola di Benton imparano a conoscere e a comprendere l'importanza dei grandi maestri del passato, Pollock è infatti particolarmente impressionato dalle immagini dipinte da Michelangelo Buonarroti (1475-1564) nella Cappella Sistina. I disegni di Pollock testimoniano uno studio approfondito delle anatomie e delle muscolature michelangiottesche per esprimere la tensione e la potenza muscolare e la rappresentazione delle forme del corpo umano. L'interesse e l'ammirazione per la potenza plastica di Michelangelo sono profondi e in una lettera del 1932 Pollock afferma di essere interessato particolarmente alla scultura: “non sarò soddisfatto finché non potrò lavorare una montagna di pietra”²². Alla fine degli anni Trenta, Pollock realizza alcuni disegni a matita, a volte colorati con velocità. Alcuni richiamano in modo inequivocabile dipinti di Michelangelo; sono riconoscibili gli ignudi della cappella Sistina, il profeta Giona, l'Adamo giacente oltre a figure del Diluvio e del Giudizio Universale.

Osservando questi disegni si capisce che Pollock va oltre la semplice copia dei capolavori rinascimentali, egli studia, ricerca, costruisce, separa le anatomie e le masse; cerca la sua “maniera”, il suo stile. L'artista pone le basi per le sue future composizioni astratte che lo allontanano dalla rappresentazione figurativa.

Ciò nonostante, la base figurativa non abbandonerà mai del tutto l'arte di Pollock.

A questo proposito la moglie Lee Krasner dirà:

²¹ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 33.

²²SERGIO RISALITI, *Nella fine si trova l'inizio Jackson Pollock a Palazzo Vecchio* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.49.

“Ho visto crescere i suoi quadri. Molti, molti di quelli più astratti, nascevano da immagini più o meno riconoscibili, teste, parti del corpo, creature fantastiche”²³.

Pollock non intraprende viaggi in Europa per vedere i dipinti originali dei grandi artisti, bensì rielabora le foto in bianco e nero delle opere dei maestri e in particolare degli affreschi di Michelangelo. Inoltre, non approfondisce la sua conoscenza storica degli antichi maestri studiati alla scuola di Benton negli anni '30 (specialmente Signorelli, Michelangelo, El Greco e Rubens); però intuisce l'importanza della forma e dello stile plastico nella rappresentazione del corpo umano, della potenza del movimento e della forza emotiva che trasmettono le figure.

In questi anni Pollock lavora per il WPA (Work Progress Administration)²⁴ nel Federal Art Project, viene nominato scalpellino per il restauro dei monumenti pubblici e continua a sviluppare l'abilità nel disegno.

L'interesse di Pollock per la scultura rappresenta un ulteriore avvicinamento a Michelangelo e favorisce lo studio delle sue opere e di quelle dei grandi pittori italiani del Rinascimento, influenzando la sua ricerca indirizzata in questo periodo verso la rappresentazione figurativa.

Alla fine degli anni Trenta i dipinti dei maestri del Rinascimento e del Barocco diventano per Pollock i veri modelli della sua educazione alla figura umana. L'approccio al disegno è dovuto all'insegnamento di analisi formale di Benton. Questo metodo analitico doveva servire per rielaborare e reinterpretare le strutture formali del corpo umano, la linea, il colore, i volumi geometrici, i ritmi ed il movimento dei corpi.

Grazie all'occhio da scultore e agli insegnamenti di Benton, nei suoi studi Pollock si sofferma particolarmente sui volumi geometrici della figura umana all'interno dello spazio pittorico come se fosse in rilievo. L'insegnamento del disegno, il metodo di sintetizzare le forme umane analizzandone la geometria ed i volumi, trae origine proprio dall'arte rinascimentale e dalla letteratura del disegno anatomico.

²³ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 103

²⁴ La Works Progress Administration (ribattezzata nel corso del 1939) Work Projects Administration; WPA) è stata la più grande agenzia del New Deal che diede lavoro a milioni di persone nella costruzione di opere pubbliche, come edifici, strade e nella realizzazione di grandi progetti nelle arti, teatro, media e alfabetizzazione.

2.3 Nuovi percorsi artistici

Nel 1935 Pollock abbandona la Arts Students League pur mantenendo l'amicizia con Benton che continua ad aiutarlo economicamente.

I disegni di Pollock di questo periodo rilevano un graduale distacco dallo stile del maestro; sembrano far emergere una maggiore espressività dovuta sia allo studio di Michelangelo che ad un avvicinamento all'arte di Picasso, in particolare dopo aver visto l'opera *Guernica* (1937) esposta al Museum of Modern Art di New York.

I numerosi disegni realizzati in questo periodo risentono fortemente della visione dell'opera di Picasso.

Pollock rompe completamente con la rappresentazione eroica di Benton e degli ideali americani. Gli schizzi analitici delle composizioni dei maestri, evidenziano la sua volontà di esprimere le tradizioni figurative eroiche del passato. Il suo profondo interesse per il movimento, il colore, l'espressione e i valori della scultura, guidano Pollock nello studio dei dipinti di El Greco e Rubens, ma anche dei muralisti che avevano studiato l'arte di Michelangelo.

Pollock è particolarmente colpito dalla capacità degli artisti messicani di mescolare temi sociali e rivoluzionari con la pratica artistica popolare per creare un nuovo linguaggio pittorico.

Da questo momento Pollock, ed altri artisti appartenenti alla scuola di Benton, iniziano a sperimentare nuove tecniche pittoriche e nuovi materiali sotto la guida del muralista Siqueiros; in particolare utilizzano lacche, siliconi, supporti come il cartone d'amianto e applicatori come l'aerografo. Il colore veniva spruzzato, gocciolato, versato o spalmato sul piano.

Come scrive l'artista Haxel Horn che ha frequentato con Pollock l'Arts Students League:

“Avevamo mandato a farsi benedire il – bastone con i peli in testa -, come Siqueiros aveva battezzato il pennello. Bisognava trovare forme nuove per coinvolgere vaste masse popolari. Il nostro scopo era ottenere il massimo da questi nuovi mezzi, anche se i nostri lavori dovevano essere provvisori perché sarebbero stati visti da migliaia di persone sotto forma di pannelli, di manifesti, di murali, di disegni”²⁵.

²⁵ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock, lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 39.

Per Pollock l'arte murale appare come una rappresentazione espressiva del futuro.

L'esperienza appresa alla scuola di Benton, gli studi approfonditi sulle opere dei grandi maestri, le ricerche sulle nuove tecniche pittoriche, contribuiranno ad aprire un nuovo scenario artistico e personale di Pollock, che caratterizzerà tutta la sua pittura successiva.

La tecnica della "sgocciolatura" appresa nello studio di Siqueiros permetterà infatti a Jackson di superare molte difficoltà tecniche ed emozionali e di dar vita a opere che diventeranno il suo marchio specifico.

3. Dallo studio dell'antico alla rivoluzione espressiva

3.1. Lo studio dei grandi maestri del passato

Il primo studio di Pollock è tratto dal famoso dipinto "*La strage degli innocenti*" di Pieter Brueghel il Vecchio (1525-1569)²⁶. Il foglio, ritrovato all'interno di una monografia di Brueghel di Virgil Barker del 1926, era macchiato e strappato ai bordi. Pollock rappresenta otto figure di uomini con due cavalli e, secondo gli insegnamenti di Benton, riduce i corpi massicci di questi contadini rappresentando delle figure a matita più stilizzate e allungate²⁷.

Si tratta del primo di una lunga serie di disegni realizzati da Pollock negli anni '30 che comprendono anche studi di panneggi riferiti ad artisti quali Rubens, Tintoretto ed El Greco. Proprio di quest'ultimo artista, sono stati recuperati circa sessanta disegni, dalla biblioteca di Pollock e di Lee Krasner.

I disegni tratti da El Greco (1541 – 1614) si trovano nel taccuino I e II e riproducono ripetutamente immagini di posture articolate riprese da opere quali: "*Cena in casa di Simone il fariseo*", "*La discesa dello Spirito Santo*" e "*Annunciazione ai pastori*". Si notano ad esempio una figura con la gamba anteriore piegata, il muscolo della coscia flessa e il tronco leggermente in torsione, ma anche panneggi, teste di putti, particolari di piedi, ginocchia ecc. realizzate con graffite e matite colorate che comprendono, marrone, turchese, giallo e viola.

In un foglio Pollock rappresenta alcuni particolari ripresi dall'opera "*San Pietro penitente*": uno studio accurato del panneggio sul bacino e il disegno del piede sinistro della figura.

Pollock è molto attratto anche dalle crocifissioni di El Greco e nelle sue rappresentazioni semplifica e trasforma i personaggi anche attraverso intrecci di linee colorate blu e rosse che si avvolgono intorno ad un'asse centrale²⁸.

²⁶ KATHARINE BAETJER, *Pollock interprete dei grandi maestri i taccuini I e II* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.77.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 84.

Sugli scaffali della biblioteca di casa sono stati recuperati inoltre, una ventina di disegni ripresi da Rubens (1577 -1640) e da Rembrandt (1606-1669).

I disegni che riproducono le opere di Rembrandt evidenziano un segno ordinato rispetto agli schizzi tratti da Brueghel. Pollock riproduce in matita una ventina di figure riprese dalla celebre “*Ronda di notte*” di Rembrandt, tra cui anche due bambini e un cane che sembrano emergere dall’oscurità²⁹. Le immagini sono rappresentate attraverso giochi di ombre e di luce; purtroppo, le rappresentazioni in bianco e nero, poco nitide, riportate sui libri in possesso di Pollock, non permettono all’artista di utilizzare il metodo analitico di Benton e per questo motivo non vi sono molte riproduzioni di opere di Rembrandt.

Pollock è attratto dai grandi affreschi di Luca Signorelli (1445 – 1523) e in particolare dall’opera di San Brizio ad Orvieto; gli angeli della cappella sono realizzati in maniera molto plastica, come fossero sculture e i panneggi sono ricavati da forti contrasti di chiaro e scuro. Pollock rielabora queste figure in modo personalizzato ricercando la plasticità delle masse e dei volumi, come dagli insegnamenti di Benton³⁰.

Da Rubens riproduce alcune immagini, fra queste “*Aiace e Cassandra*” rappresentate senza elementi spaziali, in particolare Aiace è raffigurato in modo molto simile all’angelo del Signorelli.

Gli studi sui taccuini esposti al Metropolitan Museum of Art di New York sono stati pubblicati per la prima volta da Bryan Robertson nel 1960³¹.

Robertson su suggerimento di Benton, aveva datato i primi due taccuini al periodo 1930-1934, periodo in cui Pollock aveva lasciato la scuola, ma aveva ancora accesso alla League.

Nei taccuini I e II compaiono riproduzioni di El Greco, Rubens, Tintoretto e Michelangelo, gli artisti più amati da Benton. Le immagini riprodotte sono rappresentate in modo stilizzato; talvolta Pollock rappresenta alcune linee sul piano orizzontale, poi gira il taccuino in verticale ed aggiunge un’ulteriore analisi della composizione oggetto di studio, anche se in modo

²⁹ KATHARINE BAETJER, *Pollock interprete dei grandi maestri i taccuini I e II* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.78.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

stilizzato ad es.: una donna inginocchiata, un corpo con abito drappeggiato, una figura senza testa, le gambe di angeli ecc.

Pollock disegna ripetutamente sui grandi album sequenze di linee, lavora dall'alto verso il basso a partire dalla rilegatura e i disegni sono rappresentati su due registri, separati da una linea di confine e arricchiti da annotazioni.

Alcuni disegni sembrano inizialmente composti da linee incerte, ma successivamente Pollock ripassa le linee con vigore fino a lasciare il solco della matita sul foglio.

Pollock è affascinato da Tintoretto (1518- 1596), grande artista in grado di coprire metri di tela con grande velocità, rappresentando i suoi personaggi in scorcio in atteggiamenti teatrali; maestro del colore è stato abilissimo a realizzare effetti di luce ed ombra sulla tela.

A tal proposito il pittore e scultore Harry Jackson dopo una giornata passata con Pollock racconta:

“Jack analizzò Tintoretto nei minimi dettagli, spiegando la composizione di questo e quello; ciò che faceva era propinarmi del puro Benton (...).

Andammo avanti fino all'alba con Jack che descriveva il Tintoretto ripetendo una sorta d'incantesimo: “Vedi, torna indietro laggiù e poi qui, e non esce mai dalla tela”³².

Quanto sopra riportato sta a significare che le composizioni del Tintoretto erano considerate da Jackson irraggiungibili e decisamente complesse.

Ciò che interessa a Pollock non è la mera copia delle opere, bensì replicare in forma plastica le caratteristiche specifiche del modellato, analizzare i volumi delle figure oppure dei panneggi, studiarne “i pieni ed i vuoti” proprio come appreso alla scuola di Benton.

Gli artisti del Rinascimento utilizzavano dei taccuini per raccogliere le proprie idee, svilupparle, sperimentare nuove tecniche, esprimersi liberamente sulla carta, esercitare le abilità tecniche del disegno e realizzare schizzi preparatori. Anche Pollock utilizza lo stesso metodo; raccoglie i

³² KATHARINE BAETJER, *Pollock interprete dei grandi maestri i taccuini I e II* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.82.

suoi studi, le sue ricerche, in alcuni taccuini che evidenziano il suo graduale processo di crescita artistica.

I fogli dei grandi album di Pollock del 1937-39 misurano circa 47, 7-46 cm per 30,5 cm ; ogni album era originariamente raccolto in una copertina di cartoncino con l'indicazione della marca "Leonardo" legata da spirale.

Nel loro insieme, queste opere rivelano la sua abilità di disegnatore, il suo profondo interesse per i grandi maestri del passato.

3.2. Pollock e Michelangelo– due geni a confronto

Michelangelo rappresenta per Pollock l'artista ideale e completo; pittore, scultore, architetto e poeta capace di dare vita ad una profonda ricerca artistica e ad uno studio della forma e della materia.

La faticosa ricerca di Michelangelo per realizzare i suoi ideali di bellezza e dignità è evidente nelle sue opere come il *Giudizio Universale* e nelle sue potenti sculture sono la testimonianza più completa di questa tensione e del suo genio rivoluzionario.

Giorgio Vasari lo descrive nelle sue "*Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*" (pubblicate per la prima volta nel 1550), la prima opera moderna dedicata alla storia dell'arte.³³

Di fronte alle opere monumentali e sofferte di Michelangelo, si percepisce l'instancabile intensità che ha reso la sua arte universale e irripetibile.

La sua continua ricerca della forma, dei volumi, dell'espressività e delle emozioni è la grandezza e la potenza del suo lavoro.

Come Michelangelo agiva con vigore quando scolpiva il marmo con lo scalpello e dedicava mesi alla selezione del marmo dalle cave di Carrara; così anche Pollock rispetterà per tutta la vita l'intensità dell'atto artistico, la pura fisicità e il pieno coinvolgimento del corpo nel processo creativo.

Questi valori rimangono radicati in Pollock ed emergono anche nelle sue ultime ricerche caratterizzate dalla particolare coreografia fisica del versare, gocciolare, spruzzare, pigmenti su tele di enormi dimensioni quasi come murali.

³³ LEONARDO CASTELLUCCI, *Michelangelo*, Electa 1993, Milano, p.7.

Pollock realizza nei suoi taccuini alcuni disegni ripresi da opere di Michelangelo rappresentate con un tratto molto deciso ed energico e con l'uso di matite nere e colorate alternate ad altri colori, bianco, calce o pastelli marroni.

Un piccolo numero di schizzi è invece eseguito con penna o inchiostro nero.

Alcuni di questi disegni sono realizzati con forza e con un segno nervoso che evidenzia grande impeto d'esecuzione; talvolta i segni vigorosi si ripetono, si sovrastano, incidono o strappano la carta.

Pollock rafforza l'interesse per le anatomiche, le forme e la potenza espressiva di Michelangelo, anche attraverso lo studio dei muralisti messicani Siqueiros e Orozco, che a loro volta sono influenzati dalle composizioni di Buonarroti e dagli imponenti affreschi della Cappella Sistina in quanto rappresentano una forma di comunicazione universale, al di là dei riferimenti storici e religiosi raffigurati dal grande maestro.

Uno dei disegni più rappresentativi dell'ammirazione di Pollock per Michelangelo è l'immagine di Adamo (fig. 12) tratto dall'affresco della *Creazione di Adamo* nella Cappella Sistina.

Il torso di Adamo è rappresentato al centro delle pagine iniziali del II taccuino, caratterizzato da un aspetto solenne e imponente.

Gli altri disegni riprendono il profeta Giona (fig. 10) e una serie di ignudi tratti dal Giudizio Universale (figg.5,7,9). In queste opere Pollock rappresenta le masse, le torsioni dei corpi, la luminosità delle forme, la forza e l'armonia dei muscoli, tipiche di Michelangelo.

I disegni del Metropolitan Museum vedono Pollock esercitarsi in modo quasi ossessivo sulle immagini di Michelangelo, in particolare sulle immagini della Cappella Sistina.

Questi disegni testimoniano che Pollock ha compreso l'energia, la potenza e la grazia insita nelle rappresentazioni del Buonarroti, le sente come qualcosa di proprio. Intuisce che quella è la sua strada, ma capisce anche che nell'era moderna del Novecento bisogna saper rinunciare ai contorni figurativi e si indirizzerà successivamente verso un'espressione astratta, informe.

Ci sono altri elementi importanti che mettono in relazione Pollock a Michelangelo, sia nella pittura che nella scultura.

L'inquietudine che caratterizza il Michelangelo della Firenze medicea, lo porta a ricercare forme, a rielaborare norme e modelli estetici, a sperimentare i limiti della figurazione, le regole della prospettiva, le proporzioni e i contrasti di piani, luce, colore e anatomia.

La sua tensione intellettuale, tradotta all'epoca come "furia della figura"³⁴, è espressa dalla torsione dei corpi, mentre l'anima celeste cerca di liberarsi dal peso della materia informe.

L'artista però non riuscirà a trovare le forme adeguate a esprimere il suo desiderio di bellezza; ogni creazione gli apparirà imperfetta:

“T' sento in me non so che grand' amore,
che quasi arrivare' ' nsino alle stelle;
e quando alcuna volta il vo' tran fore,
non ho buco si grande nella pelle
che nol faccia, a uscirne, assai men belle;
c' amore o forza ed dirne è grazia sola;
e men ne dice chi più alto vola”³⁵.

Quando ad esempio Michelangelo realizza il ciclo di affreschi della Cappella Sistina, è in preda ad una furia pittorica e creativa, lavora con il corpo oltre che con la fervida immaginazione e con lo spirito. Questo elemento performativo è comune anche a Pollock, soprattutto nei suoi ultimi dipinti.

Pollock e Michelangelo evidenziano una particolare forza nella creazione delle loro opere. Consideriamo ad esempio la scultura a tutto tondo il “*Genio della Vittoria*”³⁶ di Michelangelo (fig. 18), l'opera rappresenta il concetto della furia, all'epoca infatti questa figura serpentinata³⁷ rappresentava chiaramente il concetto di “furia della figura” un movimento simile ad una fiamma che, con la sua punta, sembra voler rompere l'aria e dirigersi dal basso verso l'alto.

³⁴ SERGIO RISALITI, *Nella fine si trova l'inizio Jackson Pollock a Palazzo Vecchio* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p. 46.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Scultura marmorea realizzata da Michelangelo Buonarroti databile al 1532- 1534 circa e conservata nel salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze.

³⁷ Espressione riportata per la prima volta dal pittore e trattatista del Manierismo, Giovanni Paolo Lomazzo (1528-1592).

Anche nell'opera *Flames* (fig.17) del 1934-1938, Pollock sembra interessato al movimento delle fiamme oscillanti, al movimento continuo delle linee incandescenti, alla scioglimento della materia, alla furia della luce e alla presenza infuocata del colore sulla carta scura. Le linee "serpentine" che annunciano all'esplosione dell'Espressionismo astratto rappresentano, in un certo senso, la sua irruente personalità artistica, che si muove tra vitalità e disperazione, lotta e depressione, tenerezza e intensità. L'azione pittorica di Pollock tende quindi a dare "figura alla furia", al furore che lo attraversa, lo penetra e dal suo inconscio si proietta all'esterno.

La sua carica espressiva e fisica si trasferirà successivamente nell'Action Painting. Dal conflitto inconscio emerge un'immagine di pura armonia, dove i contorni figurativi e gli aspetti antropomorfi scompaiono. In questo modo, Pollock risolve il concetto di finito-infinito e lo supera nella sintesi informe - astratto.

In una dichiarazione di Pollock apparsa con il titolo "*La mia pittura*", nella rivista newyorchese *Possibilities* nell'inverno del 1947-48, possiamo leggere.

"Quando sono nel mio quadro, non sono cosciente di quello che faccio. Solo dopo una specie di "presa di coscienza" vedo ciò che ho fatto. Non ho paura di fare dei cambiamenti, di distruggere l'immagine ecc. perché un quadro ha una vita propria. Tento di lasciarla emergere. Solo quando perdo il contatto col quadro il risultato è caotico. Altrimenti c'è armonia totale, un rapporto naturale di dare e avere e il quadro riesce"³⁸.

Morton Feldman³⁹ ricorda che, mentre riprendevano Pollock durante la registrazione del film "Jackson Pollock" (1951), l'artista parlava continuamente dei disegni di Michelangelo e della potenza della sua arte.

Così, ciò che accomuna Michelangelo e Pollock è l'intensità dell'atto creativo, che talvolta assume un significato quasi mistico nella ricerca della bellezza assoluta e dell'infinito come limiti e fini dell'azione artistica.

Mentre l'artista studia l'opera di Michelangelo e su di essa riflette, esprime il desiderio di diventare scultore, proprio come il grande artista del

³⁸ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 70.

³⁹ Morton Feldman, compositore statunitense noto per le sue musiche strumentali composte da suoni spesso isolati. Ha realizzato le musiche per il film "Jackson Pollock" – 1951 – di Olivia Mattis.

Rinascimento. Egli attraverso i suoi disegni vuole approfondire la sua ricerca sulla plasticità dei volumi e dei corpi che richiamano fortemente la scultura.

Del maestro scultore ammira e condivide il suo trasporto fisico nell'atto creativo, la peculiare espressione del corpo e dell'anima, il fatto che la sua "furia" artistica non abbia mai interferito con l'idea complessiva dell'opera (idea iniziale o finale), con il completo controllo dei mezzi e con le "seste negli occhi"⁴⁰.

L'attività di Pollock come scultore non è continua e sembra essere legata al fatto che egli si sia indirizzato verso questa ricerca espressiva in un particolare momento di crisi personale.

Le sue prime sculture sembrano risalire al 1938, periodo in cui è in cura per esaurimento nervoso presso la clinica psichiatrica del White Plains nella contea di Westchesternel.

Pollock realizza rilievi in rame ossidato inseriti in uno spazio a forma di medaglione traendo ispirazione dalle opere michelangiottesche *Tondo Doni*, *Tondo Pitti* e *Tondo Taddei*⁴¹.

Il tondo (fig. 1) ricavato da una lamina sottile di rame a sbalzo, pressato con diversi strumenti per dare spessore, riprende l'Adamo di Buonarroti nell'affresco della *Creazione dell'Uomo*, che Pollock disegna anche in due fogli dei grandi taccuini del Metropolitan Museum.

L'uomo nudo dalla testa piccola, seduto, dal fisico muscoloso e massiccio, sembra uscire dai bordi dello spazio tondeggiante; la mano sinistra è sollevata e premuta contro il bordo, il braccio destro lungo il fianco e i pugni sono stretti, suggerendo istinti animaleschi, mentre cavalca un piccolo cavallo o altro genere di equino.

Altro tondo di Pollock, *Tondo Addison*⁴² eseguito in rame con una tecnica simile al precedente raffigura la reinterpretazione più narrativa dei motivi figurativi del dipinto della volta della Cappella Sistina di Michelangelo, il Diluvio. Nella scena centrale del Tondo, le grandi figure nude e distorte di

⁴⁰ Michelangelo, alle richieste dei giovani apprendisti di bottega di rivelare il segreto del saper disegnare, rispondeva che "Sa disegnare soltanto chi possiede la seste negli occhi", seste era il compasso utilizzato dagli scultori per apprendere le dimensioni dalla bozza al blocco di marmo.

⁴¹ Tondo Doni – Galleria degli Uffizi – Firenze

Tondo Pitti – Museo Nazionale del Bargello – Firenze

Tondo Taddei – Royal Academy of Arts, Londra

⁴² Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts.

una famiglia sono compresse nella cornice. Il grande bordo del medaglione sembra raffigurare le insidie e la liberazione dal diluvio biblico, con piccole figure proporzionate di uomini, donne e bambini, che sembrano annegare o rifugiarsi nel firmamento tra le acque tempestose.

Jackson Pollock vede nella figura di Michelangelo, l'artista che ha tradotto gli ideali del Rinascimento in modo ineguagliabile.

Michelangelo simboleggia il trionfo della forma, che diventa fede a livello personale e trascendenza della materia a livello artistico, l'essenza di luce, che avvolge tutta la composizione.

L'arte rinascimentale di Michelangelo si caratterizza per il tentativo di spezzare le catene troppo umane che soffocano la creatività e che impediscono l'innalzarsi dalla materia.

Mentre Michelangelo affronta la perfezione della forma ed esalta la natura celeste della bellezza, Pollock è sopraffatto dalle urla dell'irrazionalità.

Mentre il primo disegna ciò che deve essere, ovvero l'ideale ed invita ad alzare lo sguardo; il secondo è "un artista che disegna solo ciò che è", e come amava dire "essere un artista è la vita stessa, è vivere voglio dire"⁴³.

3.3. L'influenza di El Greco

Dominikos Theotokopoulos, "El Greco" (1541- 1614) nato a Creta, studiò a Venezia e visse in Spagna dal 1577 fino alla morte. Il suo stile fu condannato dalla critica spagnola e il suo lavoro fu a lungo dimenticato per essere riscoperto solo nell'Ottocento da alcuni artisti francesi⁴⁴.

Agli inizi del 1900 il Metropolitan Museum of Art espone per primo le opere di El Greco. Il volume di Legendre e Hartmann, pubblicato in francese e in inglese nel 1937, è il primo delle monografie dedicate a El Greco e maggiore fonte dei disegni nei Taccuini I e II⁴⁵.

⁴³ FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Dalla perfezione della forma di Michelangelo alla forma informe di Jackson Pollock* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.55.

⁴⁴ KATHARINE BAETJER, *Pollock interprete dei grandi maestri i taccuini I e II* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.83.

⁴⁵ *Ibidem*

Pollock aveva altri due libri recenti su El Greco: l'edizione tascabile francese del 1937 di Raymond Escholier e un volume in lingua inglese Phaidon pubblicato nel 1938.

Le risposte più potenti e stimolanti di Pollock provengono proprio dai dipinti di questo grande artista manierista, che è stato il suo modello per circa cinque anni.

I disegni ispirati ai dipinti di El Greco risalgono allo stesso periodo dei disegni di Michelangelo, indicativamente dal 1937 al 1939.

Le pagine del Taccuino I, da cinque a venticinque sono principalmente dedicate a El Greco.

Nello studio delle opere di El Greco, Pollock ignora le singole figure statiche - ritratti in primo piano e i santi sullo sfondo - e si concentra sui temi narrativi riguardanti le vite di Cristo e della Vergine.

Pollock lavora dall'alto o dal centro del foglio, girando di tanto in tanto il taccuino; dalle pagine emergono studi accurati, realizzati con mano sicura, di drappi, arti, particolari anatomici e composizioni di figure arricchite da segni di colore diverso: rosso, azzurro, viola, giallo ecc..

Nelle sue rielaborazioni, come ad esempio nella *Resurrezione* di Santo Domingo Antigua⁴⁶, il metodo di Benton viene utilizzato da Pollock per rappresentare e realizzare figure schematizzate. Inserisce nei fogli più studi della stessa immagine riferita ad un'opera, oppure particolari ripresi da dipinti diversi.

Nella *Resurrezione* Pollock analizza parte del corpo di Cristo, un gruppo di angeli disegnato di lato, più in basso, un soggetto semplificato, alcune figure più piccole trasformate in tre forme schematiche e due gambe senza busto. Infine posizionato orizzontalmente si nota un gruppo di *Laocoonte*, il cui nudo non è rappresentato per mancanza di spazio⁴⁷.

Nel Taccuino II gli studi su El Greco occupano le pagine da quattro a sette e da nove a undici. Il sistema utilizzato è la realizzazione dall'alto al basso e da sinistra a destra come per gli studi di Rubens⁴⁸.

⁴⁶ KATHARINE BAETJER, *Pollock interprete dei grandi maestri i taccuini I e II* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.84.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

I disegni più complessi e colorati ripresi dalle opere di El Greco si trovano nelle pagine dalla numero cinque alla numero sette del taccuino II⁴⁹.

In questa sezione emergono figure articolate e disegni complessi realizzati con tonalità vivaci che comprendono il turchese, il giallo e il viola.

Nelle pagine cinque e sei si trovano motivi ed intrecci costituiti da linee eseguite con tratto nervoso.

L'interesse di Pollock è rivolto soprattutto al tumulto di immagini che emerge dalle opere di El Greco. Le sue raffigurazioni elaborate nei movimenti e nelle pose innaturali, le figure snelle e allungate caratteristiche dell'artista sono sapientemente illuminate da una gamma cromatica molto intensa che determina un impatto visivo immediato⁵⁰.

3.4. La riflessione di Pollock su alcuni maestri del passato

La riflessione di Pollock sugli artisti del Rinascimento e del Barocco è condotta con grande attenzione sia per le composizioni artistiche che per le anatomie e le masse del corpo umano, rese dall'alternarsi dei pieni e dei vuoti, dalle sporgenze e dai rientri delle forme. Pollock si sofferma sulla visualizzazione dei volumi geometrici della figura umana come fossero in rilievo e questo aspetto riconduce anche agli studi approfonditi della pittura cubista.

L'artista osserva le opere dei grandi maestri, le studia, le analizza, ne estrapola e ne assimila gli elementi che caratterizzano il loro stile riproducendoli in maniera del tutto personale.

I taccuini conservati al Metropolitan Museum di New York, rappresentano un documento fondamentale per la conoscenza del percorso di studi compiuto da Pollock, di analisi e ricerca sugli artisti più rappresentativi della storia dell'arte europea.

I libri d'arte da lui consultati per conoscerne le opere, rappresentano un riferimento enciclopedico visivo importantissimo, un vero approccio all'arte del passato.

⁴⁹ KATHARINE BAETJER, *Pollock interprete dei grandi maestri i taccuini I e II* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.84.

⁵⁰ *Ibidem*

Nei taccuini I e II ci sono ventisette pagine di disegni per lo più realizzati con matite colorate o a penna ed inchiostro.

Nel taccuino III realizzato per ultimo, troviamo disegni di Pollock eseguiti anche con la tecnica della gouache.

I disegni sono realizzati a colori anche se le riproduzioni fotografiche in possesso dell'artista sono in bianco e nero.

I disegni ispirati alle opere di Michelangelo sono contenuti nei taccuini I e II, e riprendono con grande maestria gli affreschi della Cappella Sistina.

Le raffigurazioni sono caratterizzate da un segno leggero, da linee schematiche in matita nera e successivamente oscurate da un'energica rielaborazione con grafite più spessa.

Il primo gruppo dei due grandi taccuini⁵¹ è costituito da copie relativamente semplici, analitiche di figure singole o gruppi di figure tratte dagli affreschi michelangioleschi, la cui tecnica varia dalla rappresentazione dettagliata ad un abbozzo piuttosto grezzo. (ad es. figg. 5,10,12,14)

Il secondo tipo⁵² è rappresentato da figure umane, liberamente ispirate ai disegni di Michelangelo, ma completamente trasformate nel significato e nella composizione. (ad es. figg. 1 e 2)

Il terzo gruppo⁵³ è composto da disegni che assimilano completamente i valori artistici michelangioleschi di grande monumentalità, plasticità e dettaglio anatomico delle forme, senza precisi riferimenti al grande maestro dell'arte. (ad es. figg. 7,9,16).

L'aspetto di Pollock di disegnare partendo dalle riproduzioni degli affreschi di Michelangelo, ma anche di altri artisti, rappresenta un tentativo di assimilare il vocabolario scultoreo del corpo umano, di investirlo nella sua arte e di superare le difficoltà di rappresentazione dell'anatomia del corpo umano e dell'espressione figurativa.

Nelle sue copie libere e analitiche di figure e composizioni tratte dai grandi maestri, Pollock trasferisce la forza dell'emozione ai segni sulla carta, di solito utilizzando un numero ridotto di colori ed estraendo in larga misura le forme.

⁵¹ CARMEN C. BAMBACH, *Pollock scolpire come Michelangelo*, in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.93.

⁵² *Ivi*, p.94

⁵³ *Ibidem*.

La grafite, il gesso e le matite colorate si muovono aggressivamente sulla pagina alla ricerca di masse scultoree.

I due grandi album conservati al Metropolitan Museum of Art di New York, hanno chiaramente uno scopo lavorativo funzionale e, fatta eccezione per alcuni disegni più completi presenti all'interno, Pollock non avrebbe mai accettato di mostrare uno di questi studi ad un collega o ad un osservatore con occhio critico.

“I miei disegni francamente non valgono niente, mancano di libertà e di ritmo, sono freddi e senza vita. Non valgono il bollo per spedirli”⁵⁴.

L'ampio spazio sulla carta di questo grande quaderno gli ha permesso di lavorare esercitando l'occhio artistico, di sperimentare e di disegnare liberamente.

Il piccolo taccuino del 1938-1940, misura circa 35,7 - 36,2 cm per 25,4 cm; contiene elaborati compositivi non figurativi che si estendono fino ai bordi del foglio realizzati in lapis e colori scuri, spesso saturi. Questo piccolo taccuino mostra il controllo di Pollock sulla tecnica e sulla forma, il suo interesse per il surrealismo e le immagini astratte eseguite con un occhio attento al colore.

In generale, i grandi taccuini esposti al Metropolitan sembrano contenere esercizi e rudimenti di tecnica (materiale grezzo), mentre l'album più piccolo contiene l'essenza pittorica del suo lavoro, frutto del lungo percorso di studio delle opere dei grandi maestri del passato.

⁵⁴ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 16.

4. Opere a confronto

4.1 “Studio dell’Adamo” da “La creazione di Adamo” di Michelangelo

Nello “studio dell’Adamo” 1937-1939 (Fig. 13), Pollock, cattura il movimento preciso dell’Adamo di Michelangelo ricreandone la tipica torsione del busto.

Nel disegno di Pollock il volto e il braccio non sono definiti; anche la figura del Michelangelo può essere un “non finito”, manca infatti il volto, mentre il braccio sinistro è ben rappresentato, proteso verso Dio che dà vita ad ogni cosa, che anima l’uomo.

Per lo studio preparatorio de “La creazione di Adamo” (Fig. 13), Michelangelo prima esegue il tracciato con il carboncino e successivamente lo ripassa con la sanguigna⁵⁵ per rendere più incisiva la forza espressiva del corpo muscoloso.

Il torso è modellato con precisione, così come le gambe e le braccia; ogni muscolo è evidenziato dalla sanguigna e dai passaggi chiaroscurali che producono una forte enfasi scultorea. La posa è rivolta allo spettatore.

Il braccio proteso verso il Dio creatore è appoggiato sul ginocchio della gamba sinistra flessa, mentre la gamba destra è distesa in avanti. Il braccio destro è appoggiato a terra e tiene il busto sollevato.

Ogni parte del corpo è ben realizzata dal punto di vista anatomico.

Michelangelo, infatti, studiava l’anatomia umana come strumento di conoscenza finalizzato alla rappresentazione del corpo nella sua forma perfetta.

Le sue figure si allungano, si contorcono, si piegano, si curvano e ognuna di loro evidenzia effetti chiaroscurali e plastici che raggiungono la perfezione dell’arte classica, tanto studiata dal Buonarroti.

Mentre Michelangelo rappresenta una plasticità quasi scultorea dei corpi, Pollock al contrario, non cerca la perfezione anatomica, ma sintetizza le figure umane e gli elementi principali delle composizioni dei maestri, riprendendo le forme dei corpi attraverso i volumi e i movimenti.

⁵⁵ Pietra sanguigna – ocre rossa usata per fabbricare pastelli per il disegno, molto in uso a partire dal Rinascimento e nell’epoca barocca, caratterizzata da varie gradazioni cromatiche.

I disegni di Pollock riportano sulla carta la forza emotiva ed espressiva delle raffigurazioni.

Lo schizzo di Pollock, tratto da una fotografia in bianco e nero dell'affresco di Adamo della Cappella Sistina, è estremamente sommario ed essenziale dal punto di vista cromatico, si concentra sulla monumentalità scultorea e sul valore gestuale complessivo della figura sdraiata, piuttosto che sui dettagli naturalistici inseriti dal Michelangelo nell'affresco.

Pollock negli anni 1937 - 1939 probabilmente ignorava l'esistenza dello studio del Buonarroti realizzato con la sanguigna, ma se lo avesse conosciuto avrebbe capito perché lo stesso Michelangelo non raffigurasse dettagli naturalistici nei suoi schizzi, concentrandosi soprattutto sull'imponente figura di Adamo. Il primo uomo creato da Dio doveva essere impeccabile, con una potente forza espressiva. Doveva essere perfetto in quanto generato ad immagine e somiglianza del Creatore.

Come abbiamo appreso dai grandi taccuini del Metropolitan Museum of Art, Pollock ha portato avanti il suo studio esplorando il movimento, il colore, i gesti espressivi e le rappresentazioni scultoree della figura.

Per ricreare le tonalità della carne, Pollock mescola con delicatezza segni gialli e rossi ed evidenzia solo alcuni muscoli del corpo, talvolta poco precisi, attraverso un'ombreggiatura diagonale che segue le forme.

Anche nel tondo di rame a sbalzo 1938 (Fig. 1), Pollock riprende il modello dell'Adamo di Michelangelo. In questo bassorilievo Adamo viene rappresentato nudo, seduto, imponente e massiccio; la testa è piccola rispetto al corpo. La figura sembra quasi uscire dallo spazio circolare nel quale è racchiusa. La mano sinistra è alzata e preme sulla cornice; il braccio destro invece è steso lungo il fianco. L'uomo sembra cavalcare un piccolo equino rappresentato con la testa schiacciata e le zampe molto esili che si allungano verso lo spazio sottostante. Figura umana e animale sembrano fondersi insieme.

Anche in questa rappresentazione Pollock non sembra ricercare la perfezione anatomica, ma la forza espressiva della figura attraverso i volumi del corpo ed i suoi movimenti all'interno dello spazio. La figura possente sembra muoversi nello spazio, quasi a volerne uscire.

In entrambi gli studi Pollock sembra interessato ad esprimere la tensione della massa corporea, attraverso la ricerca dei volumi e del chiaroscuro, in

particolare del busto, realizzato al centro del foglio da disegno (nel taccuino) ed in evidenza nel tondo di rame.

Copiare l'opera dei maestri significa quindi, per Pollock, apprendere il linguaggio scultoreo del corpo umano, superare le difficoltà di rappresentazione dell'anatomia del corpo e inserirlo nella propria opera per esaltare l'espressività delle figure.

Pollock copia le opere dei grandi maestri da riproduzioni in bianco e nero, spesso poco nitide e quindi difficilmente rappresentabili; potrebbe aver riprodotto alcuni disegni in base a quanto “visualizzato” dalla fotografia e di conseguenza realizzato in modo poco dettagliato o verosimile.

4.2 “Studio senza titolo” da “figura di ignudo” di Michelangelo

Gli ignudi di Michelangelo della volta della Sistina sono rappresentati da venti figure maschili, ogni ignudo è raffigurato in una posa rilassata; sono figure sedute e appoggiate ad una varietà di oggetti. Il corpo appare quasi scolpito da una muscolatura che raggiunge la perfezione.

Nello “studio di nudo” 1937-1939 (Fig. 15), Pollock, rappresenta la figura di un ignudo di Michelangelo (Fig. 16), un dettaglio tratto dall'affresco *Sacrificio di Noè*.

Lo studio è realizzato attraverso linee di diverso spessore ed energia, che si sovrappongono fra loro fino a creare la figura nelle sue forme plastiche.

La graffite evidenzia i volumi del corpo ed il colore rosato ne delinea i muscoli; gli effetti di chiaroscuro ne potenziano le forme e le anatomiche.

Alcune parti del corpo non sono state rappresentate completamente: il volto, la mano destra ed il piede sinistro.

A differenza dell'ignudo del Michelangelo, molto plastico e scultoreo, rappresentato in posizione rilassata, l'ignudo di Pollock invece esprime forza, energia, potenza attraverso lo studio dei muscoli ed i contrasti di chiaroscuro.

Le linee si sovrappongono, il segno ripassa più volte le parti anatomiche fino a realizzare una figura potente ed espressiva. Gli effetti di ombra eseguiti con mano pesante, lungo il profilo della figura, evidenziano l'immagine come se la figura emergesse dal foglio.

Anche nello *studio di nudo* 1937-1939 (Fig. 17), meno dinamico del precedente, Pollock riprende un ignudo della volta della Cappella Sistina

(Fig.18). L'ignudo del Buonarroti, tonico e scultoreo, si contrappone al disegno di Pollock realizzato attraverso la potenza del segno grafico che si ripete in una moltitudine di linee che compongono i volumi della figura.

Le gradazioni di colore creano dei punti luce che risaltano la plasticità dei corpi.

I due disegni del Taccuino II differiscono per tecnica e scala cromatica, come se Pollock avesse colorato le fotografie in bianco e nero a sua disposizione, utilizzate come modelli.

Per creare le gradazioni della carne (fig. 15), Pollock utilizza una sottile miscela di giallo e rosso su lapis che accentua la plasticità delle forme. Nell'altro studio di *ignudo* (fig. 17), Pollock mescola un rosso violaceo leggermente più freddo alla grafite, anche in questo caso per focalizzare l'attenzione sui valori plastici della figura.

4.3 “Studio senza titolo” da “il profeta Giona” di Michelangelo

Nell'affresco di Michelangelo, la figura di Giona (fig. 12) è raffigurata proprio sopra all'altare ed è stata una delle ultime figure ad essere realizzata (ci sono voluti circa dieci giorni per completare l'opera).

In questo affresco, Giona appare fortemente espressivo, realizzato con un effetto prospettico particolare per chi osserva la volta.

La figura è rappresentata da una contrapposizione dei volumi e delle forze che è al limite della tensione; le gambe sono nude per dare il senso plastico dell'arretrare, del torcersi e del protendere verso il basso delle mani con gli indici tesi. Il volto è rivolto verso l'alto, verso Dio.

Giona si piega all'indietro e questa torsione lungo un asse obliquo è bilanciata sulla destra dal grande pesce che, secondo il racconto biblico lo inghiottì. Le gambe nude sono proiettate verso l'osservatore, mentre il busto coperto da una veste è rovesciato all'indietro. La muscolatura traspare dal tessuto e il braccio sinistro abbraccia il corpo fino al lato opposto, mentre quello destro è appoggiato indietro, con la mano sollevata che sembra indicare qualcosa.

La testa segue l'inclinazione del busto ed è rivolta verso l'alto, verso la scena della Separazione della luce dalle tenebre con la raffigurazione di Dio il Creatore.

Nella sua rappresentazione Pollock va oltre il semplice esercizio della copia accademica di Michelangelo. Egli esprime il suo coinvolgimento nello studio dei volumi, delle muscolature capaci di esprimere grazia e dolcezza, ma anche tensione e potenza muscolare.

Pollock si concentra sulla realizzazione del busto, parte delle gambe e del braccio sinistro. Non rappresenta il volto, mentre il piede destro e la mano sinistra sono appena accennati. Il suo interesse è rivolto alla rappresentazione della muscolatura del corpo, le gambe e le braccia. Utilizza una matita bruno rossastra per evidenziare, attraverso linee più o meno marcate, i volumi del corpo.

Gli effetti del chiaroscuro risaltano le forme e la potenza espressiva della figura.

L'interesse di Pollock per la torsione e il movimento del busto è totale, il disegno si concentra proprio su questo aspetto e trascurava altre parti del corpo.

Nei disegni di Pollock si possono cogliere le basi delle composizioni astratte. L'artista infatti è alla ricerca di quel linguaggio che lo porterà oltre alla tradizione figurativa europea, anche se non lo abbandonerà del tutto come testimonia Lee Krasner:

“Molti quadri, tra i più astratti cominciano con un'iconografia più o meno riconoscibile – teste, parti del corpo creature fantastiche. Una volta chiesi a Jackson perché non smettesse di dipingere i suoi quadri non appena una data immagine vi aveva preso forma. Mi rispose: quello che voglio coprire sono le figure”⁵⁶.

Pollock nel corso degli anni introdurrà un nuovo modo di dipingere che può essere collegato anche alla grande personalità del Michelangelo, alla potenza della sua opera e alle opere dei grandi maestri del passato. Partendo dalla conoscenza e dalla comprensione di un'immagine, egli la disgrega completamente e la restituisce alle sue infinite possibilità di soluzione, lettura ed interpretazione.

Oltrepasserà l'idea del quadro realizzato sul cavalletto e stenderà la tela a terra, sul pavimento, per dipingerla da ogni lato.

Pollock farà uso della tecnica del dripping, declinazione dell'action painting, che descrive l'atto creativo del pittore coinvolto fisicamente e

⁵⁶ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 103.

psicologicamente nell'atto di dipingere, talvolta con furore, come una lotta con la tela, rappresentata con la "la figura della furia"; termine coniato per richiamare l'atto frenetico dell'action painting.

Come scriveva Alfonso Ossorio nel 1951⁵⁷ :

"Forme e immagini si dissolvono e si riformano in nuovi organismi (...) prive di allusioni immediate (quelle forme) risvegliano in noi il sentimento di lotte individuali e di radici collettive e ci ricordano un fatto che tendiamo troppo spesso a dimenticare "Ciò che è esteriore è interiore"⁵⁸.

4.4. "Studio senza titolo" da "Sant'Andrea" di El Greco

Il *Sant'Andrea* di Pollock (fig. 24) ripreso dall'opera di El Greco (fig. 25) sembra non rispettare le proporzioni anatomiche: la parte superiore del corpo appare troppo ampia, la spalla e il braccio sinistro sono disegnati in modo impreciso e l'angolazione della croce è sbagliata rispetto all'opera di riferimento. Nonostante le imprecisioni, la figura del santo è animata da una potente luce e dalla forza della matita che lascia sulla carta segni in rilievo⁵⁹.

Altri dettagli importanti sono dati dagli effetti di luce ed ombra del panneggio che risaltano il volume della figura.

Nella pagina sono presenti altri studi di panneggi e figure riprese da altre opere.

4.5. "Studio senza titolo" da "Santi Giovanni evangelista e Francesco d'Assisi" di El Greco

Dal "Santi Giovanni evangelista e Francesco d'Assisi" di El Greco (fig. 27) Pollock rielabora le due figure in basso a destra del foglio. Sembra rappresentare più facilmente la figura di San Francesco (Fig. 26), anche se

⁵⁷ Alfonso Angel Yango Ossorio (2 agosto 1916 - 5 dicembre 1990) è stato un artista espressionista astratto filippino americano.

⁵⁸ ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 93.

⁵⁹ KATHARINE BAETJER, *Pollock interprete dei grandi maestri i taccuini I e II* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p.84.

è difficile determinare la fonte di luce della parte inferiore del saio. San Francesco appare meno allungato rispetto all'originale e l'angolo del ginocchio sinistro (ben realizzato nel dipinto di El Greco) appare nello schizzo anatomicamente impossibile. La figura di San Giovanni in piedi accanto a San Francesco non è finita. Il corpo è troppo grande, quindi le spalle finiscono dove dovrebbe essere la testa e la testa è stata inserita a parte in matita (in alto a sinistra).

4.6 “Studio senza titolo” da “La guarigione del cieco nato” di El Greco

Dall'alto verso il basso del foglio (fig. 28) Pollock realizza uno schizzo completo dell'opera in cui compaiono tutti i personaggi dell'opera di El Greco (fig. 29), mentre lo spazio architettonico è appena accennato rispetto all'originale. Le figure sono divise in due gruppi posti ai lati della composizione e sono realizzate da linee inizialmente leggere e successivamente marcate per definirne i contorni. L'effetto chiaroscurale è appena accennato.

Nella parte sottostante, in basso al centro, appare in evidenza la figura dell'uomo di spalle eseguito con graffite e matite colorate. Rispetto alle altre immagini è quella più definita dal segno e dalle ombre del pannello. Sulla sinistra Pollock realizza la metà di un volto in graffite e si notano alcuni schizzi ripresi da opere diverse.

4.7 “Studio senza titolo” da “Sant'Anna, la Vergine col Bambino, e San Giovanni” e da “Crocifissione” di El Greco

Pollock esegue nello stesso foglio alcuni schizzi ripresi da due opere di El Greco, *Sant'Anna, la Vergine col Bambino, e San Giovanni* (fig. 31) e *Crocifissione* (fig.32). Il disegno è realizzato con mano decisa e brusca attraverso l'uso di colore rosso marcato a cui aggiunge la matita, il verde, il turchese ed il giallo.

In alto a sinistra della pagina compaiono la Vergine, evidenziata da un pannello eseguito con effetti di chiaroscuro, Sant'Anna e il Bambino accennati da un leggero segno di matita rossastra (Fig.31).

Più in basso compare la spalla del Cristo morto (fig.32) e il velo della Madonna (fig. 31).

Sulla destra del foglio, dall'alto verso il basso, Pollock realizza alcuni studi geometrici della Vergine e della testa di San Giovanni, mediante un reticolo di linee blu e rosse. Sotto sono eseguiti gli studi dell'angelo ai piedi della croce e di Maria Maddalena entrambi in graffite e matita rossa (fig. 32).

Al centro del foglio è evidente lo studio della gamba destra del Cristo eseguita con colori giallo, rosso e blu.

4.8 Dal figurativo all'astratto

Pollock, anche grazie all'ammirazione per Michelangelo e la sua opera, nel corso della sua ricerca definisce un nuovo modo di dipingere.

Questo processo porta Pollock a sperimentare una tecnica nota come "*dripping*", in cui la pittura viene fatta gocciolare direttamente da un tubo o da un contenitore, senza l'uso di un pennello.

Questa tecnica è stata definita da Harold Rosenberg⁶⁰ nel 1952 come "*action painting*", in cui l'artista è completamente coinvolto nell'atto pittorico per esprimere l'urgenza dell'atto creativo. Come risultato di questa "performance", l'opera accentua l'atto generativo della pittura in assenza di schizzi o bozzetti preparatori.

Pollock inizia a stendere enormi tele per terra e camminandoci sopra vi cola il colore servendosi di bastoncini, spatole, siringhe da cucina, direttamente dai contenitori, in qualsiasi modo.

Con questa tecnica Pollock riesce ad avere una visione totale del quadro, che gestisce più facilmente; l'apparente caos di linee e colori, diventa frutto di una soggettiva scelta cromatica che alla fine si rivela allo spettatore come una struttura bilanciata. Ogni segno diviene parte di un insieme caotico da quale nasce una visione ordinata di pensiero.

⁶⁰ Harold Rosenberg (1906 -1978) è stato un critico d'arte statunitense. Coniò il termine *action painting*. Il termine venne utilizzato per la prima volta nel saggio *American Action Painters* nel numero di dicembre della rivista *ARTnews*. Con "pittura d'azione" Rosenberg intendeva descrivere un metodo di lavoro basato essenzialmente sul gesto del pittore quando fosse coinvolto fisicamente e psicologicamente nell'azione risolutiva del dipingere, come una lotta, un corpo a corpo, una danza frenetica.

Lo studio delle opere di Michelangelo e la ricerca da parte dell'artista di quelle tensioni, torsioni e contrapposizioni che determinano le forme, guidano Pollock nella sua ricerca pittorica.

La “performance” messa in atto da Pollock, vede l'artista mettersi in gioco totalmente; un comportamento quasi delirante che in qualche modo identifica anche l'opera di Buonarroti. A differenza di altri artisti dell'epoca, egli infatti diventa vittima dei suoi tormenti e delle sue inquietudini spirituali che lo spingono a cercare nell'arte forme più articolate, nuovi canoni e modelli estetici, sperimentare elementi figurativi, regole prospettiche, proporzioni e contrasti di piani, luci, colori e anatomie.

4.9 “The Flame” di Pollock e il “Genio della Vittoria” di Michelangelo

La “Vittoria” di Michelangelo 1532 – 1534, (Fig. 21), rappresenta il trionfo del vincitore che si eleva dal corpo dello sconfitto costretto a terra e bloccato dal ginocchio del giovane.

Il giovane dalle proporzioni allungate si sviluppa attraverso una spirale dinamica che corrisponde alla “figura serpentinata”, seguendo un movimento simile ad una fiamma che si contorce, ruota verso l'alto.

Quest'opera è l'emblema della “furia creativa”, una figura che si muove tortuosa, come una fiamma con una forma conica e una punta affilata che sembra rompere l'aria e salire verso l'alto.

Questa furia creativa si presenta con forza nelle rivoluzionarie opere di Pollock.

Tra le opere giovanili dell'artista, “The Flame” 1934 – 1938 (Fig. 20) riprende proprio questo particolare movimento della fiamma. Tra i colori intensi e luminosi dell'opera emerge il guizzare della fiamma, il suo continuo movimento attraverso una linea infuocata, il suo dissolversi verso la luce, i rossi e i gialli che emergono dal fondo scuro.

Il modo in cui le linee serpeggianti si intrecciano e si muovono nello spazio attraverso in un'esplosione di colori, sembrano, anticipare i dipinti astratti di Pollock e soprattutto la sua personalità esplosiva, tesa tra lotta e depressione, vitalità e sconforto, tenerezza e rabbia.

L'inquietudine di *The Flame* è dovuta allo sforzo di riprodurre il guizzo della fiamma, l'essenza del dipinto è il movimento tremolante delle linee. Se le fiamme che si contorcono sembrano troppo spesse, troppo vigorose, si

combinano comunque per confondere la figura e il fondo in una composizione che si muove con moto circolare, ovunque.

Quest'opera mostra un primo accenno della futura astrazione gestuale – lineare.

In quest'opera Pollock evidenzia una particolare intensità, come se ogni colpo di pennello fosse intriso della sua stessa inquietudine.

4.10 “Earth Worms” di Pollock e il “Giudizio Universale” di Michelangelo

Nell'opera *Earth Worms* (Fig. 22) Pollock modella e distribuisce l'energia fisica e mentale all'interno della tela con l'obiettivo di raggiungere l'armonia in un "diluvio" di segni, sbavature e granelli di colore, senza gesti casuali che ostacolano il proseguimento dell'opera compromettendo la ricerca della perfezione, della semplicità e dell'emozione.

Nell'opera di Michelangelo (Fig. 23) la scena è stipata da corpi che si dibattono, che cadono verso il basso (dannati) e salgono verso l'alto (beati). La figura del Cristo giudice è il fulcro della grande rappresentazione. Questo ciclo di affreschi presenta una nuova concezione figurativa e un differente gamma cromatica: i corpi nudi, seppur muscolosi e giganteschi, sembrano rilassati; i colori si scuriscono assumendo toni cupi ed angosciosi.

Nel dipingere quest'opera Michelangelo, così come per Pollock, è influenzato dai suoi stati d'animo, da un progressivo pessimismo che lo opprime. Il clima psicologico che traspare dall'affresco è di paura e di terrore.

Dal vortice delle anime, come dal groviglio di linee e di colori di Pollock, emergere la personalità dell'artista in un turbinio di emozioni ed angosce.

Nel *Giudizio Universale* Michelangelo si ispira all'ordine divino, alla sola via di salvezza dalla forza devastatrice del caos; corpi si intrecciano, si muovono verso l'alto, verso il basso in una sorta di continuo vortice attorno alle figure del Cristo e della Vergine. In *Earth Worms*, le linee, i colori, le macchie di Pollock si muovono in modo vitale, violento, un cosmo senza

fine e senza inizio⁶¹. Un campo pittorico rappresentato da un'esplosione di energia plastica e cromatica.

Le due personalità a distanza di secoli si sono incontrate simbolicamente e attraverso lo studio delle opere classiche Pollock ha appreso l'importanza della conoscenza e delle strutture del disegno, ma come afferma egli stesso:

“Un pittore moderno non può esprimere la nostra epoca, l'aviazione, l'atomica, la radio nelle forme del Rinascimento. L'arte moderna lavora per esprimere un mondo interiore (...) esprime l'energia, il movimento e altre forze interiori”⁶².

Mentre Michelangelo dipinge ciò che deve essere, l'ideale, e ci incoraggia a guardare in alto; Pollock è un artista che dipinge solo ciò che è, perché essere un artista è la vita stessa.

⁶¹ SERGIO RISALITI, *Nella fine si trova l'inizio Jackson Pollock a Palazzo Vecchio* in SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock. La Figura Della Furia*, catalogo della mostra, Palazzo Vecchio, Giunti, Firenze 2014, p. 52.

⁶² ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991, p. 79.

5. Appendice Iconografica



1

(Fig.1) JACKSON POLLOCK, *senza titolo*, 1938. Rame ossidato, diam. 31,1 cm. Collezione privata, New York



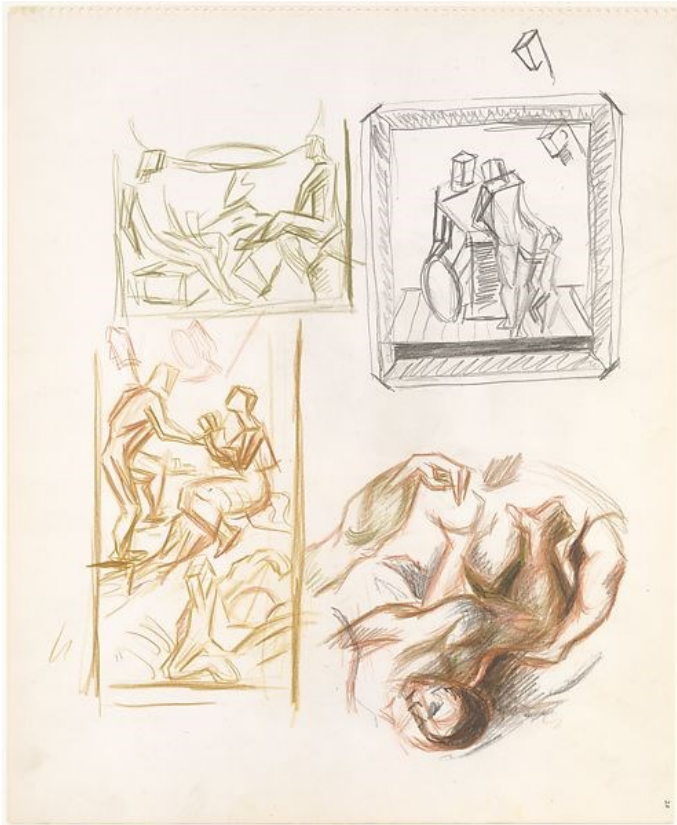
2



3

(Fig.2) JACKSON POLLOCK, *senza titolo*, 1938. Rame ossidato, diam. 31,1 cm. Addison Gallery of American.

(Fig.3) MICHELANGELO BUONARROTI, *Diluvio*, dettaglio di figure (1508-1510). Affresco. Cappella Sistina, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano.



4

(Fig.4) JACKSON POLLOCK, studi da Pietro Paolo Rubens e altri antichi maestri. Schizzo in basso di Michelangelo, *Creazione dell'Uomo*, 1938 dettaglio. Taccuino II, matite colorate e lapis su carta, 45,9 x 30,3, Metropolitan Museum of Art New York.



5



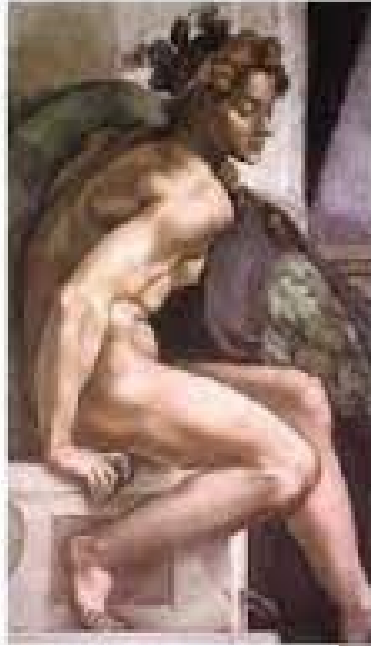
6

(Fig.5) JACKSON POLLOCK, studi dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, 1937-1938 dettaglio. Taccuino I, lapis, carboncino su carta, 45,9 x 30,3, Metropolitan Museum of Art New York.

(Fig.6) MICHELANGELO BUONARROTI, *Giudizio Universale*, dettaglio di figure (1536-1541) . Affresco. Cappella Sistina, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano.



7



8

(Fig.7) JACKSON POLLOCK, studi dal *nudo* di Michelangelo, 1937-1939 dettaglio. Taccuino I, lapis, carboncino su carta, 45,9 x 30,3, Metropolitan Museum of Art New York.

(Fig.8) MICHELANGELO BUONARROTI, *ignudo*, che incornicia in alto a sinistra l'*Ebrezza* sulla volta della Cappella Sistina (1508-1512) . Affresco. Cappella Sistina, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano.



9

10

(Fig.9) JACKSON POLLOCK, studi di uomo nudo visto da dietro, 1937-1939. Taccuino I, lapis, carboncino e matita bruno rossastra su carta, 46,0 x 30,2, Metropolitan Museum of Art New York.

(Fig. 10) MICHELANGELO BUONARROTI, *studi*, dalla Sibilla Libica sulla volta della Cappella Sistina (1508-1512) . Sanguigna con piccoli tocchi di gesso bianco su carta. Metropolitan Museum of Art di New York



11



12

(Fig.11) JACKSON POLLOCK, studi del profeta Giona di Michelangelo, 1937-1939 dettaglio. Taccuino I, Matita bruno rossastra su carta, 45,9 x 30,3, Metropolitan Museum of Art New York.

(Fig.12) MICHELANGELO BUONARROTI, il *profeta Giona*, sulla volta della Cappella Sistina (1508-1512) . Affresco. Cappella Sistina, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano.



13



14

(Fig. 13) JACKSON POLLOCK, studi dell'Adamo di Michelangelo, 1937-1939 dettaglio. Taccuino II, lapis, matite colorate, penna a china su carta, 34,9 x 43,2, Metropolitan Museum of Art New York.

(Fig.14) MICHELANGELO BUONARROTI, studi per Adamo nella *Creazione dell'Uomo*, (1508-1510). Sanguigna su carta. The British Museum, London.



15



16

(Fig.15) JACKSON POLLOCK, studio di *nudo* dal Michelangelo, 1937-1939 dettaglio di *Sacrificio di Noè*. Taccuino II, Matite colorate su carta, 43,2 x 34,9, Metropolitan Museum of Art New York.

(Fig.16) MICHELANGELO BUONARROTI, 1937-1939 figura di ignudo, dettaglio di *Sacrificio di Noè*. Affresco sulla volta della Cappella Sistina (particolare) Musei Vaticani, Città del Vaticano.



17



18

(Fig. 17) JACKSON POLLOCK, studio di *nudo* dal Michelangelo, 1937-1939 dettaglio di *Separazione della Luce dalle tenebre*. Taccuino II, Matite colorate su carta, 43,2 x 34,9, Metropolitan Museum of Art New York.

(Fig.18) MICHELANGELO BUONARROTI, 1937-1939 figura di ignudo, dettaglio di *Separazione della Luce dalle tenebre*. Affresco sulla volta della Cappella Sistina (particolare) Musei Vaticani, Città del Vaticano.

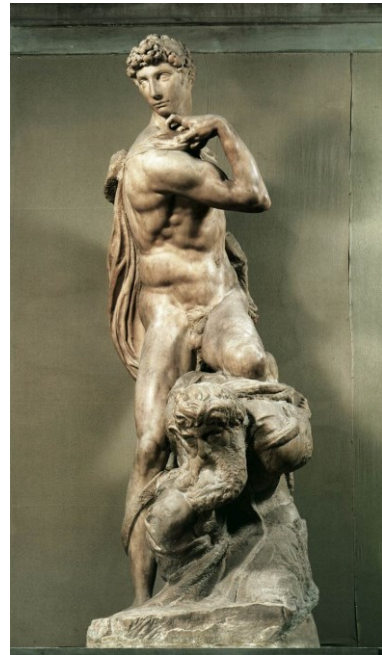


19

(Fig.19) JACKSON POLLOCK, studio di una donna in piedi con braccia. Taccuino I, Lapis e matite colorate su carta, 45,7 x 30,2, Metropolitan Museum of Art New York.



20



21

(Fig.20) JACKSON POLLOCK, *The Flame*, 1934-1938, olio su tela montata su cartone. The Museum of Art New York.

(Fig. 21) MICHELANGELO BUONARROTI, *Genio della Vittoria*, 1532-1534. Marmo. Palazzo Vecchi, Firenze.



22



23

(Fig. 22) JACKSON POLLOCK, *Earth Worms*, 1946, olio su tela. Tel Aviv Museum of Art.

(Fig. 23) MICHELANGELO BUONARROTI, *il Giudizio Universale* 1536 - 1541, affresco dell'altare della Cappella Sistina, Città del Vaticano.



24



25

(Fig. 24) JACKSON POLLOCK, *Untitled*, 1937 - 39, grafite. Metropolitan Museum of Art.

(Fig. 25) EL GRECO, *Sant'Andrea* 1610, olio su tela, USA, Metropolitan Museum of Art.



26



27

(Fig. 26) JACKSON POLLOCK, *Untitled*, 1937 - 39, grafite. Metropolitan Museum of Art.

(Fig. 27) EL GRECO, *San Giovanni evangelista e San Francesco d'Assisi* 1600, olio su tela, 110 x 86, Firenze, Galleria degli Uffizi.



28



29

(Fig. 28) JACKSON POLLOCK, *Untitled*, 1937 - 39, grafite e matite colorate. Metropolitan Museum of Art.

(Fig. 29) EL GRECO, *La guarigione del cieco nato* 1573 circa, olio su tela, 50 x 61, Parma, Collezione Farnese, Galleria Nazionale.



30



31



32

(Fig. 30) JACKSON POLLOCK, *Untitled*, 1937 - 39, grafite e matite colorate. Metropolitan Museum of Art.

(Fig. 31) EL GRECO, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con San Giovanni*, 1586 - 1588, olio su tela, 182 x 112, Toledo, Museo de Santa Cruz.

(Fig. 32) EL GRECO, *Crocifissione* 1597- 1600, olio su tela, 312 x 169 Madrid, Museo del Prado.

5. Bibliografia

ANGELO OTTINO DELLA CHIESA, *Michelangelo*, Edizione d'Arte Garzanti Club del Libro d'Arte, 1967, Milano.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO E MAURIZIO MARINI, *I Classici della Pittura, Jackson Pollock*, Armando Curcio Editore, 1980, Roma.

ELENA PONTIGGIA, *Jackson Pollock lettere, riflessioni, testimonianze*, Se, Milano 1991

LEONARDO CASTELLUCCI, *Michelangelo*, Electa 1993, Milano

SILVIA BALDI, ANNA BORTOLOTTI, CLIZIA GURRADO, Galleria d'Arte, *I maestri della pittura dal Rinascimento ai grandi protagonisti dell'arte moderna, Jackson Pollock*, Istituto Geografico De Agostini SpA, 2001-2002, Novara.

GABRIELE DONATI, *Grandi scultori, Michelangelo*, Gruppo Editoriale Espresso, 2004, Milano.

ALESSANDRA ACOCELLA E ELENA MAGINI, *Pollock e gli antichi maestri*, Civita Arte, 2014.

CARMEN C. BAMBACH, *Il Michelangelo di Pollock*, Apollo, vol. 179, n. 620, maggio 2014, nuova traduzione dall'inglese di Andreina Mancini (Dicembre 2020), Bisignano CS.

SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Pollock e Michelangelo la furia dei Titani*, documento RAI Arte Cultura in occasione della mostra Jackson Pollock, La figura della furia, Palazzo vecchio, 2014, Firenze.

SERGIO RISALITI E FRANCESCA CAMPANA COMPARINI, *Jackson Pollock La Figura Della Furia*, GAM, Giunti 2014, Palazzo Vecchio, Firenze

LEONHARD EMMERLING, *Pollock*, Taschen, Colonia 2021

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART – archivio fotografico
<https://www.metmuseum.org>