

Da: *Franz Kline. 1910-1962*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 ottobre 2004 - 31 gennaio 2005), Skira, Milano 2004, pp. 40-53.

Franz Kline: ***il Giano dell'Espressionismo Astratto***

David Anfam

"È come se in qualche esperienza della vita ci fossero delle forme che suscitano emozione" *Franz Kline*¹

"La madre di Franz Kline e quella di Jackson Pollock erano identiche... Potete vederle sulle prue delle navi, dove rompono enormi cristalli di ghiaccio. Nulla le può fermare" *Elaine de Kooning*²

"Mi interessa l'area delle emozioni che riguarda... i fenomeni creati dall'uomo, come ad esempio un ponte sopraelevato che collega due punti lontani" *Ronald Bladen*³

Come appare l'arte di Franz Kline dal punto di vista del XXI secolo? La risposta a questa domanda non può prescindere da una valutazione della posizione di Kline rispetto ai suoi contemporanei, gli espressionisti astratti. Certo, da un punto di vista ironico Kline si inserisce in modo fin troppo facile - e nello stesso tempo scomodo - in quel gruppo multiforme. In verità, nessuna storia dell'arte americana del dopoguerra può dirsi completa se non include le caratteristiche tele di Kline, galvanizzate da pennellate sicure e prevalentemente monocromatiche. Come le matasse di pigmento versato di Jackson Pollock, le "donne" di Willem de Kooning e i veli rettangolari di Mark Rothko, queste icone hanno finito per incarnare un momento, un luogo e un umore particolari della cultura americana, e anche della più ampia traiettoria dell'astrazione del XX secolo. Mentre Rothko conferiva al vuoto una presenza cromatica ossessivamente intensa e Pollock evocava i labirinti della coscienza umana e del cosmo, Kline esprimeva una durezza, un'immediatezza e una drammaticità tipicamente americane⁴, e cioè, in poche parole, lo spirito di energico realismo ottocentesco e whitmaniano, distorto al punto di farlo rientrare nei più oscuri regni modernisti del *film noir* e della fotografia della New York School degli anni Quaranta e Cinquanta⁵. Tuttavia, quella strana ibridazione fa intuire i problemi che circondano lo stereotipo di Kline.

¹ D. Sylvester, *Franz Kline 1910-1962: An Interview with David Sylvester*, in "Living Arts", n. 1, Londra, primavera 1963, p. 7.

² E. de Kooning, in C.B. Pepper, *The Indomitable de Kooning*, "The New York Times Magazine", New York, 20 novembre 1983, p. 70.

³ R. Bladen (1970), cit. in Th. Kellein (a cura di), *Ronald Bladen Sculpture*, Greenidge, New York, 1998, p. 18.

⁴ La spazialità di Kline venne scelta per illustrare "l'americanità" nell'edizione riveduta di John McCoubrey, *American Tradition in Painting*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2000, pp. 4-5.

⁵ Poiché il rapporto fra Kline e la fotografia americana è già stato ampiamente discusso in Q. Anfam, *Franz Kline: Black & White. 1950-1961*, The Menil Collection, Houston, Houston Fine Art Press, Houston, 1994, lo scopo principale di questo saggio sarà quello di esplorare quelle tematiche solo parzialmente trattate in quell'occasione.

La tragica morte in giovane età - nel 1962, a 52 anni - fece sì che la produzione e la leggenda di Kline rientrassero perfettamente nella mitologia dell'Espressionismo Astratto. Secondo questa logica, codificata persino da un critico acuto come Frank O'Hara nel 1964, Kline era l'"*action painter* per eccellenza"⁶. Il suo stile, cioè, incarnava l'impatto e la spontanea velocità che si riteneva caratterizzassero quella parte del movimento. Inoltre, all'inizio degli anni Cinquanta, Kline era già entrato nella fase più innovativa della sua attività, che prevedeva l'uso del bianco e nero, cosicché, pur continuando a esplorare o espandere quella vena per tutto il decennio, o quantomeno fino al 1956, quando reintrodusse la tavolozza completa, non subentrarono altre grosse deviazioni a complicare il chiaro intreccio complessivo. Perciò, in un certo senso, Kline è più soggetto a venire incasellato di quanto non lo sia la maggior parte dei suoi colleghi. All'inizio, la sua posizione appare esplicita e poco problematica così come lo sono i suoi quadri. Fino a un certo punto, l'ipotesi regge. Consideriamo, per esempio, la distanza - e la libertà - di Kline dalla retorica ideologica e dalla preoccupazione per il contenuto metafisico che dominava quasi tutti gli espressionisti astratti. A differenza di Arshile Gorky, che incarnava il punto di partenza surrealista della maggior parte del gruppo, Kline rimase virtualmente immune dalle tendenze avanguardiste europee. Anche il suo breve incontro con il Cubismo avvenne tardi, comprendendo solo tre o quattro anni dal 1946 in poi, perché per Kline gli antichi maestri come Velazquez, Rembrandt e Goya rappresentarono, fin dall'inizio, una fra le più importanti fonti di ispirazione. Ugualmente assenti, in Kline, sono l'utilizzo innovativo dei materiali sviluppato da Pollock e l'iconografia densamente erotica e la tecnica multiforme di de Kooning. Anche i simboli freudiani e gli archetipi junghiani, impiegati nei pittogrammi di Adolph Gottlieb, sono estranei all'opera di Kline. Ed egli non seguì nemmeno il programma intellettuale (che spaziava dalla mitologia classica a Nietzsche) di cui era permeata la ricerca del "tragico e senza tempo" di Rothko, o le ambizioni epiche che facevano da sfondo ai campi di colore di Barnett Newman e Clyfford Still.

Una caratteristica dell'arte di Kline è quella di rifuggire dalla trascendenza.

Quello che vediamo in Kline è prevalentemente (parafrasando Frank Stella) quello che c'è, piuttosto che un'allusione a invisibili strati di significato o di spirito. Quello che c'è, inoltre, possiede un livello costante di dinamismo, unito a un'opacità e a una franchezza che non appartengono tanto al tenore soggettivo dell'Espressionismo Astratto, quanto all'oggettività delle piattaforme avanguardiste che lo rimpiazzarono negli anni Sessanta. A volte, stranamente, Kline - che per il resto fu il tipico rappresentante del Gestualismo della New York School nella sua pittoricità - sembra predire la direzione che condurrà al Minimalismo.

Può darsi che il meno cerebrale fra gli espressionisti astratti sia stato anche uno dei più lungimiranti?

Il fatto che, a poca distanza dalla morte, le sue opere siano state esposte in una mostra insieme a quelle di Alfred Jensen potrebbe suggerire che la posizione di Kline sia più eterodossa di quanto si creda, dato che Jensen era un *outsider* fra gli espressionisti astratti, e si considerava giustamente come un ponte verso la generazione successiva⁷.

In maniera più incisiva, si potrebbero addurre delle ragioni per il trasferimento dell'impulso di Kline

⁶ F. O'Hara, *Introduction and Interview in Franz Kline. A Retrospective Exhibition*, Whitechapel Gallery, Londra, 1964, p. 6.

⁷ Si veda D. Anfam, *Alfred Jensen: A Cosmos in Context*, in *Alfred Jensen: Concordance*, Dia Center for the Arts, New York, 2003. La mostra si tenne alla Basel Kunsthalle (gennaio-marzo), e ciò suggerisce che inizialmente l'interpretazione europea di Kline possa essere stata meno rigidamente canonica di quella americana.

alla scultura, e da qui alla specificità e all'oggettività che dominavano l'estetica minimalista⁸. Tali ragioni vanno dall'influenza che Kline ebbe su un artista come John Chamberlain - che materializzò in tre dimensioni il suo scontro di forme e le sue vivide tonalità - fino all'essenza pragmatica che Donald Judd cercò nelle proprie strutture seriali a forma di scatola degli anni Sessanta. Una prova di questo collegamento sotterraneo si trova, in scala ridotta, in un'opera come *Hollywood John* di Chamberlain (1962), che ricava un oggetto strambo dai geroglifici protagonisti di Kline, e che lo scultore, a sua volta, considerò un regalo adatto per Judd. Non a caso, Judd - malgrado le sue note stroncature delle procedure "relazionali" di Kline - fu anche pronto a riconoscere una dimensione meno ovvia al suo predecessore, quando osservò che "lo schizzo di Kline per *Cardinal (Cardinale)*, 1950) è sorprendentemente simile al dipinto. Kline verrebbe oggi condannato come concettuale e premeditato"⁹. Che cosa aveva intravisto Judd in questi metodi così premeditati?

L'altra faccia della personificazione di Kline come *l'action painter par excellence* è ora chiarissima: in genere Kline dipingeva lentamente, creava piccoli studi che poi venivano meticolosamente trasformati in ampie composizioni, e così via¹⁰. Come lui stesso ammise: "Vedete, il senso di immediatezza può trasparire da un quadro a cui si è lavorato per molto tempo, così come da un quadro che è stato realizzato in fretta"¹¹.

Già di per sé, questo ripensamento fa presagire la successiva comprensione che l'Espressionismo Astratto sia più ricco di componenti tradizionali di quanto si fosse creduto nel momento in cui lo shock della novità si unì all'accoglienza da parte della critica contemporanea, intrisa di esistenzialismo divulgativo. Tuttavia, vi è un'altra mossa iniziale di Kline che conserva un significato radicale: le geometrie ridotte all'osso che contraddistinguono le sue prime straordinarie invenzioni, come *Wotan* (1950), *Painting No. 11 (Dipinto n. 11)*, 1951) e *Untitled (Senza titolo)*, 1952).

Nonostante in esse sia riconoscibile il lontano precedente delle griglie di Piet Mondrian, insieme a quello delle recenti "transitorietà" rettilinee di Rothko, queste configurazioni criptiche possiedono quel genere di visionarietà che può prodursi soltanto quando un artista è completamente assorbito dai propri orizzonti immaginativi. Ancora oggi, questi segni epico-violenti continuano a inchiodare l'osservatore nella morsa di una rivelazione che appare evidente eppure inspiegabile, come se Kline avesse improvvisamente visto l'inatteso nell'ovvio. Esistono prove a conferma del fatto che proprio questi elementi siano all'origine di tali opere.

Il gallerista Allan Stone ha così spiegato le motivazioni che stanno dietro queste immagini:

"Ho sollevato la questione delle origini con Charles Egan, il primo mercante di Kline, buon amico e uno dei primi sostenitori dell'Espressionismo Astratto.

'Tavoli e sedie', fu la risposta di Egan.

'Charles, cosa dici? Stai scherzando!'

'Niente affatto', rispose Charles, e tirò fuori un piccolo dipinto astratto, che a un'attenta ispezione si rivelò una sedia a dondolo... Analogamente, Egan sosteneva che i primi scarni dipinti astratti come

⁸ Per non parlare dell'ammirazione di Brice Marden per Kline e della sua reazione all'opera dell'artista. Si veda H.F. Gaugh, *The Vital Gesture. Franz Kline in Retrospect*, Cincinnati Museum of Art, Cincinnati, 1986, p. 22.

⁹ D. Judd, *In the Galleries*, in "Arts Magazine", n. 39, New York, novembre 1964, p. 59.

¹⁰ Si veda, per esempio, D. Anfam, *Franz Kline: Black & White*, cit., p. 26.

¹¹ Kline in D. Sylvester, cit., citato in S. Davidson, *Franz Kline: Paintings from a Private American Collection*, Richard Gray Gallery, New York, 2003, p. 6.

Wotan (1950) fossero ispirati dalla riduzione delle tavole¹².

Una scena così provocatoria presenta numerose implicazioni. Prima di tutto, essa implica che l'idea di Kline come anticipatore del Minimalismo non è incongrua come sembra. Perché se i più semplici oggetti domestici stimolarono le illuminanti composizioni dei primi anni Cinquanta, qui ci troviamo di fronte a un tipo di Espressionismo Astratto che anticipa il territorio delle strutture primarie, i mobili di Judd, le strutture a pavimento di Carl Andre e, successivamente, le sedie di Scott Burton, così come il loro spartano ricorso al bianco, nero e grigio¹³. Kline, guarda caso, aveva dipinto una porta nel 1945, trasformando un oggetto di tutti i giorni in una nuda formulazione di planarità, peso e bianchezza¹⁴. Tuttavia, in secondo luogo, l'attaccamento alle cose e ai simboli si rifà a un'antica tendenza della cultura americana. Questa mescolanza idiosincratca di innovazione e tradizione è ciò che conferisce a Kline l'aspetto di un Giano: una figura ancorata al passato che ha preparato il terreno per il futuro¹⁵.

Le "cose" che rientravano nella sfera di interesse di Kline erano moltissime, e sono state elencate da tempo. A parte i summenzionati manufatti domestici, la sua attenzione si concentrava su locomotive, ponti, edifici, la ferrovia sopraelevata e analoghi oggetti meccanici o urbani. All'inizio tali oggetti venivano interpretati realisticamente: il treno che domina *Palmerton, PA.* (1941); il ponte abnorme che presiede al murale panoramico *Lehighon* (1946, American Legion Post 314, Lehighon, PA.); e la sgangherata stazione della sopraelevata di *Chatham Square* (1948). Questi *leitmotiv* vennero citati nei titoli di diverse opere: *Wanamaker Block (L'isolato di Wanamaker)*, 1955 (a Manhattan), *Lehigh V Span* (che allude al ponte ferroviario del murale del 1946) e *Cardinal (Cardinale)*, 1950 (il nome di un treno).

Inoltre, Kline inserì la potenza, la ruvidità e la tensione architettonica di quei motivi ricorrenti nella struttura - di volta in volta monolitica, scheggiata o granulosa - delle sue astrazioni. E non negò neppure di aver voluto evocare delle associazioni: "Se qualcuno dice 'quello sembra un ponte', la cosa non mi infastidisce affatto. Spesso è proprio vero... Se si usano linee lunghe, quelle linee diventano - cosa potrebbero sembrare? Non possono sembrare altro che strade o architetture o ponti"¹⁶. Tutto questo è di dominio pubblico¹⁷. Meno conosciuto è il retroscena culturale e ideologico a cui fanno riferimento le tematiche di Kline.

Chamberlain colpì nel segno quando osservò che "con Franz Kline era una questione di potenza"¹⁸. E la potenza emerge dalle costruzioni care a Kline - ponti, treni, la stessa città di New York - e dalla velocità impetuosa degli ideogrammi in cui le plasmò. La sua biografia è ricca di dettagli che riflettono lo stesso impeto: le prodezze giovanili come atleta universitario, la predilezione per l'alcol

¹² A. Stone, *Franz Kline: Architecture & Atmosphere*, Allan Stone Gallery, New York, 1997.

¹³ J. Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven-Londra, 2001, pp. 13, 77 *et passim*.

¹⁴ Si veda D. Anfam, cit., p. 22.

¹⁵ Alla luce della grande importanza di un'opera come *White Door (Porta bianca)*, 1945), è interessante ricordare che Giano era il dio delle porte.

¹⁶ D. Sylvester, cit., p. 7.

¹⁷ Si veda L. Steinberg, *Month in Review*, in "Arts Magazine", n. 30, New York, aprile 1956, p. 42: "The metaphors throughout are of mechanism".

¹⁸ J. Sylvester, *John Chamberlain: A Catalogue Raisonné of the Sculpture, 1954-1985*, Hudson Hills Press, New York, in collaborazione con The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986, p. 14.

e le feste, l'amore per Wagner e per il jazz, e la passione per le auto veloci, che culminò nel l'acquisto di una Ford Thunderbird nera e di una Ferrari grigio metallizzato¹⁹. E ancora una volta la sua posizione è duplice. Da una parte, ci sembra vicina alla retorica maschilista della potenza, che i critici hanno associato non solo al machismo dell'Espressionismo Astratto ma anche, e soprattutto, alla spadroneggiante aggressività del Minimalismo²⁰.

D'altro canto, il modello americano di realtà come regno della forza è un paradigma molto più antico.

Il primo apogeo di questa mentalità dominata dalla potenza, radicata nella fulminea ascesa degli Stati Uniti come nazione industriale a partire dalla Guerra Civile, si verificò tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. In quel periodo, la tecnologia americana realizzò imprese senza precedenti: la produzione fordista di massa, i ponti di dimensioni titaniche, la diffusione delle ferrovie su ampia scala e le città da poco elettrificate che si lanciavano verso l'alto come mai prima di allora²¹. Si trattava di quella famosa epoca che Henry Adams, in *Education of Henry Adams (Educazione di Henry Adams, 1907)*, descrisse come un regno della forza non più guidato, come nelle epoche precedenti, dalla religione, la "Vergine", ma dominato da un altro dio, la "Dinamo". Quello fu anche il crogiuolo in cui si formò la visione di Kline, che riprendeva l'idealizzazione della vita cittadina degli anni Venti. L'importanza dei suoi primi paesaggi consiste nella loro qualità anti-pastorale, laddove, per usare le parole di Leo Marx²², la "macchina" soppianta il proverbiale "giardino" d'America e i segni dell'industria e della *techne* si fanno onnipresenti - come testimonia l'invasione del treno al centro di *Palmerton, PA., 1941*²³.

In effetti, la nativa Pennsylvania orientale si dimostrò una miniera per tutta la nuova produzione di Kline. Alla luce della sua "meccanolatria", appare logico considerare Kline come l'erede dell'*ethos* di un'"Età delle Macchine" che raggiunse l'apice tra la Prima e la Seconda guerra mondiale. Un modello di questa prospettiva è il peana dell'industrialismo del precisionista Charles Sheeler, una serie di sei immagini appropriatamente intitolate *Power (Potenza)* che comprende *Rolling Stock (Vagone in corsa, 1939)*. L'esempio di Sheeler è importante e non solo perché dimostra come i temi principali di Kline fossero prevalentemente collegati al passato, a un *topos* artistico già affermato negli anni Venti e Trenta. Una lettura più attenta rivela che gli elementi ultra-dinamici di *Rolling Stock (Vagone in corsa)* si trovano in realtà in una stasi assoluta²⁴. Il paradosso è che quando la potenza risiede negli oggetti, tali oggetti possono essere percepiti come assolutamente statici tanto quanto cinetici. Inoltre, nonostante la sua contrastante sintassi pittorica, le astrazioni di Kline mostrano una ricorrente inclinazione a chiudersi in se stesse - nelle armature, quasi una morsa, esemplificate da *Four Square (Quattro al quadrato, 1953)* e *Mahoning (1956)* come nei blocchi vischiosi di *Thorpe (1954)* e *Cupola (1958-60)*. Il titolo *Suspended (Sospeso), 1953*, riassume la dicotomia presente nella struttura dipinta da Kline: una cuspidità tra la rigida immobilità frontale di

¹⁹ H.F. Gaugh, cit., p. 55. Dell'apolitico Kline si dice che ammirasse Stalin, Al Capone, Hitler e Roosevelt, non per le loro convinzioni ma per la loro forte personalità; H.F. Gaugh, *Franz Kline: The Man and the Myths*, in "Art News", n. 84, New York, dicembre 1985, p. 65.

²⁰ A.C. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in "Arts Magazine", n. 64, New York, gennaio 1990, pp. 44-63.

²¹ L. Dumenil, *The Modern Temper: American Culture and Society in the 1920s*, Hill & Wang, New York, 1995, pp. 3-6.

²² L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal of America*, Oxford University Press, Oxford, 1964.

²³ Si veda A. Boime, *Franz Kline: The Early Works as Signals*, State University of New York, Binghamton, 1977, pp. 10-13.

²⁴ M. Friedman, *Charles Sheeler: Paintings, Drawings, Photographs*, Watson Guptill, New York, 1975, p. 129.

Rolling Stock (Vagone in corsa) e l'impressione che le sue cifre semigeometriche siano sul punto di crollare²⁵. Una tale tensione - energia contro entropia, movimento contro immobilità - potrebbe definire il tratto determinante di Kline. Certo, essa spiega la particolare emozione trasmessa dai disegni di Kline, che miscelano compostezza e goffaggine, e Kline l'aveva senz'altro in mente quando affermava "È come se in qualche esperienza della vita ci fossero delle forme che suscitano emozione". Di nuovo, mentre quell'"emozione" affondava le radici negli oggetti dinamico/statici di un'America piena di potenza all'inizio dell'epoca moderna, essa denota una sensibilità provocatoriamente lungimirante. Come spiegare altrimenti le somiglianze fra la scienza delle costruzioni di Kline e quella di un altro minimalista, Ronald Bladen che, come Kline, esplorò il nesso fra inerzia, gravità e squilibrio? Avrebbe potuto essere lo stesso Kline, invece di Bladen, a definire in questo modo le proporzioni come contenuto: "Mi interessa l'area delle emozioni che riguarda i fenomeni naturali, come un'onda gigantesca sospesa nell'aria prima di cadere, o i fenomeni creati dall'uomo, come per esempio un ponte sopraelevato che collega due punti lontani"²⁶.

Le contrastate dinamiche di Kline si possono meglio comprendere ricordando che il suo grande cambiamento, verificatosi intorno al 1950, venne catalizzato da oggetti domestici come tavoli e sedie. A ciò fece da corollario l'inarrestabile ascesa di tali entità nella vita quotidiana degli Stati Uniti, dalla metà del XIX secolo in poi. Secondo il resoconto di questo curioso e prolungato fenomeno fornito dallo storico culturale Bill Brown, "gli oggetti" divennero una vera e propria ossessione che intersecava un'ampia fetta dell'esperienza americana, dalla filosofia pragmatista (l'asserzione di Henry James Sr.: "Posso legittimamente dire di sapere solo in quanto gli oggetti esistono per consentirmi di sapere"), alla poesia imagista (la famosa affermazione di William Carlos Williams: "Non esistono idee se non negli oggetti") e a trattatelli popolari (un saggio comparso nel 1906 su "The Atlantic Monthly" si intitolava *La tirannia degli oggetti*)²⁷. Questa egemonia degli oggetti non si limitava, naturalmente, agli Stati Uniti; essa rappresentava processi molto più ampi con i quali il capitalismo avanzato capovolgeva il rapporto dell'uomo con le cose di uso quotidiano, saturando l'esistenza di oggetti inanimati. Malgrado i concetti marxisti di mercificazione, reificazione e alienazione sembrino molto lontani da Kline, in realtà toccano un punto cruciale della sua pratica artistica.

Karl Marx osservava che quando il tavolo "emerge come oggetto di uso quotidiano... si mette a testa in giù e supera le sue assurde idee da testa di legno"²⁸. Questa osservazione ha a che vedere con Kline non tanto per il fatto che i suoi schemi - vibranti di un'aura di volizione e presenza - siano potuti emergere da tavoli, sedie e simili. E neppure per il fatto che Kline feticizzasse oggetti inanimati come ponti, treni, macchine e metropoli. Ciò che conta, in realtà, è l'intuizione marxista che, in un determinato stadio del capitalismo, il dialogo fondamentale tra le persone e le cose subisce uno sconvolgimento, e in nessun luogo ciò è altrettanto vero quanto nei tecnocratici Stati Uniti.

Kline sembra aver sublimato tali dislocamenti nella materia della propria arte, in modo da trasformarli in un puro, stimolante gioco di forze, malgrado il fatto che affondassero le radici in un'affettività disturbata. O'Hara colse l'eloquenza espressiva a cui Kline elevò una materia così

²⁵ Analogamente, un'altra opera della serie di Sheeler del 1939 è l'enorme e dilatata unità turbina di *Suspended Power (Potenza sospesa)*.

²⁶ Come per Kline, gli apparenti effetti minimalisti di Bladen scaturiscono da una sensibilità romantica.

²⁷ B. Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, pp. 1-24.

²⁸ K. Marx, *Il Capitale*, vol. I, citato in B. Brown, cit., p. 8.

bassa e poco maneggevole: "Questi personaggi che sono al tempo stesso nobili strutture (*Cardinal [Cardinale]*, 1950; *Elizabeth*, 1958; *Siegfried*, 1958, p. 259), queste strutture che sono al tempo stesso personaggi tragici - *Wanamaker Block (L'isolato di Wanamaker)*, 1955; *The Bridge (Il ponte)*, 1955 ca, p. 229; *C & O*, 1958, - sembrano esprimersi e vivere in virtù del sogno americano di potenza"²⁹.

Mentre una critica integralmente marxista si interrogherebbe sulla posta in palio all'interno di un simile "sogno di potenza" e sulle sostituzioni che si verificano tra persone e strutture, esistono altri indizi pertinenti che rivelano correnti interiorizzanti sotto le strategie pittoriche, apparentemente estroverse, di Kline³⁰.

Per esempio, il commento di Elaine de Kooning sulla madre di Kline dà per scontata la possibilità di un dilemma edipico, soprattutto considerando il suicidio del padre dell'artista, e gli strascichi che esso lasciò: "Quella donna poteva camminare attraverso le pareti. La madre di Franz Kline e quella di Jackson Pollock erano identiche... Potete vederle sulle prue delle navi, dove rompono enormi cristalli di ghiaccio. Nulla le può fermare". Elaine de Kooning fa riferimento a ciò che la psicologa Julia Kristeva definirebbe la "madre fallica" - il *transfert* di forti tratti mascholini sulla precedente *imago* materna - in un racconto che allude ai traumi famigliari di Kline. In modo meno ipotetico, il momento cruciale in cui Kline abbandonò l'arte figurativa rivela l'altra faccia del suo coinvolgimento con il "sogno di potenza". Il percorso di Kline verso l'astrazione cominciò nel 1946 con *The Dancer (La ballerina)*, un personaggio oscuramente opaco influenzato dal Cubismo "analitico", che allude sicuramente alla moglie Elizabeth, una ex ballerina. Contemporaneamente, Kline eseguì parecchi studi della moglie su una sedia a dondolo. Tuttavia, proprio in quel periodo, Elizabeth si ammalò di depressione e schizofrenia; entrò in clinica nel maggio del 1946, e recuperò la salute mentale soltanto dodici anni più tardi. Nella serie di ritratti sulla sedia a dondolo il soggetto appare frammentato e decostruito; Harry Gaugh osserva che in parecchie opere su carta Kline omette il volto di Elizabeth perché "non è più lì"³¹. Da quel momento in poi la sedia, vuota o con nebulose tracce di un occupante, viene ricoperta da pesanti pennellate scure che la imprigionano e la cancellano. A quel punto non ci volle molto prima che Kline passasse a espandere quegli studi, ingrandendoli con un proiettore Bell-Opticon, nell'ampia scala che utilizzò dal 1950 in poi. Nonostante Gaugh riconosca che i piccoli olii e disegni del periodo 1946-49 rivelano il disgregamento della personalità di Elizabeth³², sottovaluta la forte misura in cui le tematiche dell'assenza, della cancellazione, dell'instabilità e dell'intrappolamento fornirono la matrice per quello che diventò il tenore diametralmente opposto dell'arte successiva di Kline. In breve, il contesto della vita reale era l'antitesi della potenza: la debolezza di Elizabeth e la sua sostituzione con un'appendice inanimata: la sedia. Inoltre, l'opera *Still Life with Puppet (Natura morta con burattino)*, 1940 ca, p. 143) mostra un simbolo umano privo di vitalità, mentre *Red Clown (Pagliaccio rosso)*, 1947) è una maschera-autoritratto la cui testa - un antico simbolo della malinconia - avrà un seguito nei ritratti di Nijinsky. Forse la cosa più impressionante è la convergenza fra la decisione di ritrarre il ballerino russo e lo stato in cui versava la moglie: entrambi erano impazziti. Per contrasto, *The Dancer (La ballerina)*, come ha dimostrato il critico letterario Frank Kermode, è la suprema metafora romantica dell'unità ideale di moto e immobilità, mente e corpo, così riassunta da W.B. Yeats:

²⁹ F. O'Hara, *Franz Kline Talking*, in "Evergreen Review", vol. 2, n. 6, New York, autunno 1958, p. 58.

³⁰ Si veda B. Brown, cit., p. 7: "Presa alla lettera, la convinzione che gli oggetti contengano idee equivale a garantire loro un'interiorità, e quindi qualcosa di simile alla struttura della soggettività".

³¹ H.F. Gaugh, *The Vital Gesture. Franz Kline in Retrospect*, cit., p. 43.

³² H.F. Gaugh, *Franz Kline: The Man and the Myths*, cit., p. 64.

"O corpo governato dalla musica, o sguardo splendente, Come possiamo distinguere il danzatore dalla danza?"³³

Nelle fondamentali opere di transizione del periodo 1946-49, Kline smantellò, cancellò, destabilizzò e imprigionò questa figura di unità vivente. Tale distruzione diede origine alle successive strutture colossali. Impotenza e passività si trasformarono nel dominio dell'azione.

Per afferrare il vero grado di maturità dell'opera di Kline, da quel momento in poi, occorre non tener conto delle categorizzazioni che divisero l'Espressionismo Astratto in due fazioni: "action" contro "campi di colore". Il carattere duplice di Kline, infatti, annulla i *cliché* utilizzati per identificare questi due ipotetici gruppi. Alcuni, per esempio, ritengono che il gruppo dei "campi di colore" esprimesse un'interpretazione della natura "astrattamente sublime", mentre il gruppo dell'"action" preferiva dedicarsi alla città³⁴. In realtà Kline rappresentò il punto di intersezione fra i due gruppi: il "sublime tecnologico" americano. Definito così dallo storico David E. Nye, il sublime tecnologico è la sfera di Kline *par excellence*, un insieme di atteggiamenti verso le macchine e la città che rende omaggio a ferrovie, ponti, grattacieli e così via³⁵. L'elevata e imponente campata di *Painting (Dipinto)*, 1952) suscita nell'osservatore sensazioni analoghe a quelle di chi si meravigliava davanti al ponte di Brooklyn. Analogamente, le varietà del sublime tecnologico si accordano con le modalità variabili di Kline. Così il sublime "dinamico" della ferrovia, che annullava il tempo e la distanza, corrisponde all'interesse di Kline per la velocità (al di là della lentezza con cui egli creava l'illusione di tale velocità) e la distruzione dello spazio. Se messo a confronto, il sublime "geometrico" di ponti e grattacieli produce lo stesso effetto di quei casi, come *Mahoning Panel (Pannello di Mahoning)*, 1961), in cui Kline preferisce una massa monumentale e immobile³⁶. Kline confessava anche di mirare alla produzione di segni illeggibili: "Invece di creare un segno che sai leggere, ne crei uno che non sai leggere"³⁷. Dagli anni Venti in poi, lo sguardo americano sulla città attraverso le lenti del sublime geometrico suscitò la medesima ambiguità:

"Nella città notturna non esistevano ombre, profondità, leggi della prospettiva, e neppure relazioni corrette fra gli oggetti... Un immenso cartello assumeva maggiore rilevanza di un edificio molto più importante, e i gargantueschi oggetti elettrificati distorcevano il senso delle proporzioni. L'intera città appariva come un guazzabuglio di strati, angoli e proporzioni impossibili; era diventata un testo vibrante e indeterminato che ingannava l'occhio e non si prestava a una lettura definitiva"³⁸.

Persino il singolare colorismo di Kline - saturo, artificiale, sconcertante - rivela le innaturali combinazioni ottiche del sublime "elettrico", della città notturna illuminata dai neon³⁹.

In conformità con la duplice spinta di Kline, in questo dinamismo positivo si infila qualche residuo di negazione. A parte il rilievo conferito a tematiche quali la tragedia e la solitudine (che è comunque un ulteriore tratto dell'essere umano moderno alla deriva nel disumano sublime

³³ F. Kermode, *Romantic Image*, Routledge, Londra, 1957 (II ed. 1986), cap. IV, *The Dancer*. Kline amava danzare, e diversi titoli delle sue opere, come *Giselle* e *Merce C*, fanno riferimento alla danza.

³⁴ I. Sandler, *Abstract Expressionism: The Noise of Traffic on the Way to Walden Pond*, in Ch.M. Joachimides e N. Rosenthal (a cura di), *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913 - 1993*, Royal Academy of Arts, Londra, 1993, pp. 77-83.

³⁵ D.E. Nye, *American Technological Sublime*, M.I.T. Press, Cambridge-Londra, 1994, p. XIII.

³⁶ *Ibidem*, pp. 3-4.

³⁷ Kline, in un discorso tenuto all'Artists Club il 23 gennaio 1952, citato in W.C. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Harvard University Press, Cambridge, 1983, pp. 75-76. Sull'impulso americano a creare segni, si veda T. Tanner, *Scenes of Nature, Signs of Men*, Cambridge University Press, Cambridge New York, 1987.

³⁸ D.E. Nye, cit., p. 196.

³⁹ *Ibidem*, pp. 143-172.

urbano)⁴⁰, continuano a insistere le insidie e il disorientamento, risalenti al periodo degli studi sulla Elizabeth/ballerina intrappolata⁴¹. Lo storico dell'arte Kent Minturn paragona significativamente un groviglio come quello di *Mahoning* alle strutture del *film noir*, che rappresentano la griglia distorta della città che ingabbia i suoi abitanti⁴². Un'altra minaccia all'autonomia sorge dall'abilità di Kline nell'inclinare le forme e sfumarne i contorni (spesso con piccole pennellate), in modo da farle sembrare, come in *Abstraction (Astrazione, 1950-51)*, decidue o in preda a forti scosse - un parallelo con le istantanee sfocate di un'umanità sotto pressione che l'"*action*" introdusse nella comune coscienza americana negli anni Quaranta⁴³. Potrebbe essere che Kline voglia rappresentare il collegamento fra l'epoca dell'individuo in pericolo e il *revival* contemporaneo del sublime nella fotografia? Sia l'arte di Kline sia le scene di Andreas Gursky evocano un mondo impersonale di forze stranamente personali, vertiginose, dinamiche, illimitate eppure spesso claustrofobiche, con un tempo e uno spazio precipitati in stasi monolitiche e segni piatti⁴⁴. Da un punto di vista postmoderno, in cui l'umanità appare intimidita dalla tecnologia che essa stessa ha prodotto, la dialettica di Kline appare più incisiva che mai.

⁴⁰ H.F. Gaugh, cit., pp. 67-68, 98. O.E. Nye, cit., pp. 194, 197.

⁴¹ Si veda L. Steinberg, cit., p. 43: "In tutte queste opere, le chiazze aperte... sono come gli ultimi barlumi di luce visti attraverso un'impalcatura che crolla, aleggiano e guizzano come creature folli in un labirinto, come crudeli ricordi di spazi aperti all'interno di un sistema che si chiude rapidamente intorno a te".

⁴² K. Minturn, *Peinture Noire: Abstract Expressionism and Film Noir*, in A. Silver, J. Urini (a cura di), *Film Noir Reader 2*, Limelight Editions, New York, 1999, pp. 294-295.

⁴³ Ulteriormente evidenziata dalla mostra del 1943 al Museum of Modern Art, *Action Photography*, New York.

⁴⁴ A. Olin, *Andreas Gursky and the Contemporary Sublime*, in "Art Journal", n. 61, New York, inverno 2002, pp. 22-35.