

CASTELLO DI RIVOLI

MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA

Piazza Mafalda di Savoia - 10098 Rivoli (Torino) - Italia
tel. +39/011.9565222 - 9565280 fax +39/011.9565231
e-mail: info@castellodirivoli.org - www.castellodirivoli.org

Mostra	<i>Franz Kline 1910-1962</i>
Curatore	Carolyn Christov-Bakargiev
Catalogo	Skira Milano
Ufficio Stampa	Massimo Melotti, Responsabile Manuela Vasco, tel. 011.9565209 Silvano Bertalot, tel. 011.9565211 fax 011.9565231, e-mail: press@castellodirivoli.org
Anteprima per la stampa	lunedì 18 ottobre 2004 ore 11.30
Inaugurazione	martedì 19 ottobre 2004 ore 19.00
Periodo	20 ottobre 2004 - 30 gennaio 2005
Orario	da martedì a giovedì ore 10.00 - 17.00 venerdì, sabato e domenica ore 10.00 - 21.00
Ingresso	€ 6,50 intero, € 4,50 ridotto
Sede	Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea Piazza Mafalda di Savoia - 10098 Rivoli (TO)
Servizi didattici e attività per il pubblico	Dipartimento Educazione tel. 011.9565213 - fax 011.9565232 e-mail: educa@castellodirivoli.org
Servizio navette	sabato, domenica e festivi partenze da Torino Piazza Castello informazioni tel. 011.9565280
Informazioni	tel. 011.9565220 www.castellodirivoli.org e-mail: info@castellodirivoli.org

**La mostra è stata realizzata grazie a
Regione Piemonte, Compagnia di San Paolo, Fondazione CRT**

Franz Kline 1910-1962

Curatore: Carolyn Christov-Bakargiev

Periodo: 20 ottobre 2004 – 30 gennaio 2005

Anteprima per la stampa: lunedì 18 ottobre 2004 – ore 11.30

Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea è lieto di annunciare la presentazione di un'ampia ed esaustiva mostra storica dedicata al grande artista americano Franz Kline (1910-1962).

Kline nasce il 23 maggio 1910 a Wilkes-Barre, Pennsylvania. Alla fine degli anni Trenta e nel corso degli anni Quaranta dipinge paesaggi urbani di New York e del distretto minerario in cui nacque. Nello stesso periodo gli vengono commissionati murali e ritratti. Alla metà degli anni Quaranta sviluppa un interesse per le possibilità espressive dell'astrazione riducendo e semplificando gli elementi compositivi del suo primo stile realista, in cui faceva ancora ricorso al colore e alla figurazione. La sua partecipazione alla celebre mostra *Ninth Street Show* e a *American Vanguard Art for Paris Exhibition* alla Sidney Janis Gallery, confermano l'artista come una delle più importanti figure nell'ambito dell'emergente movimento dell'Espressionismo Astratto americano. A metà degli anni Cinquanta Kline reintroduce il colore, inizialmente in modo irregolare e in seguito in segmenti sempre più larghi. Nel decennio che precede la sua scomparsa, il suo lavoro viene presentato nelle più importanti mostre collettive organizzate dalle istituzioni internazionali più prestigiose come la Biennale di Venezia (1956 e 1960) e il Carnegie International (1955, 1958 e 1961).

Muore il 13 maggio 1962 a New York.

E' dal 1994 che non si realizza in Europa una mostra che analizzi sia il nucleo di opere astratte della maturità, create a partire dagli anni Quaranta, sia le prime, cupe opere di ispirazione realista di questo straordinario protagonista dell'arte contemporanea.

Saranno presentate al Castello di Rivoli cento opere fondamentali nella produzione dell'artista composte da dipinti, disegni, pastelli, acquarelli, gouaches, oltre a materiale documentario proveniente dalle maggiori collezioni pubbliche e private. Per illustrare tutte le fasi più significative dell'opera di Kline, sono esposti i primi dipinti a olio della fine degli anni Trenta e degli anni Quaranta in cui è possibile rintracciare la sua ispirazione realista, i grandi lavori in bianco e nero, svolta verso l'Espressionismo Astratto, sino alle ultime tele in cui l'artista torna a usare il colore.

In occasione della mostra sarà pubblicato un catalogo di 500 pagine a colori con i saggi critici di Carolyn Christov-Bakargiev, David Anfam, Dore Ashton, le riproduzioni delle opere in mostra, oltre a tutti i quadri fondamentali dipinti dall'artista nel corso della sua vita.

La mostra è il momento centrale delle manifestazioni organizzate in occasione del ventennale del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, inaugurato nel 1984.

**La mostra è stata realizzata grazie a
Regione Piemonte, Compagnia di San Paolo, Fondazione CRT**

Biografia essenziale

Franz Kline nasce il 23 maggio 1910 a Wilkes-Barre, Pennsylvania. Iscritto alla Boston University, frequenta i corsi alla Boston Art Students League dal 1931 al 1935. Nello stesso anno si trasferisce a Londra dove dal 1936 al 1938 frequenta la Heatherly's Art School. L'anno successivo lascia definitivamente l'Europa per New York.

Alla fine degli anni Trenta e nel corso degli anni Quaranta Kline dipinge vedute urbane di New York e paesaggi del distretto minerario dove aveva trascorso la sua infanzia. Gli vengono commissionati murali e ritratti. In questo periodo, riceve premi in alcune rassegne annuali di Accademie Nazionali di Design.

Alla metà degli anni Quaranta Kline inizia a sviluppare un interesse per le possibilità espressive dell'astrazione e a ridurre e semplificare gli elementi compositivi del suo primo stile realista, in cui faceva ancora ricorso al colore e alla figurazione. Intorno al 1948 ingrandisce, usando un proiettore, alcuni suoi disegni in bianco e nero. Il potere espressivo e la magnificenza delle forme e delle pennellate confermano la sua intenzione di adottare uno stile che si caratterizza per la purezza dell'astrazione.

Nel 1950 Kline espone un dipinto astratto nella mostra *Talent 1950* alla Kootz Gallery, organizzata da Clement Greenberg e Meyer Schapiro. Alcuni mesi dopo, la Egan Gallery di New York gli dedica la prima mostra personale. La sua partecipazione al celebre *Ninth Street Show*, tenutosi al numero 60 della East Ninth Street, e a *American Vanguard Art for Paris Exhibition* alla Sidney Janis Gallery, confermano l'artista come una delle più significative figure nell'ambito dell'emergente movimento dell'Espressionismo Astratto.

A metà degli anni Cinquanta, Kline reintroduce il colore nella sua tavolozza bianca e nera, inizialmente in modo irregolare e in seguito con segmenti sempre più larghi. Nel 1956, Sidney Janis diviene il suo gallerista di riferimento e organizzandogli, tra l'altro, mostre personali nel 1956, 1958, e 1961. L'artista tiene la sua prima mostra personale in Europa alla Galleria La Tartaruga di Roma, seguita dalla mostra alla Galleria del Naviglio di Milano nella primavera del 1958. In occasione della sua partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1960 compie un viaggio di un mese attraverso l'Italia.

Nel decennio che precede la sua scomparsa, il suo lavoro viene presentato in importanti mostre collettive, tra cui *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors* al Whitney Museum of American Art di New York (1955), *12 Americans* al Museum of Modern Art di New York (1956), e nella mostra itinerante *The New American Painting*, organizzata dall'International Program del Museum of Modern Art nel 1958 e presentata a Basilea, Milano, Madrid, Berlino, Amsterdam, Brussels, Parigi e Londra. L'artista partecipa inoltre a manifestazioni internazionali, come la Biennale di Venezia nel 1956 e nel 1960 e al Carnegie International nel 1955, 1958 e 1961.

Muore il 13 maggio 1962 a New York.

Dai testi in catalogo. Testimonianze

Franz Kline

Gretchen T. Munson

Gli enormi simboli neri di Franz Kline, immersi nello sfondo bianco, appaiono, a prima vista, come ideogrammi cinesi ingigantiti: questa percezione immediata è tuttavia fuorviante; infatti più li si osserva da vicino, più si viene colpiti dalla raffinatezza delle variazioni del tema bianco e nero. Se si potessero prendere le linee verticali e orizzontali di Mondrian, in equilibrio asimmetrico, piegarle, avvolgerle ad anello, attorcigliarle e curvarle a motivi apparentemente semiautomatici, mantenendone l'equilibrio – o la sensazione di equilibrio – si otterrebbe un risultato simile a quello delle tele di Kline. Benché questi simboli emergano come caratteri su uno scudo assiro, sono altresì controllati e trattenuti dalla superficie del dipinto, grazie al sofisticato trattamento dello sfondo bianco.

(“Art News”, vol. 49, New York, novembre 1950, p. 48)

Kline dipinge un quadro

Robert Goodnough

[...] A mano a mano che *Abstract Painting*, 1952 ⁽¹⁾ si sviluppava, Kline si è trovato ad affrontare varie decisioni: inizialmente due forme nere si lanciavano verso il bordo superiore della tela, ma il movimento risultava eccessivamente forte e tendeva a portare l'attenzione dell'osservatore all'esterno della tela. Dopo aver riflettuto – l'applicazione del colore è in effetti solo una piccola parte nella realizzazione di un dipinto – decideva di inserire un'area nera vicino alla parte superiore della tela, per ottenere un movimento orizzontale, lasciando però del bianco subito sopra, per richiamare le aree bianche sottostanti. Si sono successivamente presentati vari altri problemi, risolti con numerosi cambiamenti, ma il dipinto stava assumendo un aspetto semplificato e diretto, come era negli intenti dell'artista. Il dipinto è stato poi nuovamente riposto fino alla fine di luglio: riconsiderandolo subito prima di partire per il Black Mountain College, dove avrebbe insegnato nell'estate, l'artista rimase davanti al dipinto per un lungo periodo di riflessione. Era un po' perplesso, qualcosa non quadrava. Tutte le forme erano delineate e l'opera era quasi riuscita, ma non del tutto. Decise di riporlo nuovamente, ma mentre toglieva le puntine che trattenevano la tela sul supporto cambiò idea, e lo riappese ruotato su un lato, per provare a fare emergere gli eventuali elementi disarmonici. Di solito in un dipinto astratto la parte superiore e quella inferiore sono definite, c'è una posizione dall'aspetto migliore, anche se non è determinata da oggetti. Spesso i pittori ruotano le tele, per controllare l'organizzazione delle masse, ma uno dei lati tende sempre a ricollocarsi nella posizione superiore. Anche Kline fa spesso questo, ma con *Abstract Painting*, 1952 sapeva fin dall'inizio quale era il lato superiore e aveva lavorato in questo senso. Ruotare il dipinto su un lato gli diede comunque lo spunto giusto: per ottenere l'equilibrio perfetto era necessario aggiungere un po' più di nero e parecchio altro bianco a quello che era ora diventato il lato superiore. Per fortuna la tela era più grande di quanto aveva inizialmente previsto per l'opera finale. La ruotò nuovamente e aggiunse circa sette centimetri e mezzo sul lato destro, ottenendo le proporzioni ideali. Qualche altro piccolo ritocco, ed ecco ottenuto l'esatto rapporto di coerenza tra le forme. Il dipinto era finito. Non rimaneva che preparare il telaio e applicarvi la tela. Pochi e semplici tratti di bianco e nero su una tela, ma quanto lavoro per realizzarli: Kline era soddisfatto dei risultati. Il costante contatto con le parole che leggiamo, stampate in nero su carta bianca, ci porta probabilmente a tentare di individuare significati e a vedere il nero per prima cosa, mentre l'artista si relaziona con un rettangolo nel quale ogni area e colore sono analogamente indispensabili nella totalità. Nelle opere di Kline l'impatto visivo del nero non è sempre del tutto eliminato, in parte per la tendenza dell'osservatore ad essere attratto dal nero e, forse, anche in parte per una tendenza simile da parte del pittore, mentre lavora. Le immagini nere predominano in particolare nei lavori di Kline di due o tre anni fa, ma questo non significa che siano incompleti, ma piuttosto rappresentativi di una particolare fase evolutiva dell'artista. Nei dipinti più recenti si nota l'emergere con molta più sicurezza delle aree bianche, una logica conseguenza delle tendenze dell'autore. I molteplici strati di colore, necessari in alcuni dipinti, possono dare

un'impressione di spessore, ma se questo accade, è solo un risultato, non un obiettivo perseguito intenzionalmente.

("Art News", vol. 51, n. 8, New York, dicembre 1952, pp. 36-39, 63-64)

Franz Kline parla

Frank O'Hara

Frank O'Hara: Franz Kline è uno dei più straordinari esempi della pittura contemporanea: leader del cosiddetto "movimento pittorico americano" – nella frequente definizione europea – e qui in America più noto come Espressionismo astratto o Pittura d'azione, esprime nelle sue opere l'individualità, l'audacia e l'imponenza che hanno reso così influente il movimento. 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. [...]

Franz Kline: Quello è un lavoro di Bill, vero? Straordinario! Un de Kooning si distingue sempre, anche se questo non assomiglia ai lavori iniziali, né a quelli recenti. Non che lo stile abbia un aspetto particolare, semplicemente è una *summa*. Si diventa uno stilista, suppongo, ma questo non è il punto. Qualcuno dirà che il mio stile è il bianco e nero, o che è uno stile calligrafico, ma io non l'ho mai consapevolmente inteso come uno stile o un atteggiamento rispetto alla pittura. A volte si ha un'idea precisa di quello che si sta facendo – in altri momenti sembra che tutto si perda. Non credo che la mia pittura sia la più moderna, contemporanea, inaccettabile o passata, ma nemmeno condivido l'idea di disprezzare il passato. Ho idee molto precise circa singoli dipinti e pittori, siano essi del passato o del presente. Per esempio, Bonnard a volte sembra privo di stile. Qualcuno ha detto che possiede la rara capacità di dimenticare, da un giorno all'altro, quello che ha fatto e vi aggiunge l'esperienza del giorno successivo, come un bambino che insegue un palloncino. Pensa solo a quella scena particolare che ha dipinto con la donna che non riesce a uscire dalla vasca da bagno, e l'uso così vivace del colore. Matisse non avrebbe mai dipinto un particolare così, non si faceva mai coinvolgere troppo da qualcosa. Braque e Gris sembrano avere un'idea predisposta in mente, mentre Bonnard la predispone al momento. In Léger si percepisce esattamente quando ha scoperto come funzionava un meccanismo, come un falegname – ha detto John Kane. Ma che cosa c'è di sbagliato in questo? Lo si vede anche in Barnett Newman, che sa come dovrebbe essere un dipinto, e, appunto, dipinge come pensa che si dovrebbe dipingere, il che è una cosa alquanto eroica.

Considerando l'essiccazione e altri elementi si riesce a capire se un dipinto è stato realizzato in una sola seduta o in stadi successivi. Alcuni Picasso sono chiaramente immediati e spontanei, in altri si vede che il giorno dopo è stata apportata la pennellata che ha completato il lavoro. Prendiamo, per esempio, uno di quei dipinti scuri di Ryders: è quello superficiale ed è spontaneo e immediato, dipinto in una sola seduta, poi ce ne sono sotto altri sette o otto molto più enigmatici.

Non sto affermando che realizzare un dipinto in una sola seduta implichi avere già tutto in mente dall'inizio, o che ti piaccia dipingere in una sola seduta, o quando hai avuto l'idea prima di cominciare. Istintivamente si ama quello che non si riesce a fare. A me piace Fra Angelico: ho provato infinite volte a rifare quegli occhi azzurri, quell'azzurro così vero. Qualcuno una volta mi ha detto di andare a vedere Ingres: in quel periodo amavo Daumier e Rembrandt e mi annoiavo guardando i lavori di Ingres, tuttavia, dopo poco, ha iniziato a piacermi. Si attraversano fasi diverse durante le quali si ammirano vari tipi diversi da te. Si va in un museo con l'intenzione di ammirare Tiziano, e si finisce per vedere altro. Tuttavia il modo in cui si lavorava prima di Cézanne è misterioso: Cézanne è come un analista e sembra essere veramente presente, pare di vederlo mentre dipinge il lato di un naso con il rosso, malgrado volesse dipingere come Velázquez. Loro dipingevano l'oggetto che si trovavano di fronte, non allestivano uno studio per poi iniziare a dipingere senza soggetto. Io faccio entrambe le cose. Hokusai ha dipinto il Fuji perché lo aveva davanti: ricordandolo, sia Hokusai che altri, hanno tratto ispirazione immaginando come avevano

tentato di rappresentarlo dal vero. Quando Hokusai dipinge il Fuji con un pennello – uccelli, nebbia, neve ecc. – non è l'occhio fotografico che agisce, bensì l'immagine mentale portata alla sua semplificazione estrema, senza che diventi per questo un simbolismo. Hokusai richiama più Toulouse-Lautrec, che ritraendo le ballerine voleva disegnare come Degas che, a sua volta, voleva disegnare come Ingres: è qualcosa che ha a che fare con il desiderio di veder ballare. O come Rembrandt, che andava a vedere i paesaggi di Hercules Seghers.

Trovo interessante Malevitch, forse perché attraverso il suo movimento è possibile percepire l'infinito portento della pittura, anche senza la definizione di un occhio o di un seno. Vorrebbe dire considerare le cose in modo romantico, cosa che i pittori non fanno. Le cose hanno un proprio fascino, a prescindere dall'idea del bianco su bianco, o di questo sopra quello. In Mondrian si può vedere un individuo che risolve i propri problemi in modo illogico. Ciò che ha fatto con la pittura è illogico per lui, ma può apparire logico ad altre persone. Un giorno ero nello studio di una di queste persone che mi disse di voler aggiungere del rosso in uno dei quadrati, per migliorarlo, e mi chiese che cosa ne pensavo. Gli risposi di provare e poi vedere solo se gli piaceva, non se migliorava il lavoro. [...]

Se sei un pittore 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. Questo Tomlin lo sapeva, ed è evidente nei suoi ultimi lavori. Jackson l'ha sempre saputo: se significa molto per te mentre lo fai, il significato resterà. È come Caruso e Björling. Björling sembra avere la stessa voce di Caruso, ma se pensi a Caruso e McCormack pensi a qualcosa di autentico. Björling ricordava Caruso, ma alla fine è stato apprezzato. Bradley Tomlin no. A meno che... accidenti, probabilmente tutta la pittura di tutto il mondo finirà per essere considerata bella, non so.

La natura dell'angoscia viene espressa in modi diversi. Non abbiamo ancora superato il periodo di apprendimento analitico delle motivazioni. Se si riesce a immaginare la motivazione, dovrebbe andare tutto bene, ma quando le cose "vanno oltre" ciò che conta è quanto qualcuno ci tiene. Si dà per scontato che per leggere sia necessaria una capacità superiore a quella di un esperto di calligrafia, ma gettare qualcosa su una tela non richiede più attenzione che affermare "Non me ne importa niente."

Guarda Jackson: non si dipinge nel modo in cui qualcuno – osservando la tua vita – pensa che tu dovresti dipingere, si dipinge per riuscire a dare, e questa è la sostanza della vita stessa: qualcuno guarderà e dirà che è il prodotto della conoscenza, ma non ha niente a che vedere con la conoscenza: ha a che vedere con il dare. Il problema della conoscenza verrà naturalmente considerato errato. Una volta finito l'atto del dare, l'aspetto sorprende te quanto gli altri.

Naturalmente, deve trattarsi di un punto di vista americano. Se Delacroix discute dello spirito, questo deve essere francese, non può essere russo o giapponese. Scrivere i suoi testi non lo rende comunque più informato o pratico, gli aspetti interessanti di Delacroix vanno ben oltre questo. Non è questo il fine in rapporto alla sua pittura: se così fosse, sarebbe stato considerato interessante, alcuni almeno la pensano in questo modo.

Per alcuni pittori parlare di pittura equivale a sentirsi dei ragazzini al primo ballo scolastico, troppo timidi per salire sulla pedana.

Accidenti, mezzo mondo vorrebbe essere come Thoreau a Walden, preoccupato per il rumore del traffico durante il viaggio verso Boston; l'altra metà del mondo passa la vita immerso in quel rumore. A me piace questa seconda metà. Giusto?

Essere nel giusto è una delle condizioni personali più straordinarie, tra quelle di cui non importa niente a nessuno.

("Evergreen Review", vol. 2, n. 6, New York, 1958, pp. 58-68)

Franz Kline

Franco Passoni

"La luna appartiene a tutti" dice Franz Kline "e le cose migliori, le più belle della vita, sono gratuite". Franz Kline ha dipinto, nel passato, nature morte, paesaggi e ritratti di stile impressionista e cubista. I suoi disegni, che erano di piccolo formato, in bianco e nero,

rappresentavano treni, cavalli, edifici, personaggi, sinché, alla fine, l'immagine obbiettiva veniva sopraffatta dai suoi stessi contorni e la linea, che ora è una pesante pennellata, non più descriveva delle forme solide e obbiettive ma è diventata essa stessa l'unica forma solida carica di brutalità e di violenza. Dopo Pollock e de Kooning, Franz Kline è divenuto in questo ultimo decennio, assieme a Mark Rothko, uno degli esponenti più autorevoli del primo movimento pittorico che può dirsi veramente nato e cresciuto in America e che, nello stesso tempo, sia assurto al livello di una tendenza pittorica mondiale ampiamente riconosciuta nei principali centri artistici mondiali: da Roma a Tokio, Berlino, Parigi, New York. [...] E' importante sottolineare che le varie personalità artistiche che fanno capo o parte dell'Espressionismo astratto hanno una ben chiara distinzione delle visioni e delle forme che sono il mezzo e la possibilità di comunicare aspetti e problemi di una stessa realtà. Alcuni di loro, infatti, concepiscono la loro visione come un automatismo (Pollock), oppure la tramutano da un espressionismo naturalistico (de Kooning), o da un astrattismo cromatico (Rothko). Le astrazioni di Kline, oggi, sono di dimensioni immense e qualche volta egli trova delle difficoltà nel concepire le sue "comunicazioni" entro spazi limitati dalle carte, che abitualmente usa, o dai telai. Il suo occhio esercitato scopre sempre come popolare uno spazio vuoto e in esso fonde sempre un dramma (espressione) accennandolo violentemente con le elaborate strutture dei neri (positivo) in opposizione alle masse solide e massicce del bianco (negativo). [...]

(*Franz Kline*, Galleria del Naviglio, Milano, 1958)

Franz Kline

Katharine Kuh

Katharine Kuh: *Pensa che i grandi artisti siano sempre stati innovatori?*

Franz Kline: Tutta la storia della pittura è attraversata da grandi figure, di solito innovatrici, e credo che, in effetti, tutti i più grandi artisti siano stati innovatori. Non ho mai consapevolmente pensato a me stesso in questi termini e, per quanto riguarda gli artisti contemporanei, alcuni mi hanno influenzato e a mia volta ho influito su alcuni di loro. So che alcuni artisti affermano che essere influenzati sminuisce la loro reputazione, ma non è necessario che un dipinto assomigli al lavoro di un altro artista per dichiarare un'influenza. L'artista medio, che matura intorno ai quarant'anni, come è successo a me per esempio (a quell'età ho tenuto la mia prima personale alla Egan Gallery), ha subito l'influenza sia degli antichi maestri sia dei suoi contemporanei. Per quanto mi riguarda mi sono sempre piaciuti Tintoretto, Goya, Velázquez e Rembrandt. E basterebbero da soli i disegni di Rembrandt! Poi hanno influito su di me anche artisti come Earl Kerkam: ho parlato moltissimo di disegno con lui. Credo che il motivo per cui il suo lavoro non si è affermato maggiormente risieda proprio nella sua totale sincerità circa gli artisti da cui è stato influenzato. Non lo ha mai nascosto: se gli piaceva Cézanne, usava Cézanne. Crede fermamente in questo tipo di influenza, ma naturalmente non è un imitatore.

K.K.: *Preferisce Velázquez a El Greco?*

F.K.: Sì, lo preferisco di gran lunga, eccome! In Velázquez trovo una solidità – c'è molto più di questo, ma su di lui è già stato detto talmente tanto che non ha certo bisogno dei miei commenti.

K.K.: *I critici affermano che lei ha subito l'influsso dell'arte calligrafica orientale. Ritiene che ci sia del vero in questa affermazione?*

F.K.: No. Non ho mai considerato il mio lavoro in rapporto alla calligrafia. Secondo i critici, anche Pollock e de Kooning sono artisti calligrafici, ma non abbiamo niente a che vedere con la calligrafia. È interessante come questo tipo di osservazioni non provenga mai da critici orientali: il concetto orientale di spazio è infinito, non è uno spazio dipinto, mentre il nostro sì. Innanzitutto la calligrafia è una forma di scrittura e io non scrivo. Alcuni, talvolta, pensano che io prenda una tela bianca e ci dipinga sopra un segno nero, ma non è così. Oltre al nero dipingo anche il bianco, che è altrettanto importante. Per esempio, in questa tela che stiamo guardando in questo momento, si vede che ho dipinto aree di nero con i miei bianchi. [...]

K.K.: *Nei suoi dipinti sono presenti simbolismi?*

F.K.: Ci sono delle immagini: il simbolismo è un concetto difficile, non sono un simbolista. In altre parole, le mie sono esperienze di pittura; questo non vuol dire che io decida in anticipo che

dipingere un'esperienza definita ma, mentre dipingo, questa diventa un'esperienza vera, autentica per me. Non è simbolismo, come non è calligrafia. Non dipingo ponti, grattacieli o scontrini della lavanderia. Come lei saprà, si dipinge in bianco e nero da secoli, e l'unica differenza reale tra il mio lavoro e quello di chi mi ha preceduto è che loro usavano una specie di metafora sviluppata dal contenuto, dall'argomento. Io non dipingo in modo oggettivo, come in quel periodo, non dipingo un oggetto dato – una figura o un tavolo: dipingo un'organizzazione che diventa un quadro. Se osservi un quadro astratto puoi immaginare che si tratti di una testa, di un ponte, quasi qualsiasi cosa – ma non sono queste le cose che mi hanno indotto a dipingere quel quadro. [...]

K.K.: *Prepara in anticipo le sue composizioni o lavora direttamente?*

F.K.: Entrambe le cose. A volte faccio dei disegni preliminari, altre dipingo direttamente, in altri casi ancora inizio un quadro e poi copro tutto finché non diventa un altro quadro o niente del tutto. Se un dipinto non funziona, lo butto. Quando lavoro in base a schizzi preliminari, non li ingrandisco, preferisco programmare le sezioni di un dipinto di grandi dimensioni usando piccoli disegni per ogni area distinta. Poi le combino in un quadro finale, spesso aggiungendo o togliendo elementi degli schizzi originali. Quando lavoro direttamente, è tutto molto rapido: in realtà lavoro rapidamente nella maggior parte dei casi, tuttavia non tutto quello che c'è in un dipinto si realizza mentre dipingi. Ci sono delle tele qui nel mio studio – per esempio quella piccola laggiù – sulle quali ho lavorato per sei mesi buoni, coprendo quasi tutto e poi ridipingendo sopra e ancora sopra. Penso che adesso ci siamo.

K.K.: *Che rapporto hanno le dimensioni con ciò che vuole trasmettere?*

F.K.: Credo che la realizzazione di un grande dipinto comporti una differenza notevole, rispetto a uno di piccole dimensioni. Un'opera piccola può avere altrettanta presenza, vigore, spazio, ma a me piace dipingere grandi quadri. Trovo stimolanti le grandi dimensioni e penso che ci si confronti meglio con una grande tela, ma non so esattamente il perché.

K.K.: *Pensa che l'aggiunta del colore negli ultimi anni abbia cambiato il suo lavoro?*

F.K.: Non la considero un'aggiunta, e non penso in termini di aggiunta di colore. Voglio solo sentirmi libero di dipingere a colori o in bianco e nero. Inizialmente dipingevo a colori e, infine, sono arrivato al bianco e nero a forza di coprire il colore. Poi ho iniziato con il solo colore, il bianco e niente nero – poi colore e bianco e nero. Non perseguo necessariamente lo stesso obiettivo con queste diverse combinazioni, perché anche se alcuni affermano che il bianco e nero è colore, per me il colore è un'altra cosa. In altre parole un'area colorata di azzurro intenso, o il rapporto tra due diversi colori, non equivale al bianco e nero. Nell'usare il colore non penso mai in termini di aggiungere o di decorare un dipinto in bianco e nero: voglio solo essere libero di lavorare in entrambi i modi. E, comunque, un pittore che usa il rosa, il giallo e il rosso non necessariamente diventa un colorista. [...]

(The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists, Harper and Row, New York, 1962, pp. 143-154)

La mostra di Kline al Civico di Torino ⁽²⁾

Marisa Volpi

[...] Nelle sale del Museo torinese figurano grandi e piccoli quadri, collage, disegni: un imponente complesso che va dal 1947 al 1961. Frank O'Hara che ha curato l'ottima presentazione scrive tra l'altro: "La consapevolezza che egli aveva dei limiti della tela era pari a quella che il tuffatore ha della piscina, il trapezista della rete", e il fatto che colpisce alla prima visione rapida è appunto questo: il segno di Kline possiede la prestigiosa tensione del colpo ben assestato, dello spazio dominato dall'uomo con ritmo sicuro. [...]

Il metodo di lavoro

Con essi cioè (come con Van Gogh per altro), in modo sia pure opposto, si raggiunge il massimo contenuto della pittura, poiché tutto il quadro parla, e non per un distaccato senso di bellezza.

È del 1958 la frase di Kline "Ma il metodo di lavoro, prima di Cézanne, è un segreto. Cézanne invece è come un analista, pare che sia proprio lì e pare di vederlo mentre dipinge il lato di un naso in rosso. Anche se lui avrebbe voluto dipingere come Velázquez". Ed ecco una cosa che rimane scoperta in Kline: lo straordinario amore per la pittura che evoca Rembrandt appunto,

Manet, Velázquez, Goya. Un quadro come *Astrazione*, 1950-51 mi è sembrata la testimonianza più leggibile di tale amore; ma in tutti i suoi quadri vive questo senso acuto della fragranza pittorica (si pensi a *Shenandoah*, 1956, a *Il Ponte*, 1955, a *Antracite, nero e bruno*, 1958). La sua citazione di Bonnard nell'intervista del 1958, il riferimento a Newmann e a Malevitch ("l'incessante meraviglia di quella che potrebbe essere la pittura, senza descrivere un occhio o un seno"), confermano una attitudine ben diversa da quella di de Kooning, cui pure somiglia il fare grande e melodrammatico, l'uso di una tecnica a braccia che stende il colore sulle tele bianche, come uno che urla in un ambiente vuoto.

de Kooning è decisamente espressionista, egli forza il segno, lo spezza e gli impone perfino un'immagine, Kline, viceversa, scandisce lo spazio servendosi di una calligrafia gigantesca che gli permette di sintetizzare la sua volontà espressiva al momento, di dipingere di getto, senza deformazioni. Il contrasto di bianco e nero gli serve a questo: il bianco è come il cielo sul quale Kline traccia giunture, potenti delineazioni, masse che si scardinano o che procedono velocemente, strutture romanticamente pittoriche, crolli, tensioni, sbarramenti. "Egli non desiderava essere dentro la sua pittura, come Pollock, ma creare un segno del suo passaggio... attraverso il mondo", scrive O'Hara.

Semplicità di forme

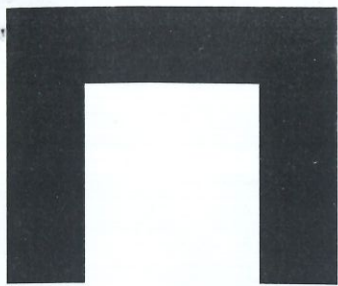
Ed è lui il vero erede del romanticismo di Ryder, il pittore paesaggista americano dell'ottocento sul quale convogliarono, ad un certo momento, gli interessi di Pollock e di Kline. Nella semplicità delle forme adottate da Kline non ci riesce di vedere alcun riflesso della Bauhaus (O'Hara parla a proposito della sua "sgraziata geometria" di un "combattimento tra *Guernica* e la Bauhaus"). La rinuncia di Kline al suo pittoricismo non è di tipo ascetico-sociale ma coincide con l'adozione dell'atteggiamento dell'*Action painting*, l'adozione cioè di un estremo soggettivismo di nuovo genere, in cui la fragranza del rapporto dell'artista con il quadro doveva assumere una totalità senza precedenti per affermarsi come l'unica oggettività possibile. Dipingere insomma voleva dire non solo tradurre momento per momento particolari emozioni nel segno, ma seguire il segno addirittura, mosso dall'abilità e da un'energia espressiva non più applicata all'oggetto naturale. Non è un caso che quasi tutti i pittori dell'*Action painting* abbiano avuto un più o meno lungo tirocinio figurativo con grande libertà di riferimenti al di fuori delle avanguardie europee e Kline tra tutti fu uno dei più restii ad abbandonare la figurazione (dipingeva paesaggi post-impressionisti, campi di ferro degli incroci ferroviari, strutture d'acciaio, e continuò ad intitolare i quadri astratti con nomi di luoghi della Pennsylvania, *Lehig* (cat. n. 34); *Shenandoah* (cat. n. 33), *Hareltan* (cat. n. 39), o delle locomotive dei treni che trasportavano carbone nelle miniere in *Chief*, *Cardinal* ecc.). La rinuncia alla figurazione avviene dunque al di là delle giustificazioni culturali offerte dalla pittura europea; Picasso è un grande stimolo ma enigmatico, così come Miró e Klee. Il passo compiuto dagli americani, apre una voragine, con sullo sfondo quei riferimenti, quasi una propedeutica verso l'ignoto, ma affrettatamente seguita e giudicata sommariamente. (Il più europeo tra tutti rimane Gorky).

Kline, rinunciando alla figurazione, rinuncia alla grande pittura che amava, rinuncia alla natura della luce per ottenere degli spazi puri su cui concentrare la forza del gesto. Il bianco e nero sono tra il '45 e il '52 un'esperienza importante anche per de Kooning e Pollock, ma per Kline essi costituiscono un modo essenziale di esprimersi. I bianchi non sono spazi negativi o positivi ma hanno lo stesso valore dei neri, come il pittore ha ripetutamente affermato. Egli brucia il colore in questo dinamismo essenziale, sebbene non programmatico, il colore riappare, ogni tanto anche negli ultimi anni, ma non è il fatto essenziale della sua pittura, determinata soprattutto dalla generosità del gesto, dalla gigantesca sintesi di energia che si comunica allo spettatore come particolare amore per la vita.

("L'Avanti!", Roma, 14 novembre 1963)

Note:

- (1) Trattasi dell'opera *Painting (Horizontal II)*, 1952, esposta in mostra.
- (2) Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino



MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA

Piazza Mafalda di Savoia - 10098 Rivoli (Torino) - Italia
tel. +39/011.9565222 - 9565280 fax +39/011.9565231
e-mail: info@castellodirivoli.org - www.castellodirivoli.org

CASTELLO DI RIVOLI

COMUNICATO STAMPA

Cinema statunitense anni Quaranta e Cinquanta

in occasione della mostra dedicata a Franz Kline

Manica Lunga del Castello di Rivoli

27 novembre 2004 - 30 gennaio 2005

Sabato e domenica ore 19 - ingresso libero

A cura di Francesco Bernardelli

Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, in occasione della grande mostra dedicata all'artista americano Franz Kline, presenta una selezione di film prodotti negli Stati Uniti fra gli anni Quaranta e Cinquanta, e dedicati al rapporto con una grande città come New York, nelle sue connotazioni di luogo di grandi tensioni e di intensa spettacolarità. La rassegna vuole altresì offrire una sintetica ma articolata occasione per rileggere una delle stagioni più ricche e compiute del grande cinema statunitense del secondo dopoguerra attraverso i suoi generi più celebri.

Sabato 27 e domenica 28 novembre:

Giorni perduti (The Lost Weekend) (1945) di Billy Wilder

bianco e nero, sonoro, 101 min.

con Ray Milland, Jane Wyman, Phillip Terry, Doris Dowling

Sabato 4 e domenica 5 dicembre:

Sabotatori (Saboteur) (1942) di Alfred Hitchcock

bianco e nero, sonoro, 108 min.

con Priscilla Lane, Robert Cummings e Otto Kruger

Sabato 11 e domenica 12 dicembre:

Cristo fra i muratori (Give Us This Day) (1949) di Edward Dmytryk

bianco e nero, sonoro, 120 min.

con Sam Wanamaker, Karel Stepanek, Lea Padovani, Kathleen Ryan

Sabato 18 e domenica 19 dicembre:

Il fronte del porto (On the Waterfront) (1954) di Elia Kazan

bianco e nero, sonoro, 114 min.

con Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Pat Henning

Sabato 8 e domenica 9 gennaio 2005:

Eva contro Eva (All About Eve) (1950) di Joseph L. Mankiewicz

colore, sonoro, 138 min.

con Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Marilyn Monroe

Sabato 15 e domenica 16 gennaio:

Gardenia blu (The Blue Gardenia) (1953) di Fritz Lang

bianco e nero, sonoro, 90 min.

con Richard Conte, Raymond Burr, Anne Baxter, Ann Sothorn, Nat King Cole

Sabato 22 e domenica 23 gennaio:

Come le foglie al vento (Written on the Wind) (1956) di Douglas Sirk

colore, sonoro, 99 min.

con Lauren Bacall, Dorothy Malone, Rock Hudson, Robert Stack

Sabato 29 e domenica 30 gennaio:

West Side Story (1961) di Robert Wise

colore, sonoro, 155 min.

con Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris, Simon Oakland

Per informazioni e prenotazioni:

Ufficio Promozione tel. 011.9565270, fax 011.9565230, e-mail r.aghemo@castellodirivoli.org

Ufficio Stampa tel. 011.9565209/211, fax 011.9565231, e-mail press@castellodirivoli.org



Le mostre

Franz Kline 1910-1962

a cura di Carolyn Christov-Bakargiev

Ufficio stampa

Mara Vitali
Comunicazione
Corso Indipendenza 1
20129 Milano
tel. 02 73950962
fax 02 70005403
e-mail: arte@mavico.it

Publicata in occasione della retrospettiva organizzata per il ventennale del Castello di Rivoli e curata da Carolyn Christov-Bakargiev, la più aggiornata monografia dedicata al grande maestro dell'Espressionismo Astratto americano e tra i protagonisti assoluti dell'arte del secolo scorso.

Il volume, che propone un'ampia ed esaustiva panoramica sul percorso artistico di Franz Kline (1910-1962), presenta oltre cento opere di rilievo, dipinti, disegni, schizzi e materiale documentario provenienti dalle maggiori collezioni pubbliche e private nel mondo con l'intento di mostrare tutte le fasi più significative dell'opera di Kline: dai primi dipinti a olio della fine degli anni Trenta e degli anni Quaranta, in cui è possibile rintracciare la sua ispirazione realista, alla determinante svolta verso l'Espressionismo Astratto, documentata da una selezione dei grandi lavori in bianco e nero e delle ultime tele in cui l'artista torna a usare il colore.

"Americano, ma imbevuto di cultura visiva europea - scrive Ida Gianelli - Kline ci mostra l'evoluzione del linguaggio pittorico da una figurazione che risente addirittura di Rembrandt e degli altri classici della pittura che conosce direttamente attraverso i musei europei, a una astrazione ridotta al rapporto primario fra il bianco degli sfondi, per quanto costruiti per visibili sovrapposizioni, e il nero dei segni che si dispiegano in superficie, spesso in posizione decentrata, perentori nella loro forza costruttiva per quanto non assiomatici, all'interno di un linguaggio integralmente generato dalla pulsionalità.

Questa drammatica immediatezza diviene, come è noto, di qua e di là dell'oceano, la cifra stilistica dell'epoca, e non perde mai di intensità in Kline, neanche quando il colore torna protagonista della composizione e il segno si sfrangia, con effetti quasi di chiaroscuro e di illusionismo spaziale.

Scomparso precocemente nel 1962 a cinquantadue anni, Kline resta un riferimento essenziale per tutti coloro che a partire da quegli anni hanno ripensato al linguaggio pittorico e l'hanno volto a esprimere valori emozionali, a divenire testimonianza di una tempesta esistenziale."

Introdotta da una premessa di Ida Gianelli, il volume comprende saggi di Dore Ashton (*Kline com'era e com'è*), David Anfam (*Franz Kline: il Giano dell'Espressionismo Astratto*), Carolyn Christov-Bakargiev (*Considerazioni sulla pittura di Franz Kline: la (dis)organizzazione e la (de)centratura dell'emozione*) e Allan Stone (*Una nota su Franz Kline*) seguiti da una serie di conversazioni di/su Franz Kline *L'arte astratta nel mondo di oggi*; *Franz Kline l'indefesso: un artista senza metafisica* (con Ivan C. Karp); *Rivoluzione in pittura. Franz Kline* (con Selden Rodman); *L'artista è oggi pro o contro il passato?* (con Thomas B. Hess); *Franz Kline parla* (con Frank O'Hara); *Franz Kline* (con Katherine Kuh); *Franz Kline 1910-1962: un'intervista* (con David Sylvester). Seguono le opere in mostra, l'elenco delle opere esposte, la cronologia, l'antologia e la bibliografia selezionata.

edizione italiana e inglese, 24 x 28 cm, 424 pagine, 306 colori, cartonato
ISBN 88-7624-141-8 I, ISBN 88-8491-866-9 E, € 70,00

Rivoli-Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea
20 ottobre 2004 - 30 gennaio 2005

Skira editore spa

Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
telefono 02 72444.1
fax 02 72444219
skira@skira.net

Registro Società
Milano 0346905
volume 00008515
fascicolo 05
CCIAA 1451189

capitale sociale
€ 3.000.000
partita iva/codice fiscale
11282450151

Gruppo Skira
Skira editore
Editions d'Art Albert Skira
ArtificioSkira

COMPAGNIA

d i S a n P a o l o



Una fondazione per lo sviluppo della società

La Compagnia di San Paolo, fondata nel 1563 come confraternita a fini benefici, è oggi una fondazione di diritto privato, tra le maggiori in Europa, dotata di un patrimonio di circa 6,5 miliardi di euro.

Essa persegue finalità di interesse pubblico e di utilità sociale, allo scopo di favorire lo sviluppo civile, culturale ed economico delle comunità in cui opera ed è attiva nei settori della ricerca scientifica, economica e giuridica; dell'istruzione; dell'arte; dei beni e delle attività culturali; della sanità; dell'assistenza alle categorie sociali deboli. I redditi prodotti dal suo patrimonio accumulato nei secoli, che la Compagnia ha l'impegno di trasmettere intatto alle generazioni che verranno, sono posti al servizio di queste finalità.

Sebbene sia profondamente radicata a Torino, e operi prevalentemente in Piemonte e Liguria, la Compagnia è presente in modo significativo su progetti nazionali (con una particolare attenzione al Mezzogiorno), europei e internazionali, spesso in collaborazione con altre grandi fondazioni.

Nel corso del 2003 la Compagnia ha effettuato stanziamenti per 684 iniziative nei settori istituzionali di attività per complessivi 108,5 milioni di euro. Nel settore dell'Arte le iniziative sostenute sono state 93 per un ammontare di 22 milioni di euro.

La Compagnia per L'Arte Contemporanea

Contribuire al rilancio di Torino come città d'arte e come punto di riferimento e di eccellenza anche per l'arte contemporanea. E' questo uno degli obbiettivi prioritari della Compagnia, per il raggiungimento del quale sono state sostenute molte delle più importanti iniziative presentate dalle principali istituzioni culturali locali.

Tra queste assume particolare importanza la retrospettiva dedicata a "Franz Kline", artista americano vissuto tra il 1910 e il 1962 e che nella sua breve ma intensa carriera fu riconosciuto quale figura di spicco del movimento dell'espressionismo astratto.

A Kline Torino aveva dedicato nel 1963 un'ampia retrospettiva ed è con tale richiamo che questa mostra assume oggi il particolare significato di sottolineare il ventesimo anniversario dell'apertura del Museo, il primo concepito in Italia per la conservazione e la proposta dell'arte contemporanea. Consapevole dell'importanza sia del ruolo del Museo di Rivoli, sia del significato di questa iniziativa, la Compagnia di San Paolo ha scelto di sostenerne la realizzazione con un contributo di 500 mila euro.

Compagnia di San Paolo - www.compagnia.torino.it

Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Tel. (+39) 011 5596911 – Fax (+39) 011 5596976 – info@compagnia.torino.it

FONDAZIONE CRT

la Fondazione CRT per la mostra dedicata a Franz Kline Castello di Rivoli, 19 ottobre 2004

L'attenzione per l'arte contemporanea è un elemento caratterizzante il consistente impegno della Fondazione CRT per l'arte e la cultura in Piemonte e Valle d'Aosta, settore in cui dal 1992 a oggi ha investito 141 milioni di euro.

In questo settore gli interventi della Fondazione spaziano dalle attività di valorizzazione e tutela del patrimonio storico artistico di Piemonte e Valle d'Aosta alle attività della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT – che vedono protagonista il Castello di Rivoli insieme con la GAM - al sostegno a tutte le principali manifestazioni legate alla creatività moderna e contemporanea.

La Fondazione CRT ha reso possibile anche la realizzazione della mostra dedicata al maestro dell'Espressionismo Astratto americano, Franz Kline, che apre al Castello di Rivoli martedì 19 ottobre 2004.

Il progetto Arte Moderna e Contemporanea della Fondazione CRT

Nell'ambito delle proprie attività di sostegno e valorizzazione delle "eccellenze" del territorio, la Fondazione CRT ha dato vita cinque anni fa ad un progetto pluriennale volto a rafforzare il sistema dell'arte moderna e contemporanea nell'area metropolitana di Torino, attraverso il supporto alle due maggiori istituzioni operanti nel settore, il Castello di Rivoli e la GAM.

Dopo la prima operazione rappresentata dall'acquisizione di un importante nucleo di opere del movimento dell'Arte Povera, presentate nella grande mostra "Arte povera in collezione" al Castello di Rivoli, alla fine del 2000 la Fondazione CRT - nell'intento di garantire all'iniziativa la continuità e l'agilità operativa necessarie – decise di costituire un'apposita fondazione dedicata alla realizzazione del progetto. Nacque così la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT la quale, avvalendosi della consulenza del citato Comitato Scientifico internazionale, fin dall'inizio della sua attività ha perseguito una linea di azione che, pur senza escludere eventi espositivi temporanei, ha posto come proprio obiettivo prioritario l'incremento delle collezioni museali.

Nel corso degli anni sono state finanziate campagne di acquisizione focalizzate al movimento della Transavanguardia e alla pittura italiana degli anni cinquanta che, oltre ad arricchire i percorsi espositivi dei due musei, hanno permesso l'organizzazione di importanti mostre, tenutesi rispettivamente al Castello di Rivoli e alla GAM.

Successivamente si è proceduto all'ulteriore arricchimento delle collezioni dei due musei con l'acquisto di nuovi pezzi storici dell'Arte Povera e di opere italiane del periodo compreso tra la fine degli anni cinquanta e gli anni ottanta, distribuite fra GAM e Rivoli, in relazione alle caratteristiche delle rispettive collezioni.

E' stato inoltre avviato un programma di acquisizione di opere di giovani artisti italiani nel cui ambito è stata realizzata a Rivoli la prima retrospettiva mondiale dedicata a Vanessa Beecroft.

Infine, è stato finanziato un ampio programma di acquisizione di videodocumentari proposto dalla GAM e volto a testimoniare numerosi aspetti rilevanti delle vicende artistiche degli ultimi due secoli. E' stato così possibile arricchire ulteriormente la videoteca della GAM, la più vasta raccolta esistente in Italia di video dedicati all'arte moderna e contemporanea e di *video d'artista* che può complessivamente contare su oltre 2.200 titoli che spaziano dal primo Ottocento ai giorni nostri.

Con le risorse destinate al progetto dalla Fondazione CRT è stato possibile assicurare alle collezioni torinesi un importante nucleo di opere d'arte italiana, a partire dal secondo dopoguerra, la cui consistenza numerica è oggi pari a 120 pezzi.

COMUNICATO STAMPA

Il Gruppo UniCredit entra nel Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Il gruppo bancario UniCredit è entrato a far parte con UniCredit Private Banking dei sostenitori istituzionali del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea.

Il nuovo partner viene ad affiancarsi alla Regione Piemonte, alla Fondazione CRT, alla Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Torino e alla Città di Torino.

Grazie all'ingresso del Gruppo UniCredit si viene così a rafforzare ulteriormente la capacità operativa del Museo che proprio quest'anno celebra vent'anni di attività. Nel corso di questi anni il Castello di Rivoli con oltre centoventi mostre realizzate ed una collezione permanente composta da oltre trecento opere, in continuo sviluppo, si è affermato a livello internazionale come una delle più significative realtà culturali dedicate all'arte contemporanea.

Proprio in considerazione del ruolo di alto profilo svolto dal Museo, il gruppo bancario, da tempo impegnato in iniziative culturali di prestigio, ha ritenuto opportuno mettere a disposizione non solo il proprio sostegno economico, ma anche il proprio patrimonio di relazioni e rapporti internazionali.

In occasione dell'accordo operativo Cesare Annibaldi, Presidente del Castello di Rivoli, ha dichiarato: "L'entrata del Gruppo UniCredit fra gli sponsor del Castello di Rivoli è particolarmente significativa non solo per il fattivo apporto che verrà dato dal prestigioso istituto bancario, ma va intesa soprattutto come riconoscimento dei risultati raggiunti a livello internazionale dal Museo in questi venti anni di intensa attività".

Luigi Cavalchini, Presidente di UniCredit Private Banking, la banca leader nel wealth management in Italia, sottolinea che "l'impegno del nostro Gruppo sui temi della cultura è per noi un valore, un segno distintivo irrinunciabile parte della nostra identità. Crediamo fermamente che un'impresa privata dinamica come la nostra, non possa e non debba prescindere dal ricercare un legame profondo con la società in cui opera. L'intervento di UniCredit Private Banking vuole essere proprio un segno tangibile della politica di attenzione e di intervento nel territorio piemontese, dove hanno sede la banca e la realtà museale, attraverso la collaborazione in un settore che rappresenta una delle eccellenze riconosciute a livello internazionale".

Per informazioni

Ufficio Stampa Castello di Rivoli, tel. 011.9565209 - 211, fax 011.9565231

e-mail: press@castellodirivoli.org

Ufficio Stampa UniCredit Private Banking, tel. 011.5605704, fax 011.5605729

e-mail: andrea.ranghieri@unicredit.it



ottobre 2004

"L'impegno del nostro Gruppo sui temi della cultura è per noi un valore, un segno distintivo irrinunciabile parte della nostra identità. Crediamo fermamente che un'impresa privata dinamica come la nostra, non possa e non debba prescindere dal ricercare un legame profondo con la società in cui opera. L'intervento di UniCredit Private Banking a fianco di un'istituzione autorevole come il Castello di Rivoli vuole essere proprio un segno tangibile della politica di attenzione e di intervento nel territorio piemontese, dove hanno sede la banca e la realtà museale, attraverso la collaborazione in un settore che rappresenta una delle eccellenze riconosciute a livello internazionale".

Luigi Cavalchini, Presidente di UniCredit Private Banking

UN NUOVO MODO DI FARE BANCA

UniCredit Private Banking è la banca leader in Italia nel Wealth Management. Con oltre **39 miliardi di euro** di asset gestiti, 47 considerando le partecipate, UniCredit Private Banking si presenta come l'unica grande banca in Italia completamente dedicata alla clientela private.

La banca, che ha sede a Torino, opera su tutto il territorio nazionale con 161 sedi, ed è inoltre presente in Svizzera, Lussemburgo, Montecarlo e S. Marino.

UniCredit Private Banking si propone come "consulente di fiducia" per la gestione del patrimonio complessivo di individui, famiglie, holding di partecipazioni ed enti.

Obiettivo di UniCredit Private Banking è **preservare ed accrescere il patrimonio** dei propri Clienti, non limitandosi alla sola componente finanziaria, ma considerando anche la componente patrimoniale non liquida.

La banca, con 1.200 persone dedicate ad ascoltare, comprendere, creare e offrire soluzioni personalizzate alla propria clientela, è stata scelta -ad oggi- da circa 40.000 delle oltre 400.000 famiglie italiane con patrimoni particolarmente rilevanti.

La **proposta di valore** è distintiva e unica nel mercato italiano, per tipologia di **offerta e modello di servizio**, completamente pensati e realizzati per servire al meglio le diverse tipologie di Clienti private.

Il servizio è fornito da 600 Client Manager adottando un approccio "olistico" e indipendente, che si basa su una accurata analisi della situazione patrimoniale complessiva (mobiliare, immobiliare e inclusiva di eventuali investimenti alternativi), degli obiettivi di investimento e della propensione al rischio del Cliente.

Una banca "su misura" che costruisce la propria reputazione sulla vicinanza al Cliente e su elevate competenze, che può contare su strategia, struttura, offerta, modello di servizio completamente dedicati, all'interno di un grande Gruppo a visione e presenza internazionale.