

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. 56-84.

Considerazioni sulla pittura di Franz Kline: la (dis)organizzazione e la (de)centratura dell'emozione

Carolyn Christov-Bakargiev

I.

Franz Kline (1910-1962) è uno degli artisti più interessanti della metà del XX secolo e ha contribuito in modo rilevante al movimento postbellico noto come Espressionismo Astratto. Analogamente a molti artisti e scrittori modernisti da Mallarmé e Melville a Beckett - anche Kline ha dichiarato il suo "No": no al Positivismo, no al Razionalismo, no alla vita borghese e al conformismo. Nella sintesi di Kline stesso: "Invece di tracciare un segno che puoi interpretare, tracci un segno che *non* puoi interpretare"¹. La sua arte offre, e contemporaneamente nega, significato. Intorno al 1950, mentre comincia a emergere la nuova società dei consumi², Kline semplifica radicalmente la pittura, mira a forme di comunicazione più profonde di quelle che si sviluppano nella cultura popolare e crea espressioni pittoriche in bianco e nero che sono sperimentazioni dei rapporti tra le percezioni fenomenologiche dei nostri corpi nello spazio e le nostre risposte emozionali a tali percezioni.

Artisti molto dissimili, come Brice Marden, Cy Twombly e Jannis Kounellis, riconoscono il valore del lavoro di Kline, i cui dipinti architettonici prefigurano alcuni elementi postminimalisti. Echi di Kline si rilevano anche in opere d'arte apparentemente molto diverse dalle sue, quali quelle di Bruce Nauman o di Richard Serra.

Visitando in questo periodo le gallerie dedicate all'arte moderna americana del Metropolitan Museum of Art di New York, si viene accolti da un'opera di grandi dimensioni dell'espatriato artista surrealista Sebastian Matta, *Être Avec (Essere con, 1946)*, costituita da una complessa rete di forme semi-organiche e semi-meccaniche. La disposizione sembrerebbe suggerire che l'opera precorra l'Espressionismo Astratto. I primi lavori astratti esposti in quest'ala del museo sono un dipinto di Richard Pousette Dart (*East River, 1939*), che richiama Matta, André Masson, Pablo Picasso e Joan Miro; un gruppo di dipinti del periodo 1943-47, di Clifford Still - quasi monocromatici - con le caratteristiche tracce di altri colori ai bordi; alcuni dipinti di William Baziotès, con il loro insieme

¹ Franz Kline, in W. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 1983, pp. 75-76. Sembra che Kline abbia fatto questa affermazione all'Artists Club il 23 gennaio 1952.

² L'epoca del Maccartismo inizia con l'accusa, dell'FBI, nei confronti di intellettuali e celebrità, di essere membri del Partito Comunista, dando avvio al periodo del cosiddetto "Pericolo rosso". Il 29 agosto 1949, quattro anni dopo gli Stati Uniti, l'Unione Sovietica fa esplodere un ordigno nucleare. Nel 1950 il presidente degli Stati Uniti, Harry Truman, annuncia il programma di sviluppo della bomba all'idrogeno, le cui esplosioni sperimentali iniziano nel Nevada nel 1951. Solo dieci mesi più tardi, nel 1953, l'Unione Sovietica fa esplodere una bomba all'idrogeno. Il 1950 segna anche l'inizio della guerra di Corea, che si concluderà solo nel 1953. Arshile Gorky si toglie la vita nel 1948. Nel 1949 viene pubblicato *1984* di George Orwell, William Faulkner vince il premio Nobel per la letteratura. Gli anni Cinquanta sono anni di conformismo e di ribellione, durante i quali viene idealizzato il modello di famiglia patriarcale, con il padre lavoratore e la madre casalinga. Nel 1949 iniziano le trasmissioni televisive e, già nel 1950, negli Stati Uniti sono diffusi oltre un milione di apparecchi televisivi.

arcaico e organico di simboli segreti; *Pasiphae* (1943) di Jackson Pollock, che richiama Picasso oltre ad alfabeti e simboli arcani e primitivi; alcuni dipinti di Willem de Kooning, tra cui *Woman (Donna)*, (1944), nel quale spiccano il giallo, il rosa, l'azzurro e il verde e che, ancora una volta, richiama Picasso; e un dipinto di Arshile Gorky, *Water of the Flowery Mill (Acqua del mulino fiorito)*, (1944). Seguono le vorticosose pennellate bianche di de Kooning in *Black Untitled (Senza titolo nero)*, (1948), il suo complesso *Attic (Attico)*, (1949) in bianco e nero; *The Homely Protestant (Il modesto protestante)*, (1948) di Robert Motherwell; *T* (1950) di Adolph Gottlieb, che fa pensare a una parete ricoperta da un intarsio simbolico e altre opere tra cui *The Battle (La battaglia)*, (1956), di Conrad Marca-Relli.

Ammirando questi dipinti si comprende che per molti di questi artisti il campo di esplorazione sia stato, per tutti gli anni Quaranta, la superficie nella sua intera estensione, costituita da una miriade di gesti e da strati di colore prima stesi e poi raschiati via, da segni non chiaramente definibili, intrappolati tra linee di contorno e spesse pennellate di colore. Queste grandi opere, dal complesso ordito, evocano griglie o barriere sinuose e sfrenate che incombono sulle superfici dei dipinti. *Autumn Rhythm, Number 30, 1950 (Ritmo d'autunno, numero 30, 1950, 1950)* di Pollock, benché simile nelle proporzioni al dipinto di Matta che si trova nella prima galleria del museo, appare molto più grande e libero rispetto a quasi tutti gli altri lavori, più aperto e fluido, con tracce di colore meno spesse, volteggianti sulla tela, e gocce di colore bianche, nere, brune e azzurre che fanno pensare alle costellazioni. Malgrado i decenni trascorsi dal momento culminante dell'Espressionismo Astratto, quest'opera permette ancora di percepire in maniera lampante come sia stata elaborata, la sua "processualità".

Ci si imbatte poi in *Concord* di Barnett Newman (1949), costituito da due bande di nastro adesivo parzialmente ricoperte da un sottile strato di colore verde che scorre verso il centro di questo alto dipinto di un verde pallido, quasi monocromatico. È un'opera che emana quiete, silenzio, astrazione, riservatezza. La gestualità si percepisce solo avvicinandosi all'opera, fino a vedere le pennellate che creano la superficie verde. A destra sono appese due opere di Mark Rothko, *No. 13 (White, Red on Yellow) (N. 13 [Bianco, rosso su giallo])*, (1958), con il rettangolo rosso in basso e il rettangolo in alto grigiastro, librato nel mezzo di campi in varie tonalità di giallo, e il più piccolo *Untitled (Senza titolo)*, (1949), rosa con forme in un tenue bluastro. Più a destra si trova un rettangolo nero scuro, dipinto su una base cromatica blu scura da Ad Reinhardt *Untitled (Senza titolo)*, (1964), una presenza ancora più silenziosa.

Girando l'angolo, dopo le opere di Pollock, nella galleria successiva, in posizione opposta a Reinhardt, troviamo *Black, White and Gray (Nero, bianco e grigio)*, (1959) di Franz Kline. È un'opera dall'impatto immediato che attira l'osservatore nel proprio mondo in modo molto diverso rispetto agli altri dipinti esposti in queste gallerie. La tela era stata inizialmente dipinta in senso orizzontale, come testimoniano le gocce di colore nero rivolte a destra, per poi essere girata in senso verticale, e la pesante struttura centrale pare ora minacciosamente sul punto di cadere addosso all'osservatore. Con la gamma tonale che spazia dal bianco al nero, con varie sfumature di grigio, grandi aree che paiono enormi pennellate stese da un gigante - alcune misurano quasi un metro -, il dipinto agisce sulla percezione provocando uno spostamento del senso di collocazione dell'osservatore: è come se improvvisamente ci si sentisse in una posizione ravvicinata, con gli occhi sulla tela, come per osservare un particolare della vicina composizione in bianco e nero di de Kooning. Per esaminare un particolare ci si avvicina con il corpo alla tela per "vederne" la materialità in modo tattile, con le mani a pochi centimetri dall'opera. È una posizione pericolosa e intima, che fa temere l'arrivo di un custode che intimi di allontanarsi o che possa fare scattare un

allarme. Ed è proprio quest'area di intimità che viene esplorata nei migliori dipinti di Kline; è un effetto che si crea non appena si entra nel loro campo visivo, sia che ci si trovi a quindici metri o a un metro dalla tela. È la stessa minacciosa vicinanza che si prova nel trovarsi sotto i piloni o i cavi di un ponte sospeso, con il rumore sordo delle auto che lo percorrono; oppure quando, sgomenti, sostiamo ai piedi di un alto grattacielo, con quella strana sensazione di perdita di equilibrio. O, ancora, quando in un incontro intimo ci si trova così vicini al corpo e alla mente dell'altro che si teme di essere annichiliti da tale assoluta prossimità. Ciò che Kline descrive - o piuttosto la "situazione" che crea per gli osservatori dei suoi dipinti³ - coincide con quanto accade dentro di noi, nell'incontro tra elemento fisico e psicologico, dove la percezione produce un mutamento ormonale che, a sua volta, causa un cambiamento emozionale. In altre parole la sua arte è una fenomenologia dell'impatto. Nella definizione di Kline stesso, che spiega perché ha rinunciato alla pittura figurativa: "Quando guardo fuori dalla finestra - ho sempre vissuto in città - non vedo alberi in fiore o allori di montagna. Quello che vedo - o meglio, non ciò che vedo, ma le sensazioni che mi suscita quello che vedo - è ciò che dipingo"⁴. Se Kline ha creato espressioni pittoriche che dovevano diventare "situazioni" per gli osservatori, dove era possibile la fenomenologia della percezione-esperienza-emozione, vari artisti degli anni Sessanta in Europa, Asia e America seguiranno lo stesso percorso, risolvendo direttamente tali situazioni in senso spaziale, senza la metafora della pittura. La strutturazione architettonica dei bianchi e neri di Kline, che nel contempo organizza e dis-organizza, equilibra e disequilibra, prefigura spazi nei quali il corpo-mente incontra se stesso, diventando presente a se stesso tramite l'esperienza.

II.

Il movimento che divenne noto come Espressionismo Astratto, *Action Painting* o *New York School of Painting* - uno degli ultimi movimenti modernisti - riguarda in senso lato il lavoro di una serie di artisti statunitensi degli anni Quaranta e Cinquanta, nati per lo più tra il 1910 e il 1920, che incentrarono la loro arte sulla realtà dell'esperienza, raffigurando ciò che accade nella psiche soggettiva, e considerando l'esperienza stessa come un atto estetico. La maggior parte di loro - Pollock, de Kooning, Rothko, Newman, Reinhardt, Gorky, Still, Gottlieb, Baziotès, Hofmann, Krasner, Motherwell, Mitchell, Tobey, Guston, Louis e Kline stesso - erano pittori che iniziarono la produzione artistica alla fine degli anni Trenta, dando vita alle prime creazioni mature tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta. Tuttavia, proprio come Andy Warhol scoprì la Pop Art con relativo ritardo⁵ e ne è oggi considerato il massimo esponente - così Kline iniziò a occuparsi della fenomenologia dell'esperienza emozionale attraverso l'astrazione intorno al 1949-50, ovvero vari anni dopo altri espressionisti astratti⁶; ma lo fece in modo tale da offrire enormi possibilità alle successive generazioni di artisti.

³ Il critico d'arte e storico Dore Ashton ricorda che: "La parola 'situazione' veniva citata spesso. Kline definiva le pennellate iniziali come 'l'inizio della situazione', e disse a David Sylvester che quando iniziava la composizione tentava di liberare la mente da qualsiasi altro pensiero 'iniziando immediatamente a lavorare', a partire da quella situazione completa". (D. Ashton, *The Life and Times of the New York School: American Painting in the Twentieth Century*, University of California Press, Berkeley 1972. Ripubblicato con il titolo *The New York School. A Cultural Reckoning*, The Viking Press, New York, 1973, p. 181).

⁴ Franz Kline intervistato da Selden Rodman in S. Rodman, *Conversations With Artists*, Devin-Adair, New York, 1957, p. 110.

⁵ All'inizio degli anni Sessanta, mentre altri artisti della sua generazione, avevano iniziato a produrre opere basate sulla cultura popolare già alla fine degli anni Cinquanta.

⁶ Pollock, Rothko, Motherwell e altri esprimevano nei primi anni Quaranta.

Secondo gli studi canonici del movimento, questi artisti rifiutavano il regionalismo e la pittura di tipo *American Scene* apprezzando, invece, il Modernismo, che avevano conosciuto tramite le esposizioni⁷ e le discussioni con i molti artisti espatriati e trasferitisi dall'Europa a New York durante gli anni prebellici e bellici. Il movimento emerse in un momento in cui la psicoanalisi e lo studio dell'inconscio erano diventati un importante paradigma culturale, tuttavia invece di esplorare l'universo onirico come avevano fatto i surrealisti negli anni Venti e Trenta (cioè l'universo dell'inconscio come questo si manifesta alla coscienza), questi giovani artisti tentarono di superare interamente la coscienza, rivolgendosi direttamente ai bisogni e agli impulsi dell'inconscio attraverso lo sviluppo dell'automatismo. Benché alcuni di loro fossero immigrati negli Stati Uniti - è il caso di Gorky, Hoffmann, de Kooning e Rothko - gli espressionisti astratti passarono alla storia come i primi artisti americani internazionalmente riconosciuti, trasferendo quindi, dagli anni Quaranta in poi, la capitale del mondo artistico da Parigi a New York⁸. Tuttavia gli elevati concetti e i sottintesi filosofici, l'intensità drammatica e la serietà di questi pittori e delle loro controparti europee (le cui opere sono state variamente associate a movimenti quali Art Autre, Informale, CoBRA ecc.) verranno rifiutati negli anni Cinquanta dagli artisti iconoclastici e da quelli orientati al *pastiche* come Robert Rauschenberg e Jasper Johns, come dagli artisti Pop che li seguiranno negli anni Sessanta, dagli ironici postmodernisti degli anni Settanta e Ottanta, nonché dagli artisti con orientamento politico radicale degli anni Ottanta e Novanta, che denunciarono la retorica patriarcale e maschilista tipica dei pittori dell'Action⁹. Negli anni Ottanta si scatenarono inoltre violente critiche nei confronti dell'Espressionismo Astratto da parte di storici e critici d'arte, che espressero il loro disaccordo nei confronti dell'analisi formale, analizzando le tendenze dell'arte americana postbellica da un punto di vista delle prospettive contestuali e sociologiche. In base a queste opinioni il movimento, nel complesso, divenne sinonimo del trionfo americano durante la guerra fredda - un "braccio" estetico dell'espansionismo statunitense e dell'ideologia liberale negli anni Cinquanta. Espressionismo Astratto è stato criticato dai tutti i postmodernisti ed è stato visto come la massima manifestazione di eurocentrismo patriarcale, nonché come una forma di tardo Modernismo che rappresentava una regressione rispetto al Modernismo socialmente impegnato e rivoluzionario delle avanguardie dell'inizio del XX secolo. All'inizio degli anni Ottanta Serge

⁷ "Cubism and Abstract Art", Museum of Modern Art, New York, 1936; "Picasso", Museum of Modern Art, New York, 1939 (*Guernica* venne presentato prima alla Valentine Gallery nel maggio dello stesso anno); "Fantastic Art, Dada, Surrealism", Museum of Modern Art, New York, 1939; "The Russian avant-garde" Museum of Non-Objective Art (diventato nel 1952 Salomon R. Guggenheim Museum), New York, 1939; "Mirò", Museum of Modern Art, New York, 1941; "Matisse", Museum of Modern Art, New York, 1951.

⁸ Il poeta Frank O'Hara scrisse nel 1958: "I pittori protagonisti del movimento, totalmente diversi l'uno dall'altro e lontanissimi dal concetto di scuola, hanno donato a noi americani - per la prima volta nella nostra storia - un'arte che ci è possibile apprezzare, emulare e comprendere, alla quale possiamo ambire senza divagazioni o pregiudizi provinciali. L'europeizzazione della nostra sensibilità è stata alla fine esorcizzata, come per magia, con un evento in certo modo violento, che Henry James, insieme a Walt Whitman, avrebbe salutato con entusiasmo e che ci permette, come nazione, un'esistenza internazionale". (F. O'Hara, *Franz Kline Talking*, in "Evergreen Review", vol. 2, n. 6, New York, autunno 1958, p. 58).

⁹ Vedi A.E. Gibson, *Abstract Expressionism. Other Politics*, Yale University Press, New Haven-Londra, 1997, nel quale l'autore sottolinea che i più importanti espressionisti astratti erano maschi eterosessuali di razza bianca, che avevano adottato una retorica depravata e *bohémien*, basata sulla libertà, sull'individualismo, sul formalismo, sulla competenza e sull'esistenzialismo, in evidente contrasto con il mondo dell'arte ufficiale, al fine di formare una piccola comunità privilegiata di astrattisti a favore dell'autonomia artistica: "Gli artisti così privilegiati disprezzano o si appropriano di strategie estetiche proprie di esperienze equivalenti (quali mascheratura, maternalismo, e invisibilità sociale) più familiari ai neri, alle donne, ai gay e alle lesbiche. Tuttavia, in quanto 'altro' rispetto agli stili naturalistici più accademici (regionalismo, realismo sociale) o alle modalità astratte ma 'estranee' (Cubismo francese, Espressionismo tedesco, Surrealismo francese e spagnolo, Neoplasticismo olandese), l'Espressionismo Astratto reclama per sé un'immagine di marginalità, appropriandosi di strategie sociali e di procedure estetiche che avrebbero altrimenti potuto essere adottate dai neri, dalle donne e dagli altri gruppi per affermare la propria differenza". (p. XIX).

Guibaut esaminò, per esempio, le implicazioni politiche e culturali delle avanguardie, affermando che il successo internazionale dell'avanguardia americana non era dovuto solo a considerazioni estetiche e stilistiche, ma anche, e soprattutto, alla risonanza ideologica del movimento. Delusi dalla sinistra dopo i processi di Mosca del 1936-38, che videro l'Unione Sovietica processare alcuni dei suoi più importanti intellettuali, tra cui Zinoviev e Trotzky, e in particolare dopo il patto russo-tedesco del 1939, seguito dall'attacco russo alla Finlandia, artisti e critici quali Meyer Shapiro e Clement Greenberg in America adottarono un approccio non rivoluzionario, riportando il dibattito artistico sulla qualità e sugli approcci formali modernisti. L'avanguardia americana era ispirata dall'approccio anarchico trozkista alla pratica artistica, con una posizione, quindi, intrinsecamente radicale e opposta a qualsiasi autorità istituzionale, nonché dalla posizione internazionalista di André Breton. In base a questa prospettiva, durante il periodo anticomunista del Maccartismo, l'arte in America non poté classificarsi come "di sinistra" o "di destra" in quanto era astratta. Inoltre la retorica dell'*Action Painting* fu facilmente esportata (a comprova di questo si tengano presente le numerose esposizioni itineranti di arte americana del Museum of Modern Art degli anni Cinquanta) come una versione più recente del Modernismo europeo seguita all'occupazione tedesca di Parigi nel 1940. Guibaut affermava: "Gli artisti dell'avanguardia, ora politicamente individualisti 'neutri', espressero nel loro lavoro valori che vennero successivamente assimilati, utilizzati e cooptati dai politici, con la conseguenza che la ribellione artistica venne trasformata in aggressiva ideologia liberale"¹⁰.

Paradossalmente, poiché Kline non rientrava del tutto nella definizione stereotipata dell'Espressionismo Astratto, non è stato preso in considerazione dai critici postmodernisti che in questi ultimi anni, hanno riesaminato negativamente il movimento. Guibaut non lo menziona e non lo fa nemmeno Michael Leja in *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s* (1993)¹¹.

Leja concorda con Guibaut che l'Espressionismo Astratto durante la guerra fredda divenne il "braccio" culturale degli Stati Uniti, ma afferma altresì che non è sufficiente descrivere l'arte in questi termini: è necessario anche comprendere perché l'Espressionismo Astratto sia stato scelto per questo scopo. Leja sostiene che nel periodo dopo la prima guerra mondiale, e fino all'inizio della seconda, il "sé" moderno, come soggettività razionale e illuminata, era in crisi a causa dei tragici eventi storici in corso. Divenne quindi necessario "ridefinire" tale "sé" moderno, adattandolo ai convincimenti del tempo in relazione ai residui primitivi nella natura umana e del contenuto inconscio della mente, che avrebbero potuto spiegare il comportamento, apparentemente inspiegabile, dell'uomo moderno. Poiché il soggetto di tali artisti era il "soggetto" stesso, con le sue brutali origini subcoscienti, questa arte basata sull'assoluta libertà poteva adeguatamente fungere da modello culturale per il nuovo "sé" americano. A prima vista Kline non illustra molto bene questa posizione, dato il suo approccio meditativo alla struttura e alla destrutturazione, mentre le gestualità *dripping* di Pollock, come anche i dipinti ispirati al primo Surrealismo di Newman, Rothko, Gottlieb e Still, sarebbero più adatti. Non a caso Leja ignora il lavoro di Kline. Questa lettura cerca di spiegare l'Espressionismo Astratto americano, ma ha una visione troppo limitata e concentrata sulla sola arte americana mentre, in senso più ampio, in quel periodo questi temi venivano elaborati da tutta l'arte in occidente, Lucio Fontana, Jean Dubuffet, Karel Appel, Carla Accardi, Alberto Burri, Wols, Georges Mathieu, Pierre Soulages ecc., si occupavano tutti di ridisegnare il "sé" alla

¹⁰ S. Guibaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago Londra, 1983, p. 200.

¹¹ M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, Yale University Press, New Haven-London Londra, 1993.

luce della crisi dell'uomo moderno. Anche in Europa dopo la fine della seconda guerra mondiale, si assiste a un rifiuto dell'arte figurativa, del realismo sociale e dell'arte del Novecento - una versione italiana del regionalismo americano -, e l'astrazione non rigorosa, spesso calligrafica, viene connotata da concetti di libertà e nuovo internazionalismo. In questo periodo tutta la cultura occidentale analizza e rielabora il "sé", come viene dimostrato, su entrambi i lati dell'Atlantico, dal recupero di Kierkegaard, dagli scritti di Husserl e di Heidegger, dallo sviluppo della fenomenologia e dell'Esistenzialismo¹² con Jaspers, Merleau-Ponty e Sartre¹³, oltre che della psicanalisi. Questo spiega perché gli artisti americani - esportati grazie alle esposizioni del Museum of Modern Art International Council vennero così rapidamente accettati dalle comunità artistiche europee, invece di "imporsi" sulle stesse.

III.

Benché fosse associato alla New York School, Kline non era originario di New York, era nato in una zona mineraria della Pennsylvania occidentale, dove, durante la scuola superiore, si era distinto nell'attività sportiva e nel disegno, dimostrando un particolare interesse verso la caricatura. Il padre si suicidò quando Kline era bambino e l'artista trascorse quindi parte della sua infanzia in un collegio. Alla fine degli anni Trenta si trasferì in Inghilterra per studiare arte, ed ebbe l'occasione di visitare vari musei tra cui la National Gallery di Londra. Acquisì in questo modo una conoscenza solida e diretta dei maestri europei, tra cui Rembrandt e Manet. Nel 1938 tornò negli Stati Uniti con la prima moglie Elizabeth Vincent Parsons e si stabilì a New York, sbarcando il lunario con lavori vari e disegnando ritratti nei bar in cambio di birra. Alcune delle sue prime opere grafiche indicano un'attenta considerazione dell'arte del disegno del periodo rinascimentale italiano (p. 149), e alcuni dipinti esplorano la luce degli ambienti interni, con uno stile che si ispira a quello di Vermeer. Come appare evidente dai primi lavori (p. 151), l'approccio fenomenologico di Kline non deriva dall'astrazione formalista dell'avanguardia artistica di inizio secolo ma, al contrario, dal Realismo, da un impulso a celebrare la vita in tutte le sue manifestazioni e a comprendere, tramite la rappresentazione, la condizione umana, in uno dei periodi più oscuri della storia occidentale¹⁴. Kline era cresciuto durante gli anni precedenti la grande depressione - la prima grande crisi del capitalismo occidentale - e aveva vissuto il periodo che vide in Europa l'ascesa dei regimi autoritari fascisti e nazisti, in Spagna il fallimento della repubblica e lo scatenarsi della guerra civile, la seconda guerra mondiale e l'olocausto, la trasformazione dal comunismo utopista nella dittatura stalinista nell'Unione Sovietica, e il bombardamento atomico del Giappone da parte degli Stati Uniti.

Iniziò a esporre i suoi dipinti - ancora nello stile realista - nelle esposizioni all'aperto di Washington Square nel 1939 e nel 1940, incontrando artisti noti e meno noti come Bradley Walker Tomlin, Earl Kerkam e Conrad Marca-Relli. In particolare, attorno al 1943, presso lo studio di Marca-Relli, incontrò de Kooning, e i due strinsero un'amicizia che durò tutta la vita. I primi lavori astratti di

¹² Alfred H. Barr Jr., fa riferimento all'Esistenzialismo nell'introduzione al catalogo dell'esposizione itinerante, "The New American Painting", 1959, curata da Dorothy Miller, con l'assistenza di Frank O'Hara. Barr scrive: "Di fronte alla tela nuda questi artisti tentano 'di affermare l'autenticità mediante l'azione la decisione, un atto di fede', per usare la frase esistenzialista di Karl Jaspers. In effetti si percepiscono spesso echi esistenzialisti nelle loro parole".

¹³ *L'esistenzialismo è un umanismo?* di Jean Paul Sartre fu pubblicato nel 1946.

¹⁴ Si veda Franz Kline, intervistato da S. Rodman, cit., p. 106 : "Questa idea che un pittore astratto non ami il realismo è insensata. A me piace il lavoro di Hyman Bloom e, ancora più indietro, quello di Ryder e anche di Eakins. Il problema tuttavia è che neanche pittori come Daumier e Ryder dipingono le cose come sono. Nessuno può guardare una barca di Ryder - che sembra un barile di catrame - e dirmi che quello è l'aspetto di una barca! O una delle facce di Daumier, bande di colore intenzionalmente rozze! La discriminante finale nella pittura, la loro, la mia, quella di chiunque altro, è: esprime l'emozione del pittore??"

Kline, realizzati nel 1947-48, quali *'47 Series No. 4 (Serie '47 n. 4, 1947, p. 171)*, erano visivamente influenzati da de Kooning, la cui moglie, l'artista Elaine de Kooning, scriverà il primo importante saggio su Kline, poco dopo la sua morte, nel 1962, ripubblicato nel catalogo dell'esposizione alla Washington Gallery of Art Memorial lo stesso anno¹⁵. Verso la fine degli anni Quaranta la prima moglie di Kline, che era stata uno dei suoi principali soggetti, raffigurata in innumerevoli schizzi e acquarelli fino alla fine del decennio, cominciò a essere ricoverata, a periodi alterni, in ospedali psichiatrici: Kline non chiese mai il divorzio e continuò a farle visita e a prendersi cura di lei per tutta la vita. Secondo alcuni, i suoi dipinti astratti in stile apparentemente calligrafico potrebbero essere emersi dalla stilizzazione e semplificazione dei molti schizzi che raffiguravano Elizabeth realizzati negli anni Quaranta. I disegni che presentano una figura solitaria, sulla sedia a dondolo, oppure seduta da sola vicino al tavolo, con la testa abbassata, sono i più toccanti tra i primi lavori di Kline; questi temi si svilupparono successivamente nelle sue opere completamente astratte, come *Giselle* (1950), *Cardinal (Cardinale)* (1950) o *Chief (Capo)* (1950). La figura sulla sedia a dondolo suggerisce un interesse sia nella struttura sia nel movimento, nell'organizzazione e nella disorganizzazione dinamica della struttura, che saranno gli elementi caratteristici dei suoi lavori astratti. Si tratta inoltre di una metafora esistenzialista della condizione della vita moderna: della futilità del suo dinamismo, del movimento costante che è comunque immobilità e assenza di progresso da un punto all'altro.

I piccoli dipinti indicano una consapevolezza del dolore e un interesse nella raffigurazione dello stesso, e in particolare del dolore psicologico. Questo viene confermato da un'analisi dell'archivio di Kline, donato dalla sua seconda compagna, Elisabeth Ross Zogbaum¹⁶, agli Archives of American Art dopo il prematuro decesso dell'artista avvenuto nel 1962, dovuto a problemi cardiaci. Dall'archivio è infatti emersa una serie di ritratti fotografici in chiaroscuro bianco e nero raffiguranti una donna seduta in poltrona, o sul letto, presumibilmente scattati da Kline. I ritratti esplorano la rappresentazione della luce e dell'oscurità nella loro reciproca definizione e come parti analogamente importanti di una struttura unica, e sono sistemati accanto a una cartolina raffigurante la *Madonna col bambino* e *Sant'Anna* di Leonardo da Vinci del 1515. Da questo archivio emergono altre fonti meno note dell'arte di Kline, e tra queste l'arte europea, per esempio un'incisione di Rembrandt raffigurante il Cristo crocifisso *Tre croci*, 1653, e *l'Orazione nell'orto* di Mantegna, un dipinto del 1460 conservato alla National Gallery di Londra, di cui Kline conservava una cartolina. Sono quindi la sfera privata della mente e l'aspetto oscuro dell'anima gli elementi che filtrano nell'arte di Kline, il dolore specifico, privato, opposto al dramma collettivo presente nell'interesse di Pollock per *Guernica*, esposto a New York nel 1939 anno in cui al Museum of Modern Art si tenne una importante esposizione delle opere di Picasso.

La vita pubblica di Kline era tuttavia diversa. Come altri pittori della sua generazione, alla fine degli anni Quaranta e negli anni Cinquanta, Kline incontrava persone e scambiava idee nei bar del Greenwich Village, tra cui i noti Cedar Street Tavern¹⁷, Ricker's Café, The Five Spot, Dillon's, The Blarney Rose, come anche nel corso di riunioni serali e discussioni di gruppo presso l'Artists Club, gestito da artisti e di cui Kline e de Kooning, nell'autunno del 1949, erano stati co-fondatori. Charles Egan, nell'autunno del 1950, offrì a Kline la possibilità di una sua personale alla quale l'artista presentò le sue prime tele in bianco e nero. Queste nuove espressioni artistiche erano, al contempo, un'elaborazione dell'Espressionismo Astratto e una forma di allontanamento dagli atti

¹⁵ E. de Kooning, *Franz Kline: Painter of His Own Life*, in "Art News", vol. 61, n. 7, New York, pp. 28-31, 64-69; ripubblicato in *Franz Kline Memorial Exhibition*, Washington Gallery of Modern Art, Washington, 1962, pp. 8-18.

¹⁶ Kline viveva con Elisabeth Ross Zogbaum, ma non la sposò, non volendo divorziare dalla prima moglie.

¹⁷ Spesso definito Cedar Bar, si trovava nella University Place e chiuse definitivamente nel 1963.

eroici e dalle "ragnatele" di pennellate solitamente associate all'*Action Painting*. La prima personale di Pollock, forme astratte evocanti un roteante ordito di simboli nascosti, si tenne nel 1943. I suoi famosi dipinti *drip* maturarono nel 1947, dopo anni di lotte e di superamento delle fonti europee, in particolare Picasso, ma anche Masson, Miro, Klee, Ernst e anche dell'artista americano Albert Pynkham Ryder, con la sua gotica dissolvenza del colore nella spiritualità. Nel 1949 Pollock comparve sulla rivista "Life" e fu acclamato come il più grande artista americano vivente. Kline, al contrario di Pollock, non orbitava intorno alla galleria Art of This Century di Peggy Guggenheim. La galleria, aperta nel 1942, esponeva l'avanguardia moderna europea e Pollock aveva incontrato Guggenheim grazie a Motherwell, anch'egli in contatto con Matta. Quest'ultimo creava un collegamento tra gli artisti europei espatriati dell'avanguardia moderna - emigrati a New York durante la guerra - e i più giovani artisti americani.

De Kooning era arrivato negli Stati Uniti dall'Olanda nel 1926. Le sue febbrili astrazioni della forma umana, realizzate mediante energiche pennellate espressionistiche e movimenti curvilinei, a uncino, che creavano uno spazio stratificato e distaccato, costituiscono forse l'esempio più chiaro di ciò che i critici intendono per immediatezza e gestualità dell'*Action Painting*. Il suo lavoro è anche quello che più si avvicina, tra gli artisti americani, al "rozzo" stile pittorico degli artisti europei del CoBRA, attivi in Belgio e Olanda. La sua prima personale si tenne nel 1948 alla galleria Charles Egan.

Fu dunque con un certo ritardo che Kline emerse con il suo stile personale: i suoi eccezionali dipinti in bianco e nero. Verso la metà degli anni Quaranta era ancora impegnato in una forma di pittura figurativa, sobria e realista, evocante l'arte americana dell'inizio del secolo di artisti quali Robert Henri, Thomas Hart Benton e Reginald Marsh. In alcuni dei primi lavori del periodo che va dalla metà degli anni Quaranta alla fine dello stesso decennio si nota una maggior presenza del colore, che indica un interesse nell'astrazione postcubista.

Il problema se Kline fosse o meno influenzato dall'arte calligrafica giapponese, o interessato alla stessa è infinito. Nella prima rassegna del 1959 sul lavoro di Kline, questo argomento viene sollevato e confutato: "Gli enormi simboli neri di Franz Kline, circondati da uno sfondo bianco, appaiono inizialmente come caratteri gonfiati, ispirati alla calligrafia cinese. Questa impressione è tuttavia fuorviante"¹⁸. Un altro recensore della stessa esposizione descrive le forme bianche e nere di Kline come "asimmetriche impalcature e quadrati o cerchi in precario e teso equilibrio"¹⁹, che, piuttosto che alla calligrafia, si riferiscono sia alle strutture della moderna vita urbana - elementi costantemente presenti per Kline a New York - sia alla storia dell'astrazione nell'arte ("quadrati e cerchi"). Kline ha trasferito l'astrazione tradizionale - afferma obliquamente il recensore - nell'impulso contemporaneo ad attrarre l'osservatore nell'opera d'arte attraverso la sensazione fisica e la percezione dell'energia. Poco tempo dopo Fairfield Porter scrisse che "le sue immagini, che spesso richiamano grandi caratteri cinesi, possiedono ognuna un carattere individuale"²⁰. Anche Greenberg, nel 1952, cita "nere fughe calligrafiche"²¹. Si può perfino affermare che l'arte di Kline, invece di provenire dall'Oriente, abbia piuttosto fornito un impulso agli artisti giapponesi contemporanei nel senso di rivalutare l'antica arte calligrafica; infatti, già nel 1951, Kline venne citato in pubblicazioni giapponesi (due fascicoli della rivista "Bokubi" pubblicarono in quell'anno

¹⁸ G.T. Munson, *Franz Kline*, "Art News", vol. 49, New York, novembre 1950, p. 48.

¹⁹ J. Fitzsimmons, *Franz Kline*, in "Art Digest", vol. 25, n. 3, New York, 1 novembre 1950, p. 20.

²⁰ F. Porter, *Franz Kline*, in "Art News", vol. 50, New York, dicembre 1951, p. 46.

²¹ C. Greenberg, *Art Chronicle. Feeling is All*, in "Partisan Review", vol. 19, New York, gennaio-febbraio 1952, p. 101.

articoli sul suo lavoro)²².

Intorno al 1947, senza aver mai esplorato l'astrazione o il Surrealismo europei dell'inizio del XX secolo, né gli sviluppi postcubisti e le riprese dell'astrazione negli anni Venti e Trenta, Kline passa dal Realismo a composizioni astratte, con complessi orditi curvilinei o composizioni gestuali estese all'intera superficie della tela, che fanno ipotizzare l'influenza di de Kooning e del clima generale dell'Espressionismo Astratto. Dopo alcuni anni di tali opere "transizionali", nelle quali lo spazio pittorico è tipicamente inframmezzato e frammentato in modo da evitare qualsiasi possibilità di distinguere il primo piano dallo sfondo, Kline comincia a realizzare i suoi grandi e minimali rettangoli e quadrati neri, dipinti con larghe pennellate dello stesso colore a olio usato dagli imbianchini. I nuovi lavori si distaccano da tutto quanto viene prodotto in quel periodo e rivisitano, con maggiori proporzioni e meno sfumature, l'arte essenziale del suprematista russo Kasimir Malevich. Kline probabilmente conosceva le opere del periodo spagnolo di Manet, donate al Metropolitan nel 1929, con gli sfondi smarriti e vuoti, la predominanza di aree cromatiche essenziali e l'uso voluttuoso del nero, in contrasto al rosso del sangue; tuttavia mentre Manet rappresentava con le sue superfici piatte il crollo della pittura all'inizio dell'era moderna, lo sguardo fotografico in bianco e nero di Kline rappresentava il crollo della realtà alla fine della modernità. Come Malevich con il suo quadrato nero azzerato, anche Kline si rivolge allo spirito in cerca di significato, con un senso di stupore che si distacca totalmente dal pragmatismo delle astrazioni concrete alla Mondrian. "Trovo interessante Malevich - disse una volta - forse perché attraverso il suo movimento è possibile percepire l'infinito portento della pittura, anche senza la definizione di un occhio o un seno, definizione che vorrebbe dire considerare le cose in modo romantico, cosa che i pittori non fanno"²³. Il segno quadrato di Kline (nelle varie opere, dall'iniziale *Wotan*, 1950, a *Painting No. 7 [Dipinto n. 7, 1952]*, *Painting No. 3 [Dipinto n. 3, 1952]*, *Untitled [Senza titolo, 1954]*, *Zinc Door [Porta di zinco, 1961]*, *Red Painting [Dipinto rosso, 1961]*, e *Scudera*, 1961) dialoga con l'icona astratta di Malevich piuttosto che con quella di Mondrian.

In questi quadrati e strutture di bianchi e neri appare una negatività essenziale - una resistenza alla comunicazione, all'esordio di una nuova società dei consumi post bellica - caratterizzata da "segni" e nuovi mezzi di comunicazione (la televisione). L'immagine di Kline è un segno "aperto", altrettanto irrisolto quanto quello di John Cage. È interessante osservare che Cage presentò per la prima volta la sua storica nota *Lecture on Nothing (Conferenza sul niente)* nel 1949, all'Artists Club di New York e alla quale Kline potrebbe essere stato presente²⁴. In questa improvvisata meditazione di risonanza beckettiana, pubblicata dieci anni dopo, Cage afferma: "Non ho niente da dire e lo dico, e questa è la poesia di cui ho bisogno... La poesia, oggi, è la consapevolezza che non

²² Fu lo scultore Isamu Noguchi che, visitando gli Stati Uniti nel 1951, portò le fotografie dei lavori di Kline all'artista Sabro Hasegawa, che si occupò di farle pubblicare su "Bokubi". Kline a sua volta presentò Hasegawa al mondo artistico di New York mentre l'artista era in visita negli Stati Uniti. "Hasegawa... fa parte di un gruppo di artisti giapponesi determinati a contrapporsi, nel loro paese, alla diffusa imitazione dell'arte occidentale e che propugnano il ritorno alle forme artistiche essenziali giapponesi, alla radice sia della letteratura sia delle tradizionali arti visive... Quando da un altro paese e da un'altra civiltà provengono dipinti come quelli di Franz Kline, questo è, per pittori come Hasegawa, non solo un incoraggiamento ma quasi una giustificazione del loro sforzo per la rivitalizzazione dell'arte giapponese, non a imitazione dell'arte occidentale, ma per tornare alle origini della propria", M. Sawin, *An American Artist in Japan*, "Art Digest", vol. 29, n. 19, New York, agosto 1, 1955, p. 12.

²³ Franz Kline, in Frank O'Hara, cit., p. 61.

²⁴ Non è chiaro se la conferenza sia effettivamente svolta all'Artists Club, o presso la Subjects of the Artists School, una sede che ebbe breve vita e che era stata fondata da Motherwell, Rothko, Baziotis e Harein, nell'autunno del 1948 a New York. È probabile comunque che Kline vi abbia partecipato.

possediamo niente”²⁵.

Benché Kline presenti tardi la sua arte innovativa, nel 1950, la sua fama negli anni successivi cresce rapidamente e costantemente. Già nel 1951, nel recensire l'enorme esposizione artistica di gruppo tenuta in un vecchio negozio di antiquariato nella Nona Strada del Greenwich Village, poi ribattezzata "Ninth Street Show", il critico di "Art News", Thomas B. Hess, sceglie Kline per la sua recensione²⁶. Leo Castelli ricorda che il "Ninth Street Show": "fu il risultato naturale proprio della [...] percezione dei pittori americani circa la propria posizione rispetto ai pittori europei. È stata una specie di manifestazione di orgoglio per la propria forza [...] C'erano circa novanta pittori e quasi tutti [...] erano artisti del Club [...] Le figure principali erano: de Kooning, che aveva avuto un ruolo importante nello sviluppo del Club [...] De Kooning era molto importante. Kline era molto importante; Marca-Relli era un buon organizzatore e aveva anche un ruolo nell'esposizione"²⁷.

Nel 1952 Kline venne finalmente riconosciuto come figura primaria della scena artistica newyorkese. Nello stesso anno Joe Fiore, direttore del Visual Arts Department del Black Mountain College, nel North Carolina, lo invita a trascorre l'estate insegnando (de Kooning aveva insegnato nella stessa sede nel 1948). Qui Kline incontra poeti come Robert Creeley (con cui stringe amicizia) e Charles Olson (con il quale non nasce alcuna amicizia, forse perché Kline non gradiva il senso della retorica di Olson, il suo interesse per gli ideogrammi, lontani dal suo atteggiamento "realista" e "senza fronzoli"), come anche Merce Cunningham e John Cage, che si trovavano entrambi a Black Mountain nel 1948-52.

In quel periodo Pollock e de Kooning erano gli incontestati eroi del mondo artistico ed è difficile oggi comprendere l'impatto del nuovo lavoro di Kline, con il conseguente brusco cambiamento di attenzione. Il critico Henry McBride, nel recensire l'esposizione di gruppo annuale al Whitney Museum, nel 1952, commentava: "Il bianco e nero di Franz Kline offusca di gran lunga i bianchi e neri di Jackson Pollock e Robert Motherwell, un tempo più stimati di lui"²⁸.

Nel 1952 il Museum of Modern Art acquista uno dei suoi dipinti. Alla fine dello stesso anno Robert Goodnough pubblica su "Art News" un servizio: *Kline Paints a Picture*²⁹. Nel 1953, quando Kline tiene la sua terza personale alla Charles Egan Gallery ed espone da Allan Frumkin a Chicago, il suo lavoro viene acclamato e considerato più innovativo e forte, di quello di Pollock. Dall'inizio e fino alla metà degli anni Cinquanta Kline viene considerato l'espressionista astratto più rilevante tra tutti: il critico Hubert Crehan riporta, per esempio, il senso di assoluta novità dell'arte di Kline in quel periodo: "Ogni tanto si assiste a un'esposizione[...] che entra in scena con tale *aplomb* e tale impatto visivo da farci sentire senza dubbio testimoni di una sequenza di espressioni pittoriche che lasceranno un'impronta duratura e cambieranno il concetto di pittura. [...] Il problema non è se si tratti di pitture nel senso convenzionale del termine (sono infinitamente più lontani dalla tradizione rinascimentale o anche da quella moderna degli ultimi lavori di Pollock): che importa? Se si tratta di espressioni pittoriche straordinarie, questo è ciò che vogliamo vedere"³⁰.

E nel 1954, in un articolo che discute la specificità dell'arte americana di questo periodo, il critico Sam Hunter aggiunge: "Lo smantellamento dell'impalcatura tradizionale della pittura astratta, e la

²⁵ J. Cage, *Lecture on Nothing* (1949), pubblicata in *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961, p. 109-127 [prima edizione 1959].

²⁶ T.B. Hess, *New York's avant-garde*, in "Art News", vol. 50, n. 4, New York, estate 1951, p. 47.

²⁷ L. Castelli, intervistato da Barbara Rose, luglio 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

²⁸ H. McBride, *No Exit at the Whitney*, in "Art News", vol. 51, n. 2, New York, aprile 1952, p. 36.

²⁹ R. Goodnough, *Kline Paints a Picture*, in "Art News", vol. 51, n. 8, New York, dicembre 1952, pp. 36-39, 63-64.

³⁰ H. Crehan, *Inclining to Exultation*, in "Art Digest", vol. 28, n. 15, New York, 1 maggio 1954, p. 15.

sua sostituzione con una nuova essenza pittorica, si è ripetuto nel corso di un'esposizione ancora più significativa, quella di Franz Kline. È Kline oggi, anche più di Jackson Pollock, che va oltre i confini dell'arte astratta. L'arte di Kline è più limitata e tuttavia più convincente di quella di Pollock, le sue forme più imponenti, la sua applicazione del colore più aggressiva. Tuttavia, come in Pollock, è presente una sensibilità pittorica pura e lirica. Non so perché questa presenza sia così formidabile [...] la sua arte è altrettanto eloquente sia per quanto riguarda le elisioni e le omissioni, per il non detto, sia per il contenuto esplicito"³¹. Dal 1952 in poi Kline viene incluso in ogni edizione di Carnegie International. L'apparente banalità, l'aspetto "azzerato", dei primi dipinti in bianco e nero di Kline, come per esempio *Untitled (Senza titolo)*, 1951, p. 205), e *Herald* (1953, p. 215), vennero descritti come "affermazioni di una crisi acuta. Non c'è moderazione, mediazione, compromesso: è la crisi che deve verificarsi quando il pittore mira alla visione più estesa attraverso il minimo degli elementi"³².

L'uso dei mezzi minimi, opposto all'eccesso, colloca i dipinti in bianco e nero di Kline nella sfera del filosofico, del metafisico e dell'essenziale. Non a caso Kline fu uno dei pochi artisti che sostenne le prime due esposizioni nelle quali Newman presentò i dipinti striati alla Betty Parsons Gallery nel 1950 e nel 1951, che furono oggetto di pesanti critiche: "Una sera al Cedar un giovane artista commentava con Franz l'eccessiva semplicità dei quadri che aveva appena visto, di un certo Barnett Newman, con solo un colore piatto, come se l'avesse dipinto un imbianchino, e un paio di linee. Franz disse: 'Semplice? Erano tutti dello stesso colore?' 'No, di colori diversi.' 'Erano tutti delle stesse dimensioni?' 'No, diverse.' 'E le strisce erano uguali? Dello stesso colore? Stessa larghezza? Stessa posizione?' 'No, diversi.' 'Diversi?' 'Diversi.' Franz concluse: 'Mi sembra tremendamente complicato.'"³³.

I lavori dei primi anni Cinquanta potrebbero a prima vista essere considerati proto-minimalisti³⁴. Tuttavia, questo attenersi all'essenziale non mirava tanto a ridurre la pittura a strutture specifiche quanto a ricercare la rappresentazione della sensazione essenziale del sentirsi vivi. Kline - più degli altri - esplorò la fenomenologia dell'emozione come qualcosa di intimo, profondamente impresso nella mente e nel corpo dell'individuo, una reazione quasi fisica alla vicinanza. I suoi dipinti colpiscono il nostro senso della vicinanza e, quindi, della pressione; danno la sensazione dell'"avvicinamento" e quindi dell'inevitabile "qui e ora" attraverso il loro senso di organizzazione disorganizzata, di equilibrio squilibrato e in genere di struttura dinamica. Nella prima recensione, pubblicata su "Art News", Gretchen T. Munson parla dei segni neri di Kline come di "simboli che ti balzano addosso come quelli su uno scudo assiro"³⁵ e, come abbiamo visto, James Fitzsimmons in "Art Digest" parla di "quadrati in precario e teso equilibrio"³⁶. Ed è questo senso dell'estremo,

³¹ S. Hunter, *Painting by Another Name*, in "Art in America", vol. 42, n. 4, dicembre 1954, p. 294.

³² P. Bach, *Franz Kline*, in "Art Digest", vol. 26, n. 5, New York, 1 dicembre 1951, p. 19.

³³ I. Sandler, *A Sweeper-Up After Artists A Memoir*, Thames & Hudson, New York 2003, p. 60.

³⁴ Non a caso Donald Judd recensì l'esposizione di Kline del 1962 alla Sidney Janis Gallery per "Arts Magazine". Mentre considerava i più recenti lavori di Kline come una forma di regressione verso la "spazialità" naturalistica, dovuta all'aggiunta da parte dell'artista di elementi complessi, come le pennellate trascinate che creano transizioni fra il bianco e il nero, e non trovava nemmeno interessante l'uso del colore in Kline. La recensione è interessante perché la critica di Judd comporta l'affermazione indiretta che i primi dipinti di Kline - i più semplici bianchi e neri - non solo erano noti a Judd ma da lui apprezzati: "Dal 1957 la pittura di Kline si è deteriorata. L'attuale esposizione non equivale sotto nessun aspetto alla produzione di Kline nella prima metà degli anni Cinquanta". (D. Judd, *Franz Kline*, in "Arts Magazine", vol. 36, New York, febbraio 1962, p. 44.)

³⁵ G.T. Munson, cit., p. 48.

³⁶ J. Fitzsimmons, *Fifty-Seventh Street in Review*, in "Art Digest", vol. 25, n. 3, New York, 1 novembre 1950, p. 20.

questa esplorazione fenomenologica dei confini della percezione e dell'emozione, il concetto corporeo e mentale-fisico del peso e delle proporzioni che conferiscono all'impegno artistico di Kline la sua rilevanza.

La maggior parte degli artisti dell'Espressionismo Astratto, compreso Kline, si avvalevano di grandi formati per le loro tele, rispetto agli artisti europei dello stesso periodo. Rothko commentava nel 1951: "dipingo quadri molto grandi e mi rendo conto che, in passato, la ragione per dipingere grandi tele è che si voleva dipingere qualcosa di molto grandioso e pomposo. Al contrario il motivo per cui io li dipingo - il che, credo, si applichi anche ad altri pittori che conosco - è per creare qualcosa di molto intimo e umano. Realizzare un dipinto piccolo vuol dire collocarsi all'esterno della propria esperienza, guardare l'esperienza come attraverso lo Stereopticon con una lente riduttiva. In qualsiasi maniera si dipingano i quadri grandi, si è "nell'opera, in un'esperienza che non si può controllare"³⁷.

Anche per Kline l'opera d'arte non era un oggetto che si potesse osservare dall'esterno in modo distaccato, bensì implicava la consapevolezza dell'osservatore, la dipendenza di tutte le nostre osservazioni e, quindi, la loro natura soggettiva. Il sé espresso in queste tele non è "a comando", bensì viene sopraffatto dall'esperienza, come Ismaele che si dibatte nel mare alla fine di *Moby Dick* di Melville. Tuttavia, per Kline non sono importanti solo le dimensioni, ma anche le proporzioni - il rapporto tra qualcosa che viene rappresentato e le sue dimensioni "reali". Per semplificare la geografia culturale della New York degli anni Cinquanta, gli "artisti *uptown*" - Rothko, Newman, Reinhardt - erano interessati al sublime e al trascendentale, mentre gli "artisti *downtown*", come Pollock e de Kooning, erano più vicini all'automatismo e all'astrazione gestuale. Kline si considerava in genere uno degli "artisti *downtown*" dato che viveva in questa zona e ne frequentava i bar, tuttavia per molti versi la sua arte comprende entrambi gli aspetti della New York School. Le sue esplorazioni dello *status*, del significato e delle implicazioni della gestualità erano studi controllati e consapevoli dei sottintesi filosofici dell'agire, e il distacco e la semplificazione con i quali perseguiva questo impegno richiamano la natura riflessiva e metafisica di Newman e Rothko, piuttosto che la selvaggia gestualità degli "artisti *downtown*". Negli anni Cinquanta, quando gli espressionisti astratti come Pollock, Kline e de Kooning erano già famosi, emerse una nuova scuola poetica, i cui esponenti comprendevano Frank O'Hara, John Ashbery, Bill Berkson e Kenneth Koch, ammiratori degli espressionisti astratti leggermente più anziani. Tra la metà e la fine degli anni Cinquanta anche i poeti e gli scrittori Beat, da Allen Ginsberg³⁸ a Jack Kerouac venivano spesso a New York e incontravano gli artisti nei bar o nello studio di Kline, andando avanti a discutere fino a tarda notte. Kline era molto socievole e sviluppò una forma di conversazione appassionata e arguta, animata da intuizioni e battute per le quali divenne noto nella comunità artistica.

Verso la metà degli anni Cinquanta Kline incontrò Elisabeth-Betsy Zogbaum e, nel 1959, acquistò la casa di Provincetown dove avrebbero trascorso le estati con il figlio di lei, Rufus. Quell'anno il lavoro di Kline venne incluso nella seconda edizione di Documenta, a Kassel, in Germania, insieme alle opere di de Kooning e di altri espressionisti astratti e artisti europei informali, ma Kline non visitò l'esposizione. Nel 1960, invece, andò in Francia e in Italia con Betsy ed espose alla Biennale di Venezia, dove gli fu anche assegnato un premio. Nel corso di quel viaggio, nei mesi di giugno e luglio, si recò prima a Parigi, poi a Roma e da qui a Venezia. Dopo la Biennale, Kline visitò vari edifici costruiti da Palladio, come il Teatro Olimpico di Vicenza. Visitò anche Firenze e si recò al Palio di Siena. Di tutti i luoghi visitati, quello che colpì particolarmente Kline fu la città umbra di

³⁷ M. Rothko, tratto da *A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture*, in "Interiors", vol. 110, n. 10, New York, maggio 1951, p. 26.

³⁸ Nel 1955, mentre Kline realizzava le sue tele più importanti, Allen Ginsberg eseguì per la prima volta il suo *Howl* a San Francisco.

Orvieto, con la sua alta cattedrale e gli affreschi del *Giudizio Universale* di Luca Signorelli, nella cappella di San Brizio. Tra i suoi documenti sono presenti molte cartoline della cappella dipinta da Signorelli, ciascuna raffigurante un particolare del complesso affresco apocalittico. Kline le scrisse tutte, ma non ne spedì nemmeno una agli amici. La costruzione architettonica visiva, teatrale e molto coreografica delle masse di corpi di Signorelli, dipinta intorno al 1500, poco prima della Cappella Sistina di Roma, presenta un notevole numero di stupefacenti aspetti pittorici moderni. Tra questi la rappresentazione delle figure in fuga che paiono precipitare dai muri della cattedrale nello spazio dell'osservatore. Come in molti grandi dipinti di Kline, l'universo di Signorelli è intenso e pericolosamente squilibrato.

IV.

In Europa, e in particolare in Italia, se si chiede a qualcuno di elencare gli artisti dell'Espressionismo Astratto americano, Kline è uno dei tre o quattro citati per primi, insieme a Pollock, de Kooning e Rothko. Il nome di Kline viene in mente prima di altri, per esempio prima di Motherwell, Gottlieb o Still, malgrado questi artisti avessero già raggiunto una maturità stilistica prima di Kline. Negli ultimi anni vengono ricordati con maggiore frequenza anche Reinhardt e Newman, essendo stati considerati da alcuni i precursori delle correnti concettuali minimaliste. Il primo lavoro di Kline esposto in Europa consisteva in una astrazione in bianco e nero inclusa nell'esposizione "Regards sur la peinture américaine", organizzata dal collezionista, diventato poi gallerista, Sidney Janis, con le scelte dell'allora giovane Leo Castelli; l'esposizione si tenne alla Galerie de France di Parigi nel 1951³⁹. *Chief (Capo, 1950)* fu incluso in un'esposizione itinerante d'arte americana organizzata nel 1955 dal Museum of Modern Art. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, le opere di Kline spesso vennero esposte in Italia; due importanti dipinti alla Biennale di Venezia del 1956 e un'ampia selezione comparve nell'edizione del 1960, che vide anche l'assegnazione di un premio a Kline. Tra il mondo artistico romano e quello americano si erano creati, all'inizio degli anni Cinquanta, forti legami, le cui basi risalivano al tentativo del movimento italiano d'arte astratta postbellico Forma 1 di colmare la lacuna tra mondo dell'arte italiano e internazionale verso la fine degli anni Quaranta. Milton Gendel scriveva per "Art News" da Roma, e la rivista di Zurigo "Art International", che pubblicava l'avanguardia americana, era molto diffusa in Italia. Nel 1952 Rauschenberg e Twombly visitarono l'Italia, dove artisti come Burri, Afro e Dorazio esponevano le proprie opere. Marca-Relli, che spesso si trovava a Roma con l'artista Toti Scialoja (il professore d'arte di Jannis Kounellis all'accademia), fu un importante contatto iniziale in Italia per il lavoro di Kline. Fu lui a suggerire a Plinio De Martiis, verso la metà degli anni Cinquanta, di organizzare un'esposizione delle opere di Kline nella sua galleria, La Tartaruga (esposizione che finalmente fu realizzata nel 1958), ove, poco dopo, è stata ospitata la prima personale di Kounellis. Kline visitò l'Italia una sola volta, nell'estate del 1960, sei mesi dopo la visita a Roma di de Kooning, tuttavia l'impatto del suo lavoro sulla scena artistica italiana fu enorme, come d'altra parte già era fin dall'inclusione delle sue opere nell'esposizione di gruppo itinerante dell'arte americana alla Biennale di Venezia del 1956. L'artista e poi editore Fabio Mauri, che a quel tempo lavorava per l'editore Bompiani, scelse, nel 1961, il lavoro di Kline per la copertina della prima edizione italiana del romanzo *La Noia*, di Alberto Moravia, che divenne un bestseller. Il lavoro di Kline era iconico, più di quello di de Kooning, e collegato all'astrazione

³⁹ Castelli, che aveva avuto contatti con i surrealisti prima della guerra, a Parigi, vi si era trasferito per la prima volta nel 1941, e incontrò poi, dopo il 1946, la maggior parte degli artisti, al ritorno dalla guerra, Castelli frequentò l'Artists Club dal 1949 in poi, ed era in contatto con Pollock e de Kooning. L'esposizione venne ampiamente discussa dagli artisti francesi del tempo, e in particolare Georges Mathieu inviò a Kline una copia con dedica della sua "Declaration to the American Avant-Garde Painters" ("A Franz Kline che desidererei molto incontrare, Mathieu, ottobre 1952, Parigi") oggi conservata negli Archives of American Art.

calligrafica e segnica postbellica prevalente nell'astrazione europea di quel periodo (da Wols a Giuseppe Capogrossi). Tuttavia, mentre il lavoro degli artisti europei rimaneva nelle proporzioni del segno manoscritto, i giganteschi segni di Kline suggerivano una modalità di lettura del panorama di segni nella città urbana, di comprensione del modo con cui la nostra esperienza *architettonica* di tali segni costituisce la soggettività moderna. È incontestabile, per esempio, che Kounellis, allora un giovane artista greco che viveva a Roma, fosse appassionato al lavoro di Kline, e che i segni neri di Kline abbiano giocato un ruolo rilevante nell'origine dei suoi primi dipinti in nero su bianco. Il collezionista Giorgio Franchetti, a quei tempi vicino a De Martiis, si recò a New York nel 1957 per acquisire circa venti opere su carta, da esporre nella personale di Roma. Nel corso della visita acquistò anche altri dipinti di grandi proporzioni, compreso *Untitled (Senza titolo, 1951, p. 205)*. Questi dipinti fecero parte dell'esposizione alla memoria tenuta a Roma nel 1963. Nel 1957 l'opera di Kline fu inclusa in una scelta di dipinti della collezione Guggenheim per la Galleria Nazionale di Roma, allora diretta da Palma Bucarelli (cui seguì una personale di Pollock, nello stesso museo, nel 1958). Anche Carlo Cardazzo, della Galleria del Naviglio di Milano, alla fine degli anni Cinquanta fece visita a Kline e, nel 1958, organizzò un'esposizione nella sua galleria milanese, includendo l'artista anche in un'esposizione di gruppo tenuta lo stesso anno. Panza di Biumo aveva iniziato a collezionare opere d'arte contemporanea dopo aver incontrato in Italia John Cage, il quale gli suggerì di prendere in considerazione artisti quali Rauschenberg e Johns. Panza acquistò anche dipinti di Kline e divenne uno dei suoi più affezionati collezionisti⁴⁰. Cinque grandi dipinti vennero inclusi in un'altra esposizione di gruppo nel 1958 a Milano. Grazie all'intuizione di un giovane critico, Luciano Pistoì, che avrebbe presto aperto una galleria, e al critico francese Michel Tapié, le opere di Kline furono anche esposte, dopo il 1959, in esposizioni di gruppo a Torino, città destinata a diventare un importante centro per l'Arte Povera, sia alla Galleria Notizie sia in altre sedi. Nel 1963 Torino avrebbe anche ospitato un'ampia mostra alla memoria di Kline, organizzata dal Museum of Modern Art, che fu presentata ad Amsterdam, Bruxelles, Basilea, Vienna, Londra e Parigi.

Negli Stati Uniti non si era sviluppato un *vero* apprezzamento critico sul lavoro di Kline, forse in parte generato dal suo prematuro decesso, avvenuto nel 1962, a causa del quale rimasero solo poco più di 250 dipinti importanti, e in parte anche per la carenza di attenzione da parte dei due più importanti critici dell'Espressionismo Astratto, Clement Greenberg e Harold Rosenberg. Greenberg non sostenne Kline in modo particolare, malgrado avesse scelto - insieme allo storico dell'arte Meyer Shapiro - uno dei lavori di Kline per l'esposizione di gruppo dei giovani *New Yorkers*, "Talent 1950", alla Galleria Kootz, nel maggio del 1950. Le radici realiste di Kline (Thomas Hart Benton, Daumier) e il suo interesse per l'arte classica europea (Rembrandt, Goya, Velazquez, Tintoretto, Manet ecc.), lo rendevano difficilmente inquadrabile nella teoria di Greenberg sul Modernismo americano come sviluppo formale della scuola di Parigi (Matisse, Picasso) o dell'astrazione non oggettiva (Mondrian)⁴¹. Analogamente, il lavoro di Kline non si sviluppò dall'astrazione dell'inizio del XX secolo (malgrado alcuni lavori transizionali, realizzati verso la metà degli anni Quaranta, possano fare ipotizzare questa possibilità), né dal Surrealismo o da un interesse nel Primitivismo e nei miti, come l'opera di Rothko, Gottlieb, Baziotes, Newman o

⁴⁰ Gran parte della sua collezione dei dipinti di Kline si trova oggi al Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

⁴¹ È importante notare che il primo inserimento di Kline in una esposizione di gruppo, insieme ad altri espressionisti astratti, avviene nella primavera del 1950 con l'esposizione "Talent" alla Kootz Gallery, in base alla scelta di Greenberg e del professor Meyer Shapiro, professore di storia dell'arte alla Columbia University. È possibile che sia questa l'occasione in cui Charles Egan vede per la prima volta l'opera di Kline e gli offre la prima personale per l'ottobre dello stesso anno. Nel suo articolo del 1952 *Feeling is All* per la "Partisan Review", Greenberg indica Kline, insieme a Barnett Newman, come un importante nuovo artista, che valorizza la "tensione" e la "soppressione del potere", presentando solo "i punti salienti dell'emozione".

Pollock.

D'altra parte l'opera di Kline non coincideva nemmeno con il concetto di Rosenberg dell'azione come fatto estetico; in effetti il lavoro di Kline non è veramente gestuale (come invece lo sono le tele di de Kooning o Pollock), ma è *attinente* alla gestualità, il che illustra solo parzialmente la descrizione del 1952 di Rosenberg sul concetto di Pittura d'Azione. Per Kline l'atto estetico non è l'atto di dipingere, bensì l'atto di percepire e il processo di "arrivare a capire", di prendere decisioni. In base al concetto di Rosenberg sulla Pittura d'Azione, la rapidità e l'immediatezza con le quali si registra una sensazione sono elementi cruciali. La natura costruita delle opere di Kline - nelle quali il bianco viene dipinto sopra il nero e viceversa, dove l'autore riproduce lentamente e attentamente nei suoi grandi dipinti le composizioni create in precedenza con pennellate nere e inchiostro su fogli di carta strappati dagli elenchi telefonici - nega questa classificazione, malgrado sia presente un forte impatto emozionale. Kline tuttavia considerava il processo di realizzazione del dipinto una parte importante del significato dello stesso, come faranno poi gli artisti degli anni Sessanta. Commenta Porter: "Kline appartiene al gruppo di pittori il cui principale interesse pare risiedere nelle possibilità estetiche inerenti il processo stesso del dipingere [...] tutti gli 'incidenti', il colore che scorre e si riversa, le evidenti aree 'corrette', tutto diventa significativo"⁴². Tuttavia Kline dipingeva il *sensu* dell'immediatezza senza immediatezza, collocandosi quindi in una sfera d'azione filosofica e intellettuale. Riflette *sull'agire*, invece di agire sull'auto-espressione.

C'è un paradosso nell'attento passaggio dallo schizzo al lavoro finito di Kline: sarebbe prevedibile nella pittura figurativa, che non considera come proprio soggetto diretto l'agire e la gestualità, mentre appare inautentico, perfino impossibile, nel caso di un artista che sta tentando di afferrare la "verità" del gesto (congiungendo arte e vita in modo utopico). Ma Kline mirava proprio a questo. Nello *Study for "Hoboken"* (*Studio per "Hoboken"*, 1950) e *Hoboken* (1950); nello *Study for "Siegfried"* (*Studio per "Siegfried"*, 1957, p. 245) e *Siegfried* (1958, p. 259); nello *Study for "Untitled"* (*Studio per "Senza titolo"*, 1957, p. 251) e *Untitled* (*Senza titolo*, 1957, p. 253) Kline inizia a trasferendo rapidamente una sensazione sulla carta poi, allargando e riproducendo lo schizzo, trasponendo in scala architettonica ciò che prima era stato reso in scala intima e privata, sublimando il calligrafico nell'architettonico. I suoi dipinti riflettevano sul significato dell'azione, non erano rappresentazioni dell'azione. È difficile percepire questo atteggiamento dai cataloghi e dalle pubblicazioni, e ciò a causa delle ridotte dimensioni delle immagini riprodotte. Vedendo dal vero le opere, appare evidente lo spostamento: quella che nella riproduzione sembra una pennellata si rivela spesso una composizione di molte pennellate, a volte larghe fino a 50 o 60 cm, e solo un gigante potrebbe tracciare un segno di tale ampiezza. L'effetto è ancora una volta quello di sminuire la soggettività dell'osservatore rispetto all'universo e suggerire l'irrelevanza dell'individuo di fronte agli eventi storici.

Lungi dall'essere istintive e gestuali, le variazioni di Kline su strutture simili, nei dipinti creati nell'arco di vari anni, appaiono quindi assumere un aspetto sperimentale. Mentre i tre dipinti *Vawdavitch* (1955, p. 226-227) e le due opere *Untitled* (*Senza titolo*, 1957) qui riprodotti, appaiono come composizioni gestuali, ciascuno un unico momento di esperienza, diverso da ogni altro (considerarli come variazioni su un tema va contro l'intuizione, in quanto contraddice il senso stesso di essere di fronte a un'esperienza unica e irripetibile), le opere si rivelano invece come variazioni modulari proto-concettuali su una struttura di segni. Kline adotta, in altre parole, un atteggiamento quasi scientifico verso la pittura, visibile nel suo tentativo di studiare e confrontare l'effetto di lievi variazioni in questi dipinti, creando infinite variazioni in un piccolo gruppo di composizioni simili, proprio come potrebbero agire gli psicologi della percezione visiva. Si può sviluppare, come nel

⁴² F. Porter, *Franz Kline*, in "Art News", vol. 50, New York, dicembre 1951, p. 46. Questa recensione precede il famoso articolo di Rosenberg *The American Action Painters* in "Art News" del dicembre 1952.

jazz, un tema con variazioni nell'arco di vari anni. Per esempio, torna alla mente *Four Square* (*Quattro al quadrato*, 1956) quando si guarda *Black and White No. 2* (*Bianco e nero n. 2*, 1960, p. 271), o *Slate Cross* (*Croce d'ardesia*, 1961, p. 293). *Buttress* (*Contrafforte*, 1956) fa pensare a una grande croce nera con un movimento diagonale in basso a destra ed è interessante che nei documenti di Kline compaiano varie cartoline che riproducono croci artistiche, dal *Crocifisso* di Lorenzo Maitani, che Kline aveva acquistato durante il viaggio in Italia nel 1960, fino alla cartolina spedita a Kline nel 1960 da Adelyn Breeskin, che riproduce una stampa di Rembrandt di una scena della crocifissione. La stessa struttura a croce, con un segno obliquo in basso a destra costituisce l'asse di due dipinti successivi (*Flanders* [*Fiandre*], 1961 e *Le Gros* [*Il grasso*], 1961). Un'altra forma di sperimentazione consiste nell'analizzare più da vicino un particolare di una struttura, invece di variarlo. Da questa prospettiva molte delle prime grandi astrazioni in bianco e nero di Kline assomigliano a particolari ingranditi di parti dei suoi disegni della sedia a dondolo, o di strutture architettoniche d'acciaio come i ponti sospesi, mentre alcuni lavori come *Caboose* (*Cambusa*, 1961) fanno pensare a particolari ravvicinati di altri dipinti, in questo caso *Le Gros* (*Il grasso*).

Secondo la critica postmoderna l'analisi formale non produce oggi frutti, e può solo ripetere le trite affermazioni dei primi fautori dell'Espressionismo Astratto negli anni Cinquanta, come Greenberg, Rosenberg, Hess, O'Hara e Irving Sandler. In effetti, ben pochi sono stati i tentativi di analisi formale anche negli anni Cinquanta: Rosenberg e Greenberg hanno raramente scritto in modo approfondito in merito al lavoro dei singoli artisti e molti testi sul movimento di altri autori riguardano per lo più la vita privata degli artisti piuttosto che la loro arte. Questo deriva probabilmente dal fatto che alcuni degli artisti stessi, compreso Kline, parlavano raramente, e solo in modo allusivo, del proprio lavoro⁴³. Allibiti forse dalle terrificanti tragedie e dalla violenza nel mondo circostante, gli espressionisti astratti, come altri artisti europei di quel periodo, si muovevano in un universo pre-linguistico di emozioni e percezioni, prevenuti nei confronti del linguaggio verbale e di qualsiasi forma o sistema costituito e codificato di conoscenza e ideologia. Dopotutto i regimi totalitari furono tra i primi a studiare i sistemi di segni e la comunicazione a fini puramente propagandistici e la nuova società dei consumi era occupata a gettare le fondamenta di quella che sarebbe diventata la società stereotipata e conformista dello spettacolo e della pubblicità. In ogni modo, benché gli artisti concettuali, minimalisti, postminimalisti e appartenenti all'Arte Povera degli anni Sessanta e Settanta si ritenessero distanti dal silenzio, dagli eroismi e dal concetto modernista di autonomia artistica sostenuto dagli espressionisti astratti, è in dubbio che l'attenzione dei precedenti artisti alla fenomenologia, al processo e all'esperienza diretta di vita *hic et nunc*, come proposta estetica, si sarebbe sviluppata nei decenni successivi. Sarebbero stati "spazializzati", allontanati dalla superficie pittorica, dal cavalletto, per passare al campo orizzontale

⁴³ Si veda, per esempio, l'affermazione di Kline: "Dal 1949 ho lavorato principalmente con colore bianco e nero o l'inchiostro su carta. In precedenza programmavo le composizioni pittoriche con pennello e inchiostro usando forme figurative e oggetti reali con il colore. Il primo lavoro solo in bianco e nero sembrava in relazione a delle figure e l'ho intitolato in questo senso. Successivamente i risultati sembravano indicare qualche significato - ma è difficile indicare il soggetto o assegnare un nome e al momento trovo impossibile fare affermazioni verbali dirette in merito ai dipinti in bianco e nero". (J.I.H. Bauer [a cura di], *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*, Whitney Museum of American Art, New York, 1955, p. 46).

tridimensionale, sviluppando varie forme di *happening*, installazioni, Body Art e Performance Art⁴⁴. Per esempio Pollock inaugurò l'Open Field, il "campo aperto" che sarebbe poi stato sviluppato da Allan Kaprow, Eva Hesse e Robert Morris.

Contrariamente a Pollock, Kline non mise in discussione la "verticalità" delle sue espressioni pittoriche. Era certo della direzione di ciascuna delle sue tele, anche se a volte nei dipinti finiti si vedono gocce rivolte lateralmente in orizzontale. Queste gocce sono segni che rivelano un "cambiamento", una scelta, quello che i francesi chiamano *écart*, *différence*, un momento in cui l'artista ruota il dipinto su se stesso, decidendone l'orientamento finale. Questo non significa che il dipinto possa essere appeso in qualsiasi posizione, bensì fa ipotizzare che l'artista consenta all'osservatore di percepire che a un certo momento, durante la sua esecuzione, l'orientamento del quadro sia stato cambiato. Kline visualizza quindi il processo stesso del pensiero, l'atto di ribaltare continuamente qualcosa fino a quando lo riconosciamo, finché assume un significato stabile⁴⁵. Tuttavia mirava, in modo altrettanto radicale, a sfuggire alla pittura "da cavalletto" e ciò grazie alle grandi dimensioni dei suoi dipinti e all'eliminazione della linea disegnata, la cui funzione è, tradizionalmente, quella di creare i contorni e vincolare la forma. Sostituì questi con pennellate che strutturavano i suoi dipinti come se si trattasse di esperienze ravvicinate di particolari, segmenti di articolazioni più ampie e complesse. Facendo questo tornò, per svilupparlo, a uno dei primi tentativi del Modernismo di allontanarsi dal cavalletto tramite la lezione delle "istantanee" fotografiche e il "taglio" casuale del campo visivo, come avevano fatto gli impressionisti, da Manet a Degas, nel XIX secolo. Ciascun dipinto (*White Forms [Forme bianche]*, 1955, qui riprodotto è solo un esempio) è un singolo particolare, un solo frammento dell'ampia area di esperienza cui Kline prestava attenzione. "In questi dipinti - ha scritto William Seitz - l'immagine implica limiti esterni che non sono definiti nel formato"⁴⁶. Un Rothko suggerisce un mondo spirituale che va oltre i limiti del cavalletto e può ispirare sensazioni elevate, un mondo non contiguo alla tela. I lavori di Pollock e de Kooning sono vincolati ai bordi delle tele, definendo i propri universi all'interno delle stesse, mentre i dipinti di Kline sembrano sempre ritagliati da un più ampio campo di forze, che si estende sopra, sotto, a destra e a sinistra della tela, un campo che è lo spazio dell'osservatore; il nostro spazio, mentre sostiamo di fronte ai suoi lavori. Si tratta di uno spazio trasfigurato, di uno spazio costituito da vettori emozionali modulati.

⁴⁴ Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois discutono questo spostamento nel catalogo dell'esposizione "L'informe: mode d'emploi", Centre Georges Pompidou, Parigi, 1996, tradotto in inglese con il titolo *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997. Partendo dall'interpretazione del lavoro di Pollock da parte di Greenberg dal 1947 in poi ("una modalità che va oltre il cavalletto, oltre la tela mobile intelaiata, forse fino al murale"), Krauss considera la linea di Pollock una dissolvenza, che si sviluppa nel concetto di "anti-forma" di Robert Morris. Krauss sintetizza, "la linea di Pollock, nell'annientare il senso del disegno tradizionale (cioè creare contorni e forme racchiuse, permettendo quindi la distinzione tra figura e sfondo), ha colpito non solo l'oggetto del disegno - cioè la forma - ma anche la matrice della forma, cioè la verticalità. La linea di Pollock ha prodotto la condizione senza precedenti del nascondersi nel dominio dell'orizzontale". (R. Krauss, *The Crisis of the Easel Picture*, in *Jackson Pollock. New Approaches*, Museum of Modern Art, New York, 1999, pp.160-61).

⁴⁵ È interessante osservare che in quel periodo si stava sviluppando anche la *Gestalt*, o psicologia della percezione e che Rudolph Arnheim avrebbe pubblicato poco dopo, nel 1969, il suo libro principale, *Visual Thinking*. Lo scrittore e artista Fielding Dawson, che fu studente di Kline al Black Mountain College, descrive la certezza degli orientamenti finali di Kline: "Un pomeriggio bussai alla sua porta e mi fece entrare; aveva appena finito un dipinto [...] Misurava circa centoventi per centottanta, nero su bianco [...] dissi qualcosa a proposito del fatto che pensavo fosse orizzontale [...] Kline fu sorpreso e disse che era verticale, cominciando a mostrare a gesti la verticalità delle linee nere. Mi guardò e affermò che era verticale. Io accennai alle due linee parallele orizzontali con una piccola freccia che lampeggiava nel mezzo [...] e dissi, 'Ma quelle sono orizzontali!' 'Sì - certo!' gridò, 'Il loro scopo è raddrizzarlo; l'intero movimento è verticale'". (F. Dawson, *An Emotional Memoir of Franz Kline*, Pantheon Books, Random House, New York, 1967, p. 10).

⁴⁶ W. Seitz, cit., p. 63.

Ciascun dipinto di Kline è quindi un "momento" sospeso e precario in uno sciame di momenti nei quali la struttura è temporaneamente bilanciata, dinamica ma centrata: in altre parole è *de-centrata*. Si potrebbe affermare lo stesso delle successive installazioni di Kounellis o dei *Corridor Pieces* di Nauman, o degli spazi architettonici inclinati di Serra, che esplorano i limiti psicologici della percezione. Serra, come Marden, ha studiato alla Yale University, il cui dipartimento di arti visive era diretto da Joseph Albers. Albers conosceva Kline e aveva partecipato con lui, nel 1954, a una tavola rotonda al Museum of Modern Art. Sia Marden sia Serra erano interessati agli espressionisti astratti e spesso si recavano a New York, da New Haven, per vedere le mostre. È probabile che abbiano visto l'ultima esposizione di Kline del 1961 alla Sidney Janis Gallery, oltre all'esposizione alla memoria del 1963 presso la stessa galleria. Queste mostre comprendevano dipinti come *Black Iris (Iris nero, 1961, p. 295)*, *Meryon (1960-61, p. 283)* e *Slate Cross (Croce di ardesia, 1961, p. 293)*. Il particolare interesse di Marden per Kline appare evidente nella scarsa profondità, nell'enfasi sui piani e nei segni diagonali dei suoi primi lavori. Conosceva Johns e Rauschenberg, ma preferiva Kline e l'Espressionismo Astratto⁴⁷.

Quando Kline morì, nel 1962, il settimanale "Life" dedicò molto spazio all'evento. Elaine de Kooning commentò: "Nella splendida fotografia pubblicata da 'Lite' dopo la morte, Franz, che ride dicendo spiritosaggini davanti a una delle sue grandi tele in bianco e nero, mostra la gestualità aperta di uno dei suoi dipinti. Non sorprende che questa fotografia sia appesa alle pareti degli studi - da costa a costa - di artisti che non lo hanno mai conosciuto"⁴⁸. Pollock era morto nel 1956, quando i postminimalisti erano ancora poco noti, mentre la morte di Kline, nel 1962 occupò le prime pagine e fu oggetto di ampie discussioni, anche da parte di artisti giovani che ben conoscevano il suo lavoro. Gli artisti più giovani dell'epoca come Serra, Nauman, Marden, Robert Smithson, o gli artisti dell'Arte Povera in Italia, da Kounellis a Pistoletto, da Merz ad Anselmo e Zorio, non avevano bisogno di reagire nei confronti di Pollock o Kline con le stesse modalità di Rauschenberg negli anni Cinquanta. Gli obliqui riferimenti di Kline all'architettura, alle strutture d'acciaio delle costruzioni urbane, sarebbero diventati vero acciaio, vero ferro, veri spazi. Non era necessario per questa generazione smantellare gli eroismi, i drammi e la natura "astratta" della Pittura d'Azione perché la Pop Art aveva già operato questo spostamento dall'interno all'esterno, dall'astrazione alla "vita reale". All'inizio degli anni Sessanta gli artisti Pop presero il posto di Kline e di Pollock come figure artistiche primarie e fu parzialmente contro la natura ironica, distaccata, pulita e antisettica del Pop che questi giovani artisti reagirono impegnandosi nei processi e nelle strutture percettive. Gli artisti dell'Arte Povera, i loro amici critici in Italia e i postminimalisti americani consideravano positivamente parte della produzione artistica degli anni Quaranta e Cinquanta. Un collegamento tra i due momenti fu creato dalla critica d'arte Carla Lonzi, una delle prime a scrivere dei lavori degli artisti dell'Arte Povera di Torino, ma anche molto interessata agli espressionisti astratti. Scrisse molti saggi destinati ai cataloghi delle esposizioni tenute alla fine degli anni Cinquanta e all'inizio dei Sessanta, come per esempio "Artisti Americani", del 1961, alla galleria Notizie di Torino, che vedeva esposti anche lavori di Kline⁴⁹.

Fielding Dawson descrive lo studio di Kline degli anni Cinquanta, in modo da evidenziare l'interesse dell'artista per l'energia e per il movimento, elementi entrambi che sarebbero diventati importanti per i giovani artisti alla fine degli anni Sessanta: "Aprile, 1953, a un tavolo di legno in un *loft* di legno dove ogni oggetto ha un significato. Le sedie, e in particolare quella a dondolo; i trenini giocattolo su brevi tratti di binari. Ogni volta che traslocava li portava con sé. Erano saturi di lui, del

⁴⁷ J. Lewison, *Brice Marden Prints 1961- 1991*, Tate Gallery, Londra, 1992, pp. 14-15.

⁴⁸ E. de Kooning, cit., p. 18.

⁴⁹ C. Lonzi, *Artisti Americani*, Notizie, Torino, 1961.

suo tocco. La sua firma assomigliava a un treno. Senso di potenza, moto, identità e emozione; montagne e valli della Pennsylvania e dell'infanzia. Aveva il senso dei motori. Gli accendini sembravano motori e i suoi concetti intuitivi della struttura e dell'energia conferivano completa stabilità al suo formidabile quadrato. Come Dickens, dava alle cose tratti umani, ridendo per il modo in cui un'auto lo guardava. Treni, camion, auto e navi mossi da motori, creando tensione e conflitto"⁵⁰.

Mentre Kline produceva arte, gli scienziati sviluppavano le teorie dei campi quantici, descrivevano fenomeni che implicavano particelle caricate elettricamente che interagivano mediante forze magnetiche. Ciò creò un contesto per le opere d'arte che esploravano campi simili, ed è il caso di artisti quali Serra, Anselmo e Zorio. In questo clima il senso della tensione di Kline, il senso di una struttura contratta in procinto di rilasciare energia e delle opere d'arte come "situazioni", apparivano estremamente importanti a molti artisti della fine degli anni Sessanta.

Molti hanno scritto in merito al senso delle proporzioni di Kline, di come qualcosa di grande possa essere comunicato anche su un piccolo pezzo di carta, e molti hanno raccontato la storia della sua scoperta dell'efficacia delle grandi proporzioni attraverso una prova casuale fatta, nel 1949, con un proiettore nello studio di de Kooning. Tuttavia Kline cercava da tempo un nuovo modo di realizzare un rapporto intimo tra l'osservatore e l'opera d'arte, già prima dell'esperienza con il proiettore. L'autenticità e l'intimità sono connesse per Kline: entrambe implicano un rapporto tra due, un collegamento emozionale anche con il moderno spazio urbano e una rete di relazioni volanti. "Se sei un pittore - osservò una volta Kline - non sei mai solo. Non c'è modo di essere solo. Rifletti, ci tieni e sei insieme a tutti coloro che ci tengono, compresi i giovani che non sono nemmeno ancora consapevoli del loro interesse [...] Jackson [Pollock] lo ha sempre saputo: se significa molto per te mentre lo fai, il significato resterà"⁵¹.

A partire degli anni Novanta, questi aspetti sono nuovamente attuali, come nell'arte di William Kentridge o Janet Cardiff. Gli artisti si chiedono come muoversi dopo l'ironia del postmoderno, come esplorare la dimensione emozionale nella sfera pubblica, la profondità dell'esperienza, della memoria e del dolore.

V.

È stato osservato che l'arte di Kline può essere suddivisa in "periodi". È certamente vero che dai primi lavori realistici passò, tra la metà e la fine degli anni Quaranta, a colorati schizzi semi-figurativi e, dalla fine degli anni Quaranta, quasi completamente all'astrazione. Altrettanto vero è che tali lavori transizionali del 1947-48 furono seguiti, nel 1950, dai semplici dipinti in bianco e nero, e che, nel 1955, il suo lavoro aveva spesso un aspetto più "pittorico"⁵² e stava nuovamente sperimentando con il colore (*King Oliver [Re Oliver]*, 1958, p. 261). Si può continuare in questo senso affermando che le opere della fine degli anni Cinquanta fossero caratterizzate da elementi complessi, altamente drammatici e articolati dove i grigi di nuovo "spazializzavano" i segni in

⁵⁰ F. Dawson, cit., p. 30.

⁵¹ F. O'Hara, cit., p. 63.

⁵² Vedi D. Waldman, *Willem de Kooning*, Harry N. Abrams, Inc., in Association with The National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington 1988, pp. 109-110: "Come de Kooning ispirò generazioni di artisti, fu a sua volta ispirato dal lavoro del suo amico e collega Franz Kline. *Suburb in Havana (Sobborgo dell'Avana)*, 1958, e *Black and White, Rome D (Bianco e nero, Roma D)*, 1959, riflettono le dure forme architettoniche di Kline che integrano sia nero sia il bianco nel piano pittorico. Le sue forme ampie, irregolari ma precise [...] le sue possenti pennellate e audaci tratti calligrafici ebbero un innegabile impatto sui paesaggi di de Kooning della fine degli anni Cinquanta. Seguendo l'esempio di Kline, de Kooning incluse potenti elementi architettonici, mantenendo però il senso del gesto intimo che è assente nei rauchi dipinti di Kline. De Kooning, a sua volta, influenzò gli ultimi dipinti di Kline. L'introduzione del colore in questi ultimi [...] fu chiaramente ispirata dall'esempio di de Kooning".

bianco e nero sul campo (*Siegfried*, 1958, p. 259), e infine che terminò la propria vita e opera realizzando una serie di grandi dipinti a colori, alcuni quasi monocromatici, come *Red Painting* (*Dipinto rosso*, 1961) e *Scudera* (1961). Tuttavia questo concetto di "periodo" non considera il fatto che, in genere, Kline realizzava in parallelo vari tipi di lavori. Per esempio, fino alla fine della sua vita dipinse tele in bianco e nero, e alcuni dei suoi ultimi lavori (tra cui *Riverbed* [*Letto del fiume*], 1961, e *Caboose* [*Cambusa*], 1961) erano semplici e ampie strutture che richiamano gli aspetti più essenziali dei primi bianchi e neri. Anche *Luzerne* (1956), benché realizzato a metà degli anni Cinquanta, richiama tali prime semplici strutture.

La prima esposizione di opere astratte a colori si tenne nel 1956 alla Sidney Janis Gallery e comprendeva *The Bridge* (*Il ponte*, 1955 ca) e *Yellow, Red, Green and Blue* (*Giallo, rosso, verde e blu*, 1956). Nella stessa esposizione Kline presentò anche opere classiche in bianco e nero come *Accent Grave* (*Accento grave*, 1955, p. 223) e *Luzerne* (1956), sottolineando quindi il ritorno del colore, ma senza negare i bianchi e neri. Il colore divenne visibile e importante in opere come *Mycenae* (*Micene*, 1958), *Provincetown II* (1959, p. 265), *Dahlia* (*Dalia*, 1959), *Yellow, Orange, and Purple* (*Giallo, arancio e viola*, 1959), *Henry H. II* (1959-60), *Torches Mauve* (*Torches malva*, 1960) e *Andrus* (1961).

Ma nel 1956 l'esposizione alla Janis Gallery contraddistinse anche l'inizio di un altro aspetto primario dell'opera di Kline: comprende infatti *Buried Reds* (*Rossi sepolti*, 1953, p. 213), uno dei primi lavori in cui Kline comincia a incorporare il colore sotto il bianco e nero. Questa copertura del colore, che ne mantiene solo alcune tracce, è presente anche in una serie di lavori successivi quali *Horizontal Rust* (*Ruggine orizzontale*, 1960), *Probst I* (1960), e *Lehigh V Span* (1959-60). Uno degli aspetti più toccanti quando si ammira un Kline dal vero è la scoperta delle tracce "nascoste" di colore nelle ampie aree bianche e nere. Questo richiama ciò che l'artista italiano Burri definiva *annottarsi* (il progredire della notte), o le tracce di colore rosso o oro reperibili negli stretti interstizi delle sue tele di sacco bruno. Richiama anche i bordi colorati di Still ma, invece di trovarsi quasi fuori dalla tela, come nei dipinti di Still il colore è incorporato a un livello più profondo o più basso, sotto la maggior parte della superficie visibile. Alla luce della moda psicanalitica del tempo questa tecnica suggerisce una visualizzazione degli impulsi inconsci che vengono in superficie e che non possono essere completamente rimossi dal mondo della coscienza "bianco e nero". Inverte anche lo stereotipo usato nei film, dove il colore indica la scena attuale mentre il bianco e nero indica qualcosa che appartiene a ricordi remoti. Ma che cosa significa "ricoprire"? Si pensa al *pentimento* dell'arte classica, quando un artista, mentre lavorava a un affresco, ricopriva l'immagine dipinta applicando sulla superficie asciutta della parete un altro strato di colore. Il pentimento è stato spesso studiato dagli storici dell'arte per esplorare il processo creativo degli artisti rinascimentali. "Ricoprire" esprime il passaggio del tempo e quindi la presenza della coscienza, tuttavia tale passaggio temporale non ha la stessa *durata* registrata da Pollock con la tecnica del *dripping*: non è un passaggio continuo come nei movimenti di una danza. I *pentimenti* di Kline corrispondono alla visualizzazione di momenti successivi nel tempo, di presenti diversi, ciascuno diviso dall'altro da un intervallo durante il quale interagiscono e operano sia il subconscio sia la coscienza. Rivelano pensiero e riflessione, un impegno più intellettuale e meno automatico-fisico di quello della danza, scoprendo, al tempo stesso, l'impulso alla base della rinuncia di qualche cosa, qualche cosa che si vuole e si desidera, che si intravede, ma a cui, alla fine, si rinuncia, si abbandona, come in quei momenti al contempo piacevoli e tristi in cui si evoca un ricordo. Ricoprire un colore che un momento prima era sulla tela fa ipotizzare un dubbio. Rende manifesta la consapevolezza; visualizza la soggettività, il processo di creazione della conoscenza, del sapere e, tuttavia, non permette mai al dubbio di concludersi in certezza o di offrire conoscenza precostituita. Al contrario, mantiene la conoscenza e il credo sospesi in un campo aperto.