

# Dove e quando? 1945/60

- Informale –Espressionismo astratto-Action Painting
- Rifiuto della forma, sia essa figurativa o astratta
- Fiducia nelle POSSIBILITA' ESPRESSIVE del segno, della materia e del gesto

# INFORMALE lez. N.2

- Nella tendenza (1945/60) considerata di capitale importanza nel panorama del secondo dopoguerra, vengono raggruppate personalità dalle molteplici peculiarità, accomunate dal desiderio di abbandonare lo studio dei rapporti compositivi e la configurazione controllata dell'immagine per **far scaturire l'opera dal diretto contatto tra l'artista e la materia**

# Informale USA

- In Usa la corrente materica ha poco seguito.
- Si afferma, invece, una pittura larga, di superficie: uno dei principali interpreti è M. Rothko

# Pittura gestuale o Action Painting

- La pittura assegna al gesto la registrazione della forma creativa. Nell'attimo in cui il pittore traccia il segno sulla superficie, agisce trasmettendo anche fisicamente la propria emotività.
- J Pollock, W. De Kooning, F. Kline, Sam Francis

# Jakson Pollock

La mia pittura non nasce dal cavalletto. Quasi mai, prima di cominciare a dipingere, mi accade di stendere la tela sul telaio. Preferisco appenderla al muro o posarla sul pavimento, perché ho bisogno della resistenza di una superficie dura. Sul pavimento mi sento più a mio agio, più vicino, più parte del quadro; posso camminarci intorno, lavorarci da quattro punti diversi, esserei letteralmente “dentro” il quadro.

- E' un po' come il metodo usato da certi indiani del West che dipingono con la sabbia. Quando ci sono dentro, nel mio quadro, non mi rendo conto di quel che sto facendo. E' soltanto dopo un certo periodo, "impiegato a far conoscenza", che riesco a vedere la direzione che ho preso. E non ho paura di fare cambiamenti, e neanche di distruggere l'immagine, perché so che il quadro ha una vita sua e io non cerco che di farla venire fuori. E' soltanto quando perdo il contatto con la tela che il risultato è un disastro. **Altrimenti si stabilisce uno stato di pura armonia, di spontaneità reciproca, e l'opera riesce bene**

# Pittura Segnica

- Valendosi dell'elemento **SEGNO** come protagonista, presuppone un lavoro più riflessivo e meditato, con tracce che costituiscono l'intelaiatura, la struttura portante del dipinto

# Pittura Materica

- Mediante l'uso delle paste di colori sovrapposti o di materie diverse applicate sul supporto, mira a conferire fisicità alla superficie del quadro. I materiali scelti vengono usati per i loro valori tattili o coloristici e con le intensità provocatorie dei dadaisti

# Cosa fa l'artista

- L'artista Informale non è più colui che crea nuovi eventi, ma colui che sa **lasciarli accadere,**
- **Arte non è più la pittura eseguita ma l'atto stesso di eseguirla.**

# Informale in Europa

- Trasforma il colore violento ereditato dall'espressionismo astratto, surrealista e dada.
- Gli artisti sono condizionati da una presenza ideologica dalla quale non riescono a liberarsi

# Personalità

• P. Soulages  **gesto** Scuola di Parigi

• J. Fautrier  **materico**

• J. Dubuffet 

A. Tapies

**M**aterie prime e grezze che si mescolano  
Frammenti inconsci che si intrecciano alla  
materia come tracce del profondo

# Informale Italia

- Emilio Vedova: espressionismo segnico
- Alberto Burri: raffinate composizioni di materiali come sacchi, sabbia, plastiche.....

Arte in Italia tra realismo e astrazione: terza lezione

# Ruolo dell'Architettura

- Sperimentazione di nuovi materiali, affinamento di tecniche nelle forme e nelle strutture



l a b o r a t o r i o

Wassilij  
Kandinskij:

il suono  
dell'immagine

## *Lo spirituale nell'arte 1910 - 1912*

Il colore può avere sullo spettatore:

**un effetto fisico**, superficiale e momentaneo,  
la registrazione da parte della retina di un colore;

---

**un effetto psichico**, dovuto alla vibrazione spirituale  
attraverso cui il colore raggiunge l'anima.

Kandinskij usa una metafora musicale per spiegarlo:

*il colore è il tasto, l'occhio è il martelletto,  
l'anima è un pianoforte con molte corde.*

## L'effetto del **colore**

è determinato dalle sue qualità sensibili  
e può verificarsi per associazione con altri sensi:

**il colore** rimanda a un odore, un sapore,  
un suono, una sensazione tattile, un significato, ecc.

Il **rosso** può risvegliare l'emozione del dolore,  
non tanto per un'associazione di idee  
**rosso-sangue-dolore**,  
quanto per le sue proprie caratteristiche,  
il suo "**suono interiore**".

Kandinskij sviluppa la teoria del

**m o v i m e n t o**  
**d e l c o l o r e**

come **vibrazione** che tocca le corde  
dell'interiorità, in cui descrive  
**ogni colore**  
in base alle diverse **sensazioni**  
che suscita nello spettatore.

Il **GIALLO** è dotato di una follia vitale,  
prorompente, di un'irrazionalità cieca;

Il **giallo** è il canto del gallo, il raggio di sole,  
la leggerezza.

Viene paragonato allo squillo di una **tromba**  
o al suono di una **fanfara**.

Il **ROSSO** è caldo, vitale, vivace, irrequieto  
ma senza la superficialità del **giallo**.

L'energia del **rosso** è consapevole,  
mobile ma controllabile.

Più è chiaro e tendente al **giallo**,  
più ha vitalità, energia.

Il **rosso scuro** è più meditativo.

È paragonato al suono di una **tuba**  
e al rullo del **tamburo**.

Il **BLU** è il colore del cielo, è profondo;  
se è intenso suggerisce quiete,  
se tende al **nero** è fortemente drammatico, pesante  
se tende ai toni chiari è più etereo come l'azzurro,  
se viene mischiato con il **giallo**, diventa  
"ipocondriaco".

In genere è associato al suono del **violoncello**.

L'**AZZURRO** è il blu che tende ai toni più chiari,  
è indifferente, distante, come un cielo artistico;  
è paragonabile al suono di un **flauto**.

## L'ARANCIONE

esprime energia, movimento,

più è vicino alle tonalità del **giallo**,  
più è superficiale;

è paragonabile al suono di una **campana**  
o alla voce di un **contralto**.

Il VIOLA è instabile,  
come l'**arancione**,  
ed è molto difficile utilizzarlo  
nella fascia intermedia tra **rosso** e **blu**.

È paragonabile al corno inglese,  
alla **zampogna**, al **fagotto**.

Il **VERDE** è  
assoluta mobilità in una assoluta quiete,  
fa annoiare, suggerisce opulenza,  
compiacimento,  
è una quiete appagata.

Appena vira verso il **giallo** acquista  
energia, giocosità.

Con il **blu** diventa pensieroso, attivo.

Ha i toni ampi, caldi, semigravi del **violino**.

Il **GRIGIO** è l'equivalente del **verde**,  
ugualmente statico, indica quiete,  
ma mentre nel **verde** è presente  
l'energia del **giallo** che lo fa variare  
facendogli recuperare vibrazione,  
nel **grigio** c'è assoluta  
mancanza di movimento,  
che esso tenda  
verso il **bianco** o verso il **nero**.

## Il MARRONE

si ottiene mischiando

il **nero** con il **rosso**,

ma essendo l'energia

del **rosso** fortemente sorvegliata,

ne consegue che il marrone risulti

ottuso,

duro,

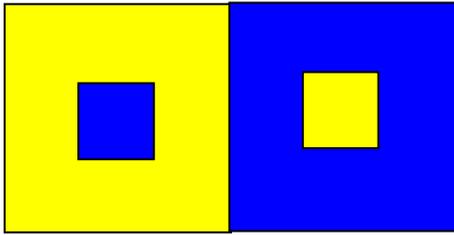
poco dinamico.

Il **NERO** è mancanza di luce,  
è un non-colore,  
è spento come un rogo arso completamente.  
È un silenzio di morte;  
è la **pausa finale** di un'esecuzione musicale.

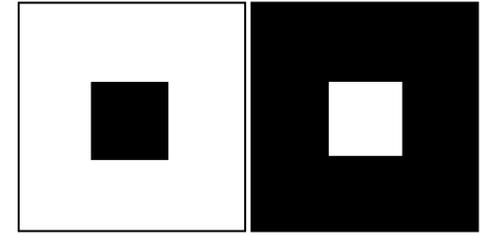
Tuttavia a differenza del **bianco**,  
in cui i colori sono presenti ma flebili  
il **nero** fa risaltare qualsiasi colore.

Il **BIANCO** è dato dalla somma  
di tutti i colori dell'iride,  
ma è come se tutti questi colori fossero  
scomparsi,  
è un muro di silenzio assoluto,  
interiormente lo sentiamo  
come un non-suono.

Tuttavia è **un silenzio di nascita**,  
ricco di potenzialità;  
è la pausa tra una battuta e l'altra di  
un'esecuzione musicale,  
e prelude ad altri suoni.

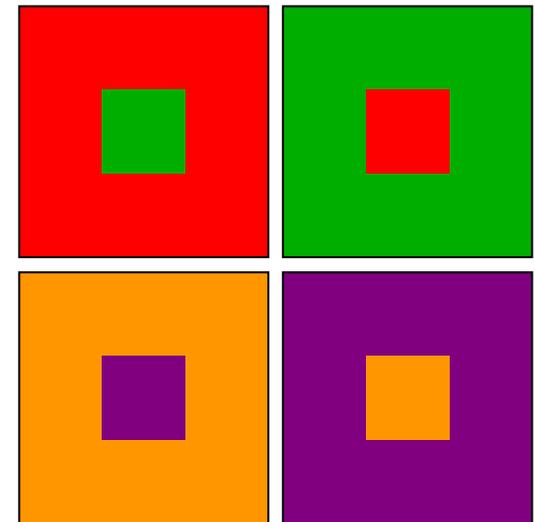


## Contrasti di colore



Il primo tipo di contrasto secondo Kandinskij è quello tra **colori caldi** e **colori freddi**, che si può combinare con il secondo contrasto tra chiaro e scuro.

Il terzo tipo di contrasto meno forte è quello tra **rosso** e **verde** e il quarto quello tra **viola** e **arancione**.



Il punto di riferimento per i colori caldi è il **giallo**, quello dei colori freddi è l'**azzurro**.

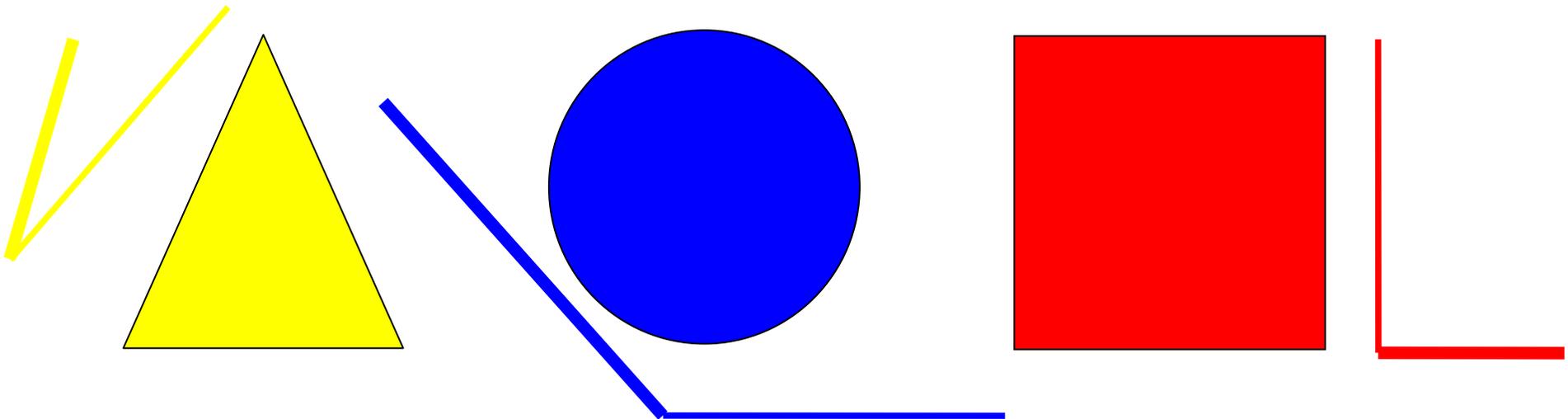
**Il colore caldo**  
**avanza** verso lo spettatore,  
e crea un movimento  
**eccentrico-centrifugo**  
che si allarga  
verso l'esterno,  
abbaglia,  
respinge.

**Il colore freddo ,  
indietreggia dallo spettatore,  
e crea un movimento  
concentrico-centripeto:  
si avvolge su sé stesso,  
provoca un effetto di immersione,  
attira lo spettatore**

Secondo Kandinskij il colore esprime le proprie potenzialità anche in relazione alla forma in cui si trova nella composizione.

Se un colore viene associato alla sua forma privilegiata gli effetti e le emozioni che scaturiscono dai colori e dalla forma vengono potenziati.

Il giallo ha un rapporto privilegiato con il triangolo e gli angoli acuti, il blu con il cerchio e gli angoli gravi, il rosso con il quadrato e gli angoli retti.



Le potenzialità del nero risultano emergere  
più significativamente da una linea retta orizzontale

---

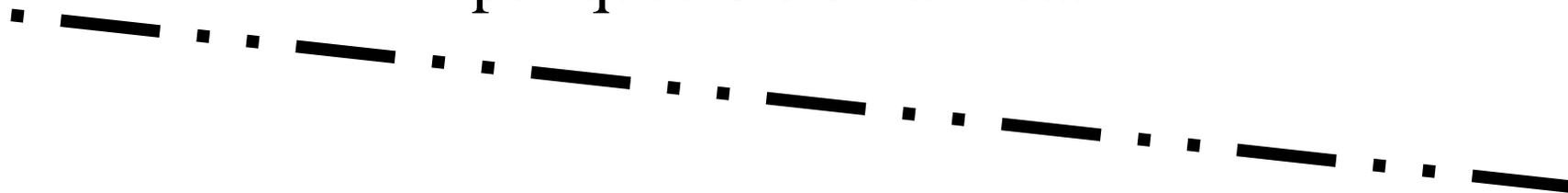
Mentre quelle  
del bianco  
sono rafforzate  
da una  
linea retta verticale

# Punto, linea, superficie 1926

Il **punto** è la parte minima della forma, è essenziale, nasce quando il pittore tocca la tela; è statico come una pausa.



La **linea** è una successione di punti ovvero è la traccia lasciata dal punto in movimento, per questo è dinamica.



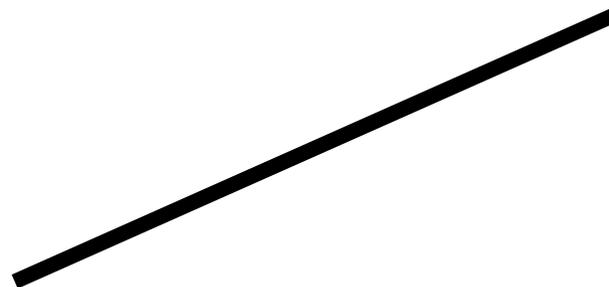
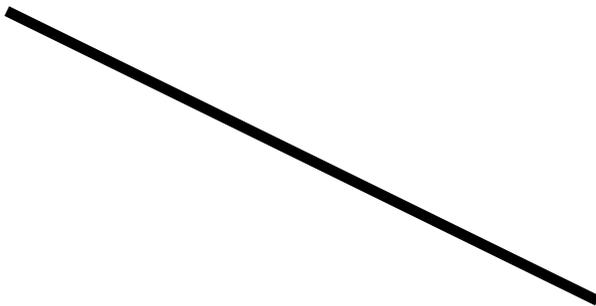
Linea orizzontale: **base portante fredda**



Linea verticale: **movimento caldo**



Linea diagonale: **possibilità di movimento  
freddo-caldo**



La diagonale **armonica** (dal basso a sinistra all'alto a destra)

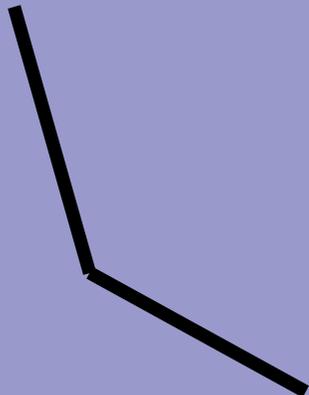
La LINEA SPEZZATA è l'incontro di due forze contrapposte



Angolo **acuto**: estrema attività



Angolo **retto**: carattere freddo e controllato dell'attuazione perfetta



Angolo **ottuso**: carattere goffo, debole, passivo

La **linea curva** è flessibile e suggerisce un piano,  
l'inizio e la fine di un movimento.

“E’ propriamente una retta, ma deviata dal suo cammino per la  
continua pressione laterale (...).

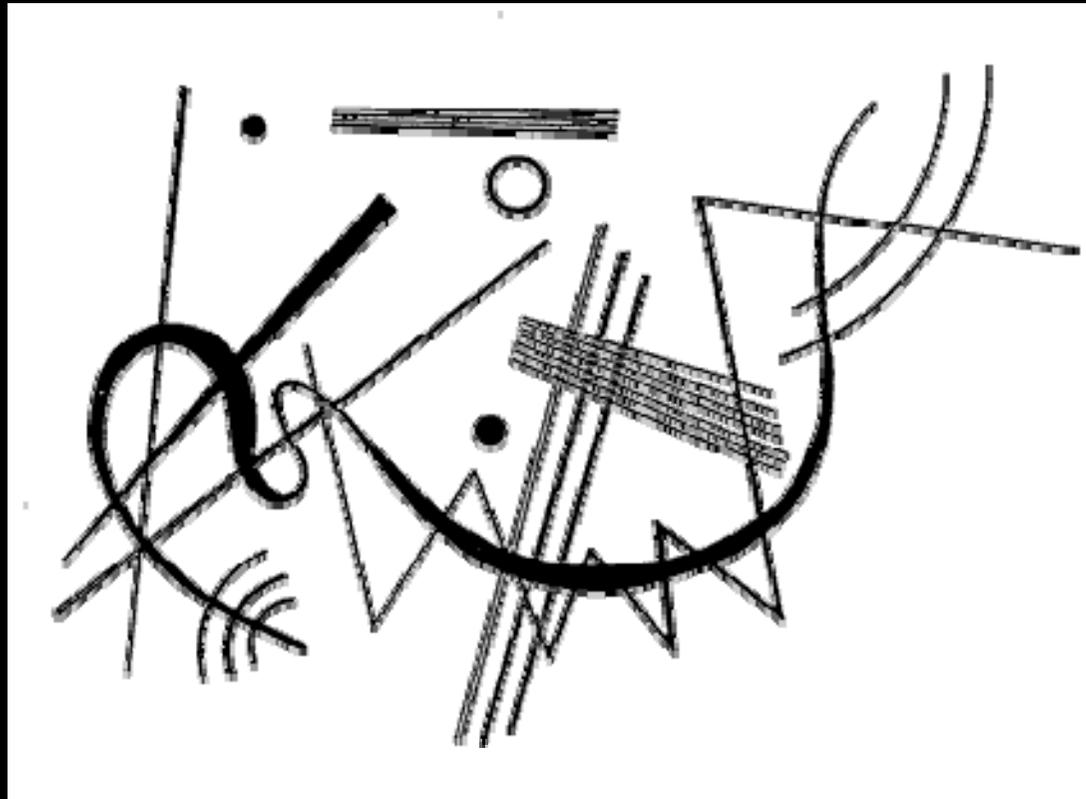
Scompare l’elemento penetrante dell’angolo,  
ma nella curva è racchiusa una forza ancor maggiore  
che, pur essendo meno aggressiva,  
cela in sé una maggiore resistenza.

Nell’angolo c’è qualcosa di sconsideratamente giovanile,  
nella curva un’energia matura,  
giustamente cosciente di se stessa”.

I singoli suoni  
possono essere mescolati tra loro:  
più la linea è variata,  
più cambiano le  
tensioni spirituali che suscita:  
drammatiche se è spezzata,  
più liriche se è curva.

Anche lo spessore può suggerire il movimento:  
può essere sottile, marcato, spesso, variabile.

La **superficie** è il luogo d'incontro dinamico in cui si formano tensioni ed equilibri fra le parti, incontri di forze e movimenti, pause, ascese, discese, percorsi che ci trasportano nel quadro.



La composizione di un quadro non deve rispondere ad esigenze puramente estetiche e formali, piuttosto deve essere coerente al principio della **necessità interiore**.

Il bello non è più ciò che risponde a canoni ordinari prestabiliti.

Il bello è ciò che risponde ad una necessità interiore, che l'artista sente come tale.

**Wassilij Kandinskij Mosca I 1916 olio su tela**

«Mosca si fonde in questo sole in una macchia  
che mette in vibrazione il nostro intimo,  
l'anima intera come una tuba impazzita.  
No, non è questa uniformità in rosso l'ora più bella!  
Essa è soltanto l'accordo finale della sinfonia  
che avviva intensamente ogni colore,  
che fa suonare Mosca  
come il fortissimo  
di un'orchestra gigantesca».

# INFORMALE

Alcuni caratteri

# Quali sono le matrici ?

- All'interno del movimento possono individuarsi varie matrici, che traggono soprattutto origine dal movimento Dada, dall'Espressionismo e dal Surrealismo.
- Da questo esplosivo miscuglio delle principali tematiche delle avanguardie storiche scaturisce una concezione dell'arte ironica e provocatoria, **costantemente tesa a negare qualsiasi valore ad ogni attività che presupponga il filtro della ragione**.
- Passioni, tensioni e disagi devono pertanto essere espressi nel modo più libero, spontaneo e violento possibile, al di fuori di qualsiasi schema precostituito e contro ogni regola normalmente accettata.

# L'atto della creazione

- L'evento artistico, svuotato da qualsiasi residuo valore formale, si esaurisce pertanto con l'atto stesso della **creazione**. In questo nuovo contesto assumono fondamentale importanza i materiali impiegati. Essi non sono più un semplice mezzo del quale **l'artista** fa uso al fine di esprimere le proprie idee ma, al contrario, diventano i veri protagonisti dell'opera d'arte. Superfici rugose e butterate, ad esempio, richiameranno alla mente sensazioni di spiacevolezza o di conflitto, mentre superfici morbide e levigate indurranno più facilmente alla dolcezza e alla serenità.

# Cos' è l'arte?

- Nell'uno e nell'altro caso le due componenti fondamentali dell'informale si precisano nel **gesto** e nella **materia**.
- Il primo viene fortemente enfatizzato, come già aveva fatto il Dada, in quanto lo si ritiene unico momento veramente creativo.
- **Arte non è dunque la pittura eseguita ma l'atto di eseguirla.**

# Valore artistico

**E se arte è eseguire un gesto,  
il valore artistico sta nel gesto  
stesso, non più nel prodotto  
di quel gesto.**

# Un gesto simbolico ....

- Ecco allora che il gesto può essere un gesto qualsiasi, non necessariamente un gesto pittorico.
- Può essere **un gesto simbolico**, ad esempio, come quello di tagliare una tela, o un gesto di provocazione, come quello di apporre la propria firma (una firma d'artista!) sul corpo nudo di una modella o, ancora, un gesto di protesta, come quello di realizzare macchie più o meno informi.

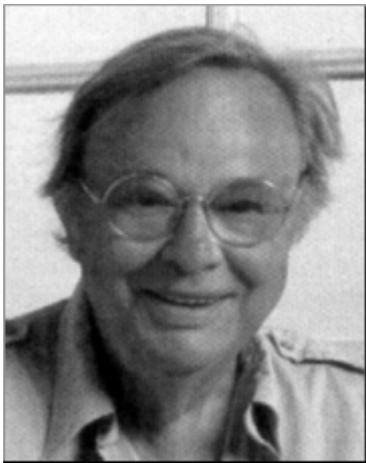
# Ruolo della materia

- **La materia** si trova improvvisamente in primo piano. È nella sua scelta e in quella di tutti i possibili accostamenti tra materie diverse che l'artista manifesta la **propria energia creativa**. Un ruvido sacco, un lucido rottame d'acciaio, un morbido pezzo di gomma, una fredda luce al neon, una tagliente scheggia di vetro, altro non **sono** che **altrettanti atti artistici**.

- In questo senso **l'arte diventa soprattutto scelta** e questa nuova visione ne allarga il campo praticamente all'infinito.
- Tutto, allora, può diventare arte, così come è possibile che nulla effettivamente lo sia.

# Ruolo dell'artista

- L'artista informale, dunque, non è più colui che crea nuovi eventi, ma colui che sa lasciarli accadere, limitandosi magari a favorirne l'attuazione **con la spontaneità del caso o la fantasia del sogno** .



Robert Motherwell

(1915-1991)

# Robert Motherwell (1915-1991)

forse il più fine intellettuale fra tutti gli esponenti dell'Espressionismo Astratto: si laureò a Harvard e a Stanford e nel corso della sua vita scrisse libri e saggi oltre a produrre un buon numero di opere.

Era un fine conoscitore del mondo artistico europeo, dove creò un profondo legame soprattutto con il gruppo dei surrealisti e con Echaurren Matta in particolare.

Non deve quindi stupire il suo legame con la Spagna, né il suo almeno iniziale propendere per tesi politiche decisamente di sinistra, il suo abbracciare tesi il cui impatto sul suo percorso fu tutt'altro che trascurabile.

Già a metà degli anni '40 aveva completamente abbandonato uno stile figurativo per avvicinarsi con prepotenza all'astrazione, anzi a quel tipo di astrazione dai connotati tanto ebraici che abbiamo ammirato anche in altri espressionisti astratti.

- Trovo in particolare un accostamento forte fra le sue opere e quelle di Gottlieb e di Kline ; infatti come loro, traccia con foga sulla tela dei segni, delle forme dalla forte, precisa identità che si contrappongono fra di loro in modo del tutto evidente.
- E questa contrapposizione è vissuta talmudicamente come un processo necessario per comprendere la realtà in modo più chiaro e netto, per approfondire ulteriormente determinate tematiche.
- Basta osservare una delle sue “Elegia Spagnola” ;
- le linee verticali, tozze, larghe schiacciano o vengono schiacciate da altre forme rotondeggianti, con le quali appaiono in perenne dibattito. I segni sono tracciati sulla tela secondo il miglior stile espressionista astratto, ossia riportando direttamente le sensazioni più profonde dell’artista con l’intento di colpire i sensi e l’intelletto di chi la osserva. L’uso ricorrente del bianco e del nero non fanno che acuire il senso di dramma di queste opere, create per ripercorrere la terribile storia della guerra civile spagnola degli anni ’30.



Elegy to the Spanish Republic, 1958 synthetic polymer  
paint on canvas



# Elegy to the Spanish Republic 1953-4



- Ma Motherwell è considerato un grande innovatore anche per aver dato piena dignità **al collage come forma di arte**. Altri artisti avevano usato questa tecnica (Picasso, Matisse, fra gli altri) ma nessuno vi si era appassionato: lui, invece, la trovò adattissima per vedere il mondo come piaceva a lui, ossia attraverso le sue contrapposizioni. Sceglieva strisce di colore assai diverso (ad esempio, un rosso o un giallo ocra), e le poneva uno sopra l'altro, creando un effetto di duro confronto. Le sue opere ebbero tale effetto sulla scena mondiale, che artisti assai noti come Rauschenberg, presero anche loro a creare spesso dei collage e anzi legarono la loro fama a questa tecnica.

# decorazione della Sinagoga di Millburn nel New Jersey

- . Là si trova un suo grande murale, in cui fra l'altro è rappresentata “**La scala di Giacobbe e il roвето ardente**”, un soggetto del tutto originale. Perché mai trattare assieme questi due momenti così diversi e lontani della storia? Eppure è un modo assai efficace per rappresentare i dubbi di Mosè di fronte al roвето ardente.

- A Motherwell non bastava solo mostrare la contrapposizione, quasi lo scontro fra il segno che si riferisce a Mosè (che ha un colore) e quello che richiama il roveto ardente (che è nero, spento, privo del senso di divino che Mosè pare non attribuirgli).
- E' attraverso il confronto con Giacobbe, che emergono tutte le preoccupazioni materiali di Mosè: il segno che rappresenta Giacobbe è infatti assai più staccato dalla terra, assai più pronto a lanciarsi verso la scala che scende e sale dal Cielo mentre i "piedi" di Mosè appaiono ben piantati in terra.
- Allo stesso tempo vediamo come quel Mosè è in grado, dalla sua posizione terrena, di slanciarsi verso l'alto, fino a raggiungere quel rapporto con Dio così unico. Troviamo insomma qui tutta la grandezza di Motherwell: la capacità con pochi segni di trasmettere una serie di contenuti, di punti di domanda.

**Robert Motherwell - Poncho Villa, Dead and Alive**  
O/Collage - 28 x 35 7/8 1943



Robert Motherwell, 2 Figures, 1958, oil on canvas



# Rothko

*Omaggio a Rothko* di Nathalie Junod Ponsard

In occasione della mostra dedicata a Mark Rothko, il Laboratorio d'arte propone *Omaggio a Rothko* di Nathalie Junod Ponsard.

Atelier del Palazzo delle Esposizioni, a cura di Paola Vassalli.

# Mark Rothko



«Dipingo quadri di grandi dimensioni; sono consapevole che storicamente dipingere quadri enormi comportava un aspetto imponente e pomposo. Ad ogni modo, la ragione per cui li dipingo è precisamente perché voglio essere intimo e umano. Dipingere un quadro di dimensioni ridotte vuol dire mettere se stessi fuori dalla propria esperienza, considerare un'esperienza attraverso uno stereoscopio o una lente che rimpicciolisce. Quando si dipinge un quadro di grandi dimensioni, ci si è dentro. Non si può decidere più nulla».

# **l'espressionismo astratto americano**

Per la prima volta nella storia dell'arte un gruppo di artisti americani dà vita a un movimento di fama internazionale. L'espressionismo astratto è una vera e propria esplosione nella cultura d'oltreoceano, un tentativo di risposta alla tragedia della seconda guerra mondiale, dell'olocausto e della bomba atomica.

Molti dei suoi esponenti, tra cui Jackson Pollock, Willem De Kooning e Arshile Gorky sono figure leggendarie. Si incontrano sempre nello stesso bar al Greenwich Village, dove si confrontano sulle soluzioni di ciascuno al rinnovamento dell'arte americana.

Le loro opere non si assomigliano pur avendo in comune la volontà di rompere col passato e un certo riferimento all'arte europea e ai grandi maestri come Wassily Kandinsky , Max Ernst e Piet Mondrian, esiliati negli Stati Uniti durante il nazismo. La mediazione, la contrapposizione e la mescolanza del linguaggio pittorico europeo e americano contribuiscono alla singolarità della loro arte caratterizzata dall'abbandono della cornice ,dall'uso di tele di grandi dimensioni , e dalla forza emozionale del colore.

Al conformismo e all'ottimismo nei confronti della società in cui vivono gli espressionisti astratti contrappongono individualismo e dissenso.

# **l'artista**

**Rothko (1903-1970)** appartiene a quella generazione di artisti, gli *irascibili*

della Scuola di New York, che hanno radicalmente cambiato la storia della pittura astratta del dopoguerra.

Non è americano, anche se in America arriva da bambino.

Nasce da famiglia ebrea a Dvinsk, in Russia: allora si chiamava Marcus **Rothkowitz**.

Ama la musica e la letteratura, ha un particolare interesse per la filosofia e la mitologia classica. Gli amici lo descrivono come un uomo difficile, intransigente e solitario.

La famiglia non comprende la sua vocazione artistica e dopo la morte del padre gli rimprovera spesso di non sostenere economicamente la madre. All'età di vent'anni dall'Oregon si trasferisce a New York, dove frequenta l'Art Students Leaguee stringe amicizia con gli artisti **Barnett Newman e Adolph Gottlieb**.

Nel 1932 sposa la disegnatrice di gioielli Edith Sachar, ma dopo cinque anni e una serie infinita di litigi a causa della precaria situazione finanziaria in cui versano, se ne separa.

Nel 1945 la celebre mecenate Peggy Guggenheim lo invita a esporre presso la galleria Art of this Century. È l'anno in cui sposa la sua seconda moglie: l'illustratrice Mary Alice (Mell) Beistle.

A partire dal 1947 Rothko insegna alla California School of Fine Arts di San

Francisco, dove incontra un altro *irascibile*: Clifford Still. L'anno successivo fonda una scuola d'arte insieme a **William Baziotes, David Hare e Robert Motherwell.**

Nel corso degli anni '50 ottiene numerosi consensi di pubblico e critica. Gli vengono commissionate opere da galleristi, collezionisti e direttori di musei;

perfino l'allestitore del lussuoso ristorante newyorkese Four Seasons gli chiede di realizzare alcune tele per le sue sale.

Nel 1968 il matrimonio con Mell va in crisi e un aneurisma lo condanna all'inattività, portandolo a una profonda depressione; i medici gli prescrivono forti farmaci e gli consigliano di non affaticarsi su dipinti di grande formato. Mentrenella sfera pubblica cresce la sua fama di pittore, in quella privata aumenta il suo isolamento e la sua disperazione.

Una mattina di febbraio, all'apice del successo, Rothko si toglie la vita nel suo studio di New York. Il giorno seguente i giornali riportano la notizia del suicidio del "pioniere dell'espressionismo astratto", di "uno dei padri della pittura americana del XX secolo". La sua scomparsa suscita grande commozione nel mondo dell'arte che si riversa in massa al suo funerale

# Entrata nella metropolitana

1938

olio su tela

86,4 x 117,5 cm

collezione Kate Rothko Prizel



Alcuni tra i primi dipinti di Rothko sono ambientati nella metropolitana di New York. Qui si muovono immagini spettrali di cittadini moderni, colti in tutta la loro solitudine, nella malinconia di outsider emigrati. Le figure sono senza volto, smilze e affusolate: la loro presenza è esangue, effimera, taciturna. La discesa nello spazio sotterraneo della metropolitana, serrato e compresso, diventa metafora della calata agli inferi.

:

**La ringhiera azzurra fa pensare alle sbarre di una prigione.**

«Noi percepiamo la crisi morale di un mondo che era un campo di battaglia, di un mondo devastato dalla tremenda distruzione di una crisi mondiale incombente... Era impossibile disegnare come prima – fiori, nudi sdraiati, suonatori di violoncello.» Barnett Newman

La seconda guerra mondiale scuote il mondo e gli artisti dibattono sulla questione dell'impegno politico.

Rothko decide di lasciare le sue opere libere da elementi nazionalistici, politici e storici: l'arte astratta simbolica si configura come unica soluzione possibile.

Rothko abbandona la pittura di scene urbane e si dedica a soggetti mitologici: creature misteriose, arcaiche e brutali. I miti sono soggetti universali che si conoscono fin dall'antichità e Rothko vi ricorre per esprimere emozioni altrettanto universali come la paura e l'angoscia, scatenate dalla catastrofe della guerra.

Lo spirito del mito è la chiave per interpretare il suo modo di sentire i fatti drammatici che accadono nel mondo

.

# Tiresia

1944 olio su tela

202,6 x 101,3 cm

collezione Christopher Rothko



# Nella mitologia greca Tiresia

è un indovino cieco, costretto a vagare in eterno con la testa ruotata sulle spalle e obbligato a camminare all'indietro, a “contrappasso” della sua capacità di prevedere il futuro.

Rothko si rivede in Tiresia, nella tragedia di un uomo privato della vista e al tempo stesso dotato del terribile dono della profezia.

Lo rappresenta con un solo grande occhio, deformando la figura, che mantiene una qualche verosimiglianza ma rimane sconosciuta, fragile e minacciosa. L'obiettivo di Rothko è creare immagini che contengano “lo spirito del mito”, vale a dire le radici emotive comuni alle diverse culture ed epoche storiche . Le sue opere all'inizio non sono accolte favorevolmente, vengono criticate e beffeggiate.

Insieme a Gottlieb decide allora di inviare un articolo al *New York Times*, in cui declama per punti i principi estetici della sua arte.

Nel 1947 Rothko abbandona i soggetti mitologici.

I titoli scompaiono o diventano semplici numeri accompagnati dall'anno di realizzazione.

La scelta di eliminare il titolo rivela il tentativo di allontanarsi da ogni referenzialità

. Le forme si atrofizzano fino a ridursi a nuvole di colore intenso o pastello, di formato vagamente rettangolare, orientate secondo le due direzioni della tela. *Untitled* fa parte di quelle opere “di transizione” –dette *multiforms* – caratterizzate da masse cromatiche fluide, dai confini mobili che sembrano uscire fuori dal dipinto

Sfocate e prive di consistenza vagano sulla superficie della tela senza centro o orizzonte in cerca di assestamento. Alcune sono in espansione e spingono in tutte le direzioni, altre invece si contraggono.

Rothko definisce le sue forme “organismi” che affermano la loro presenza e vitalità. I singoli strati di colore sono stesi velocemente, con rapide pennellate, cosicché il colore “respiri”



**Senza titolo**

1948

olio su tela

226 x 165 cm

collezione Kate Rothko Prizel

## La risposta sul *New York Times* alle critiche di Edward Alden Jewell

In seguito a una mostra del 1943 i dipinti mitologici di Rothko e Gottlieb vengono duramente recensiti sul New York Times dalla penna di Edward Alden Jewell

Nella lettera di risposta i due artisti dichiarano: «I nostri dipinti non possono essere spiegati con una serie di istruzioni

. La loro spiegazione deve scaturire dallo stabilirsi del rapporto tra quadro e spettatore.

L'esperienza di fruizione di un'opera d'arte è un vero matrimonio di spiriti diversi.

E, nell'arte come nel matrimonio, la mancata consumazione è motivo di annullamento.

Si tratta, a nostro avviso, non tanto di “spiegare” i dipinti, quanto di capire se le idee racchiuse all’interno della loro cornice abbiano o meno un significato

Siamo convinti che i nostri dipinti siano una dimostrazione dei principi estetici in cui crediamo; ne elenchiamo alcuni:

1. Per noi l’arte è un’avventura all’interno di un mondo sconosciuto, che può essere esplorato solo da coloro che non hanno paura del rischi
2. Questo mondo immaginario è disingannato e violentemente opposto al buon senso.
3. È nostro compito, in quanto artisti, fare in modo che lo spettatore osservi il mondo dal nostro punto di vista, e non più dal suo.

4. Siamo per l'espressione semplice di pensieri complessi. Siamo per il grande formato perché ha la potenza dell'inequivocabile. Vogliamo riaffermare la superficie pittorica. Siamo per le forme piatte perché distruggono l'illusione e rivelano la verità.
  
5. Un'idea comunemente accettata fra gli artisti è che non importa ciò che viene dipinto a condizione che sia ben dipinto. Questa è l'essenza dell'accademismo. Non esiste buona pittura sul nulla. Noi sosteniamo che il soggetto sia fondamentale e che l'unico soggetto autentico sia quello tragico ed eterno».

Per Rothko l'arte non è solo rappresentazione,  
ma rivelazione, profezia.

«I quadri devono essere miracolosi: non appena  
uno è terminato, l'intimità tra la creazione e il  
creatore è finita. Questi diventa uno spettatore.

Il quadro deve essere per lui, come per chiunque  
altro ne farà esperienza più tardi, una  
rivelazione, una risoluzione inattesa e inaudita  
di un bisogno eternamente familiare.»



- In *N. 12* la superficie pittorica assorbe ed emette luce incessantemente. Le macchie
- di colore si ingrandiscono fino a divorarla tutta e talvolta accendono il fondo stesso
- della tela da cui prendono vita. Pur dando l'illusione di muoversi avanti e indietro
- e dissolversi, restano tuttavia delle macchie

1949

olio su tela

171,5 x 108,1 cm

collezione Walker Art Center,  
Minneapolis



Non sono né vedute di paesaggio ridotte ai minimi termini né tentativi di polverizzare, attraverso gli effetti del colore,

ciò che nella realtà è visibile e concreto. Si tratta piuttosto di trasparenze in cui si fondono esperienze vissute e immaginazione, evocazioni di spazi infiniti e pensieri che non hanno corpo.

Per questo motivo non ci sono interpretazioni giuste o sbagliate delle sue astrazioni.

Rothko stesso si rifiuta di commentare le sue opere, per paura che le parole possano paralizzare l'immaginazione di colui che guarda.

Per lui la libertà di chi guarda è pari a quella dell'artista, poiché la vita e il significato dell'opera dipendono da entrambi.

“Un quadro vive in compagnia, dilatandosi e ravvivandosi nello sguardo

di un visitatore sensibile. Muore per la stessa ragione.”

Un dipinto vive grazie alla relazione che instaura con l'osservatore. I colori

sono trasparenti e impalpabili come la nebbia, in modo da essere facilmente

attraversati dallo sguardo. I bordi della superficie sono sfocati e fluttuanti:

si espandono fino ad inglobare lo spettatore dentro di sé.

Tuttavia l'effetto cromatico non è fine a se stesso.

Quando gli viene chiesto di parlare del colore, Rothko si dice interessato a suscitare nel pubblico le stesse sensazioni che lui ha provato nell'atto del dipingere, lontane dal mondo materiale, vicine ai misteri dello spirito.

«Non ho mai pensato che dipingere abbia qualcosa a che fare con l'espressione di sé.



# I'episodio del Four Seasons

Tra gli *Irascibili* Rothko è una delle personalità più facili al risentimento. Quando nel 1958 gli vengono commissionate le tele per il ristorante Four Seasons di New York (all'interno del Seagram Building): il grattacielo progettato dal celebre architetto Mies van der Rohe in Park Avenue) la prima reazione è di sfiducia nei confronti della proposta. Accetta l'incarico poiché nel suo immaginario la sala da pranzo è un contesto intimo e raccolto, che gli ricorda la visita al refettorio di San Marco a Firenze con i dipinti del Beato Angelico. Col passare del tempo si rende conto che l'interesse del committente è più che altro pubblicitario e in preda all'ira afferma: «*Non intraprenderò mai*

- *più lavori di questo genere... Mi sono convinto che nessun dipinto dovrebbe mai essere esposto in un luogo pubblico. Ho accettato quest'incarico come una sfida, armato di intenzioni del tutto malevole. Spero tanto di riuscire a dipingere qualcosa che guasti l'appetito di ogni figlio di buona donna che entrerà in quella sala per mangiare. Se il ristorante si rifiuterà di esporre le mie pitture murali, questo costituirà il più alto riconoscimento».*

Rothko crea grandi fregi parietali i cui colori variano dall'arancio, al marrone, al nero, lasciando la parte centrale più chiara.

La riduzione dei colori coincide con la comparsa, all'interno del quadro, di aperture simili a porte o finestre. Ultimati i dipinti parte per l'Europa e quando rientra, si reca con la moglie

Mell a fare un sopralluogo al Four Seasons. Indignato dal del lusso e dallo spirito pretenzioso del luogo coglie l'occasione per far saltare gli accordi.

Restituisce l'anticipo ricevuto e trattiene le tele per sé.

La consapevolezza che soltanto i più ricchi di New York a frequentato quel posto per far mostra di sé e portare a termine affari convince Rothko a preservare la propria opera più preziosa e esporla in un luogo inadeguato

Solo undici anni dopo Rothko trova per i suoi dipinti la giusta destinazione:

la Tate Gallery di Londra, a cui dona nove tele con la certezza che questa volta saranno allestite in una sala a loro riservata secondo le sue scrupolose indicazioni

**N.15**

1957

olio su tela

261,6 x 295,9 cm

collezione privata



«Non c'è nulla di meglio di un buon quadro sul nulla.»

Il 1957 segna il passaggio di Rothko a una gamma di colori più scuri.

Le bande orizzontali assorbono il colore del fondo da cui poi si distaccano per diventare

anelli di luce, che tutto assimilano e influenzano. In questa tela risplende una sorta

di luce nera: ciò che a un primo sguardo si potrebbe scambiare per oscurità, si rivela presto una luce diversa, corrosiva, che mette chi guarda di fronte alla propria condizione esistenziale. Chi guarda resta sulla soglia di uno spazio vicino

come la superficie del dipinto, ma lontano e sconfinato come le regioni del pensiero.

È quello che il filosofo francese Jean Paul Sartre identifica come il divario tra l'essere e il nulla? È la tragedia dell'esistenza di cui parlava Nietzsche?

Di certo Rothko la vive in prima persona.

Negli ultimi due anni lo spazio del dipinto diventa metafora del vuoto, del silenzio e dell'assenza. Nei cosiddetti *black on gray* Rothko usa colori sempre più densi e freddi.

Al coinvolgente fluttuare del colore subentra una rigida opposizione di forme di uguale misura. I neri e i grigi, compatti e impenetrabili, incombono sull'osservatore come un vago presagio, un'immagine di desolazione.

Questi ultimi dipinti sono una presa di distanza non soltanto dal cromatismo acceso

degli anni '50 ma anche dal mondo reale, distanza che Rothko percorrerà fino in fondo, fino al giorno del suo suicidio.



**Untitled**

1969

olio su tela

acrilico su tela

177,2 x 297,2 cm

collezione privata

# il colore nell'arte astratta

Rosso ciliegia, giallo limone, verde smeraldo, terra di Siena, blu oltremare. Squillanti, acidi, metallici o freddi i colori non sono soltanto elementi visivi, ma oggetti di un'esperienza plurisensoriale che coinvolge a un tempo occhi, bocca, mani, naso e orecchie

Gli occhi – soprattutto quelli degli artisti – sanno vedere a colori anche ciò che normalmente colore non ha, come i numeri, le lettere, i suoni e le forme astratte. **Wassily Kandinsky**, che dipinge i primi quadri astratti della storia dell'arte, collega l'espressività dei colori alla musica, ai profumi e alle sensazioni tattili.

Per lui il colore è un mezzo capace di influenzare direttamente l'anima: "il colore è il tasto, l'occhio il martelletto, l'anima un pianoforte con molte corde e l'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima".

Le possibilità espressive del colore sono infinite poiché legate alla psicologia e al diverso carattere di ogni uomo.

Di fatto se si dice la parola «rosso» a dieci persone, ognuna di esse avrà in mente un rosso diverso da quello pensato dagli altri.

Uno stesso colore ha diversi significati: il rosso è segno di collera, timidezza, dolore, calore e pericolo, ma è anche simbolo di amore, coraggio, rivoluzione, potere,

divieto. Il colore è capace di rappresentare pensieri e situazioni (chi ha il bilancio in passivo chiude *in rosso*, chi rimane senza soldi è *al verde*, chi è sfortunato attraversa *tempi neri* e chi passa la notte *in bianco* ha dormito poco o niente). Saper vedere è un gioco dei sensi.

Il francese **Yves Klein**, detto anche Yves *le monochrome*, conduce le sue ricerche intorno a un solo colore: il mitico IKB, International Klein Blue. Klein afferma che se è vero che tutti i colori si associano a idee concrete, lo stesso non vale per il blu: esso non ha una dimensione fisica e rappresenta bene l'idea di vuoto e d'infinito. Il blu rimanda al mare e al cielo: esiste in natura un colore più intangibile e immateriale del blu?

Alcune sensazioni non hanno immagine né contorni che le sappiano rappresentare, in questi casi l'uso di un colore libero da associazioni diventa per gli artisti la sola strada da intraprendere per trasmettere idee e visioni del mondo.

Questo è il caso di **Mark Rothko** che adotta i mezzi della pittura per esprimere il mondo invisibile che è dentro ciascuno di noi.

Non usa il colore per puro formalismo, si concentra sulla sua forza emotiva, capace di esprimere la solitudine e il silenzio. Anche per lui non è necessario associare ogni colore ad un corrispettivo reale (il rosso al sangue, il verde all'erba, il giallo al sole). Il colore, liberato dai suoi referenti, diventa pura sensazione cromatica, fatta di dissonanze, armonie e ritmi cadenzati.

Esattamente come la forma della sonata in musica, la forza delle opere di Rothko si realizza per mezzo di rapporti cromatici di grande tensione, che intensificano reciprocamente la loro valenza, attraverso il contrasto tra limitare e spaziare, trattenere e librare

Per cogliere a pieno le potenzialità del colore bisogna solo *lasciare da parte* quel senso di confusione e di spaesamento che assale quando non si riconosce nulla di ciò che già si conosce. **D'altronde astrarre significa letteralmente *tirare fuori!***

***Omaggio a Rothko* di Nathalie Junod Ponsard**

In occasione della mostra dedicata a Mark Rothko, il Laboratorio d'arte propone ***Omaggio a Rothko*** di Nathalie Junod Ponsard.

Atelier del Palazzo delle Esposizioni, a cura di Paola Vassalli.

## **consigli di lettura dello scaffale d'arte**

### **Rothko, il colore e la luce**

#### **saggi**

Joseph Albers, *Interazione del colore*, Il Saggiatore, 2005

Philip Ball, *Colore. Una biografia*, BUR, 2001

Giuseppe Di Napoli, *Il colore dipinto*, Einaudi, 2006

Johannes Itten, *Arte del colore*, Il Saggiatore, 2007

Wassilij Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, SE, 1989

Michel Pastoureau, *Blu. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, 2002

Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Il piccolo libro dei colori*, Ponte alle Grazie, 2006

Mark Rothko, *Scritti sull'arte 1934-1969*, Donzelli, 2006

Mark Rothko, *L'artista e la sua realtà. Filosofie dell'arte*, Skira, 2007

Alessandra Salvini, *Mark Rothko. Scritti*, Abscondita, 2002

Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, Taschen, 2003

#### **dvd**

Morgensztern Isy, *Rothko un humaniste abstrait*, Éditions Montparnasse, 2007

Mark Rothko

## ***Sacrificio*, aprile 1946**

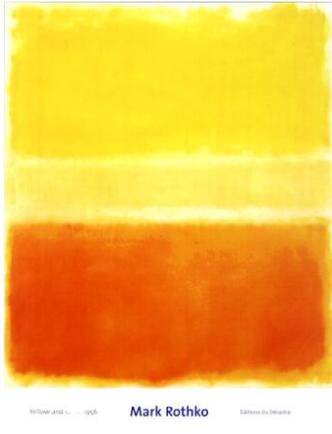
**Acquerello, guazzo e inchiostro di china su carta, 100,2 x 65,8 cm**

**Collezione Peggy Guggenheim, Venezia**



- Alla fine degli anni '30 e all'inizio degli anni '40 Mark Rothko, così come William Baziotès, Adolph Gottlieb e Theodoros Stamos, combina **temi mitici e figurazioni primordiali** per esprimere esperienze universali. Nelle opere di questo periodo **forme biomorfiche evanescenti fluttuano in un'atmosfera nebbiosa**, evocando forme di vita rudimentale.
- Piante acquatiche e creature primitive intendono offrire un equivalente visivo delle immagini del subconscio.

- Rothko lavora soprattutto attingendo alle sue sensazioni recondite, ma guarda anche agli artisti che hanno lavorato prima di lui: in quest'opera si avverte l'esempio di Joan Miró nella linea punteggiata, nella fiamma, nel personaggio amorfo in basso a sinistra e nelle serpentine filiformi. Le immagini apertamente rappresentative sono assenti, e in ciò si avverte il progredire verso la completa astrazione, tipica dello stile maturo di Rothko.
- Nella divisione in zone orizzontali, nella struttura nebulosa e nei contorni indeterminati, *Sacrificio* anticipa i suoi caratteristici dipinti a campi di colore.



I campi di colore configurano un'atmosfera, uno spazio che non ha nulla della realtà quotidiana.

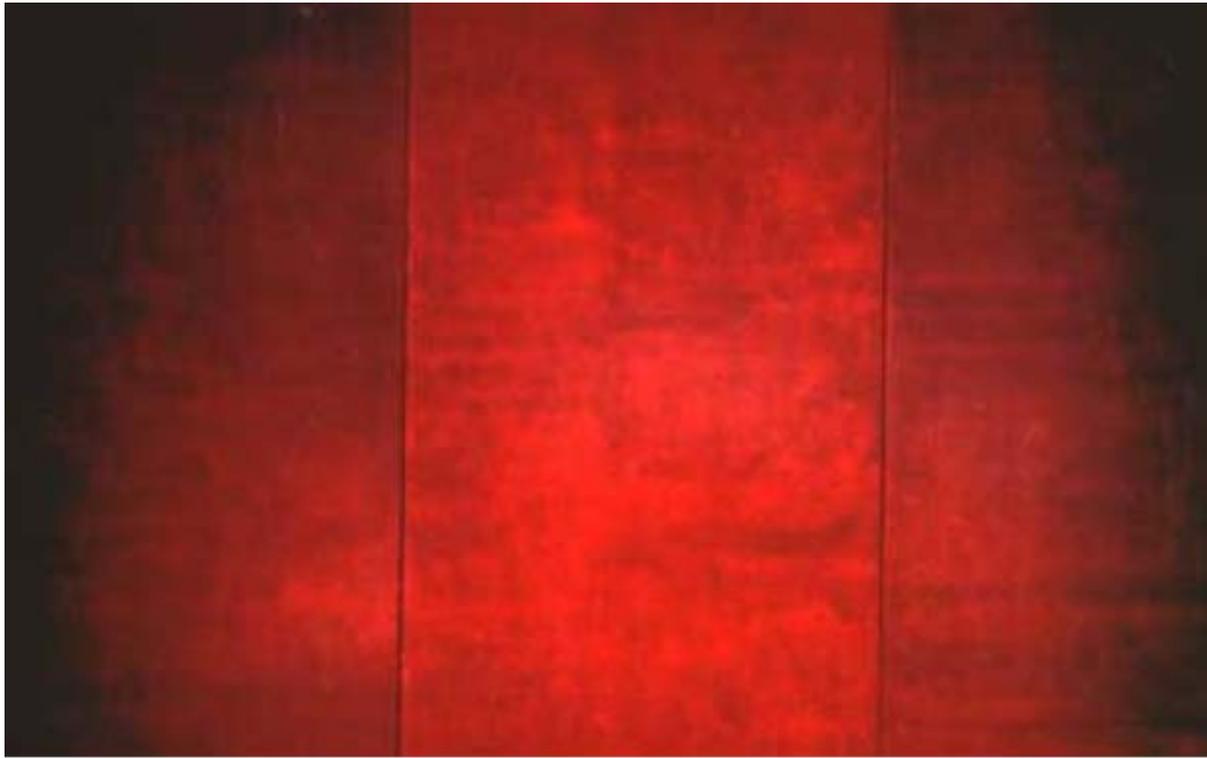
Mark Rothko, "Yellow and Gold" 1956, New York, The Museum of Modern Art

E' la luce, intesa in senso contemplativo, ad essere protagonista della ricerca dell'artista.

L'artista non vuole che si possa ipotizzare la presenza di un orizzonte e quindi di un paesaggio.



Mark Rothko  
Arancione e giallo  
1956



Mark Rothko  
Center Tryptich  
for Rothko Chapel  
1966  
Houston

## **L'arte come ricerca di un assoluto , una apertura verso il visibile**

Era nato, infatti, da famiglia ebrea, a Dvinsk, in Russia. Allora si chiamava Marcus Rothkovitz.

Era il terzo di quattro fratelli e non pensava di avere un futuro da pittore.

Raggiunse in America il padre nel 1913. Il suo cursus di studi, più che da artista è da insegnante di disegno.

E in effetti professionalmente iniziò con l'insegnare ai bambini di una scuola ebrea di New York. L'avvio all'arte è farraginoso, con tentativi figurativi e surrealisti

Ma se Mark Rothko (come scelse di chiamarsi nel 1949) fosse restato quello dei primi lavori, non saremmo certo qui a parlar di lui.

Invece nella seconda metà degli anni 40 arrivò a imboccare una strada che non aveva davvero nessun rapporto con tutto ciò che aveva fatto precedentemente.

È una specie di rinascita a 45 anni. Era morto Marcus Rothkovitz, era nato Mark Rothko.

Le sue tele si spopolano di figure e si popolano di colori. Diventano dapprima dei laghi su cui galleggiano non forme, ma macchie.

Dissonanze di colori, armonie, fratture dolorose: sembrano tele che gemono in attesa di un parto

.

Negli anni 40 Rothko sperimenta un astrattismo assoluto, con quadri fatti di campiture colorate, spesso su grandi dimensioni.

I toni si assestano con un ordine nuovo, si semplificano, puntano verso una loro assoluta essenzialità.

Innanzitutto l'assoluto gli interessava in quanto "cosa" con cui entrare in rapporto .

Anzi, per essere più precisi, **in cui entrare  
fisicamente, in cui calarsi, in cui consistere.**

**Ma l'assoluto è qualcosa di imprevedibile,**  
di non codificabile in un'immagine, di non  
fissabile in uno stato.

Così Rothko cerca nei suoi quadri la vibrazione di  
una luce vivente. **Come se sulle tele non  
spargesse colori, ma organismi: invisibili e  
inesauste molecole che non cessano di  
modificare e di modificarsi.**

Ma che tipo di creatura è questa, formicolante di colori? Risponde sempre Rothko:

«Per chi la guarda è la risposta inattesa e inedita a un bisogno eternamente familiare. È una rivelazione».

La pittura di Rothko **vibra nel desiderio di un'identificazione con l'assoluto.**

È questo che la fa immensa, indescrivibile anche se fatta di nulla, praticamente irriproducibile.

**È questo che te la fa guardare per interi minuti lasciandoti con la certezza di aver perso la maggior parte dei particolari.**

Ma arriva poi il punto in cui l'assoluto, per essere reale, per essere un conforto, ha bisogno di diventare un volto.

Rothko su quella soglia si era fermato

Il suo lavoro si concentrò **sulle emozioni di base**,  
spesso riempiendo grandi tele di canapa con pochi  
colori intensi e solo piccoli dettagli immediatamente  
comprensibili

Per questo può anche essere considerato precursore  
dei pittori color field .

**È infatti tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni  
'50 che sviluppa il suo stile della maturità.**

Luminosi rettangoli colorati sembrano stagliarsi sulla  
tela librandosi al di sopra della sua superficie

Il Color field (o color field painting in inglese - Pittura a campi di colore) è un movimento pittorico caratterizzato dall'uso di grandi tele di canapa coperte interamente da estensioni invariate di colore, che escludono qualsiasi interesse per il valore del segno, della forma o della materia.

La definizione è dovuta al critico **Clement Greenberg** che la utilizzò per la prima volta nel 1955. Il color field è collegato al Suprematismo e all'Espressionismo astratto.

# Un grande realista e un grande astrattista

Liberamente tratto da  
Flavio Caroli

- Poeticamente, la distinzione fra pittura astratta e figurativa, con l'implicito riconoscimento di "vie maestre" che guiderebbero nell'una o nell'altra direzione l'arte contemporanea, **non ha senso.**
- La riprova è nel fatto che due dei massimi pittori del dopoguerra, e di tutto il XX secolo, si esprimono con linguaggi, rispettivamente, figurativo e astratto.

- Il primo è l'inglese **Francis Bacon** (1909-1992), già grandissimo nel *Papa* del 1951, notoriamente ispirato al *Ritratto di Innocenzo X* di Velàzquez.
- Che ne è dell'eroe atletico e intangibile (iscritto come un sovrano nella sua piramide di spazio) della pittura rinascimentale? Ma non occorre spingersi così lontano. Che fine hanno fatto le supreme, pausate, prensilità, sensualità, curiosità, nobiltà e malizia del pontefice ritrattato da Velàzquez?

- Innocenzo X



# Le rielaborazioni del ritratto di "Papa Innocenzo X di Velazquez

(New York, W. Burden Collection e a Londra, Marlborough Fine Art, rispettivamente del 1953 e del 1962)

ci appaiono come attraverso un vetro  
deformante e al tempo stesso, lucidamente  
osservati con spirito da voyeur.

«Vorrei che i miei quadri apparissero  
come se un essere umano fosse  
passato su di essi... lasciando una scia  
di umana presenza e tracce di memoria  
di eventi passati»;

- Che cos'è accaduto di orribile all'umanità perché un suo esponente, Bacon, concepisca la possibilità di rappresentarla sotto queste spoglie straziate e urlanti?
- L'archeologo del 3000 che, dopo la grande catastrofe, reperisse solo questi due dipinti, con le rispettive date, sarebbe legittimato a supporre tragedie e torture antropologiche le più terribili.

- Non sarebbe facile spiegargli che la disperazione di vivere è sempre esistita, ma l'uomo "contemporaneo", solo davanti al cielo, ha perso troppo repentinamente i mediatori che potevano attenuare le sue invocazioni e le sue bestemmie.

- Detiene un vano spaziale anche il pontefice baconiano.

Ma non si tratta di una ariosa piramide digradante verso il punto di fuga. Si tratta di un'asfissiante gabbia per scimpanzé, di un cubo di cristallo prosciugato d'aria, nel quale le urla del protagonista (la bocca sbarrata e gli occhiali a *pince-nez* sono tratti dal primo piano della bambinaia nella *Corazzata Potemkin*) si spengono come un latrato sordo e filmato al rallentatore

- E le sontuose vesti velàzqueziane, e la carne, e l'arguta nobiltà del portamento pontificale, dove sono finiti, se non in pochi assatanati colpi di pennello grasso, in una materia pittorica che lotta per conservare una configurazione umana, o addirittura tragicamente umanistica?
- Bacon è vinto da una furia e da un impeto di rivolta che ha per tema l'uomo, per protagonista l'uomo e per disgustata vittima l'uomo.

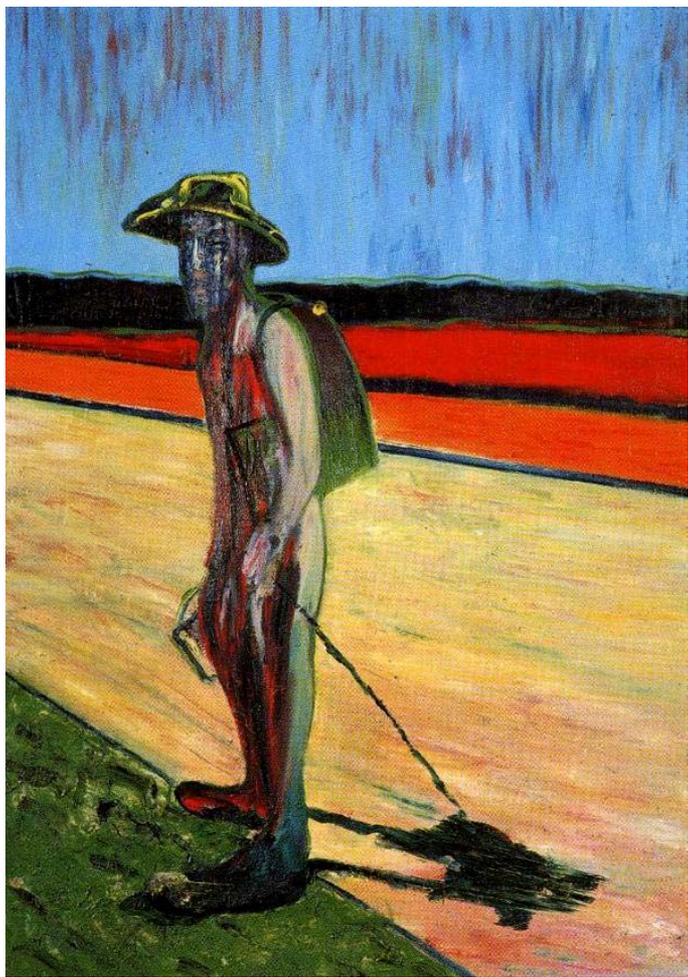
- Con tutto ciò, **la qualità pittorica di Bacon resta altissima**, nel senso più tradizionale del termine. In tanta disperazione, egli concepisce aranciate campiture mutate dal lussuoso e voluttuoso Matisse.
- Lascia precipitare coriandoli di luce degni del lucido Degas.
- Immagina una materia vibrante di cromatismo per la quale non è irriverente citare il nome proprio del suo ispiratore Velàzquez.

- Come si dimostra nel meraviglioso *Studio per un ritratto di Van Gogh II, del 1957.*
- L'emozione di Bacon per la passeggiata nei campi del padre di tutti gli espressionismi, è immensa, filiale.
- Ma l'inglese ha qualità esecutive che a Van Gogh furono sempre negate, sostituite, come si è detto a suo tempo, da una sconfinata generosità di poesia. Non è arrotolata e autodidatta, la mano di Bacon. Parte con uno stupendo triangolo nero come la pece. Risale su grumi di calce biaccosa, impastati con le ombre scalate e bluastre dello spettro che va a dipingere nei campi.

# Paesaggio dopo Van Gogh 1952



# Studio per un ritratto di Van Gogh



- Scatta in verdi franchi, distende gialli primaverili, rossi improbabili e proprio vangoghiani (ma più riassunti nella tessitura tonale), azzurri immensi, limpidissimi, smaglianti, che ricoprono forse con ironia la lugubre tragedia che si svolge sotto il loro sguardo indifferente.
- Perché quello spettro col cappello di paglia è Van Gogh: “uccellacelo” dalle zampe deformi e ungulate, grumo d'ombra, profilo indefinitamente prognato, uno scherzo biologico disfatto da tutte le maledizioni del mondo. Una gabbia per scimpanzé, un cubo di cristallo, accompagna anche lui a dipingere gli ultimi paesaggi di Auvers sur Oise. Sono quelle pareti invalicabili, sembra suggerire Bacon, che deformano i corvi e i campi di grano dipinti da Van Gogh e scontati da tutta l'umanità...

Il grande pittore astratto è l'americano di origine russa Marc Rothko (1903-1970).

- Se Bacon guarda il mondo con occhi irosamente sbarrati, **Rothko contempla la luce a pupille socchiuse, o ne conserva i riverberi nel profondo della retina**, avendo per così dire scavalcato il confronto visivo col mondo. Quanto la visione di Bacon è agitata, attiva e "occidentale", tanto quella di Rothko è contemplativa, immobile, "orientale".
- Ed è storicamente accertato che sul pittore americano, come su molti suoi coetanei, ha agito l'influsso della filosofia zen.

- “Cala una luce d'oro e di miele su questa cortina che divide dall'atarassia e dalla saggezza. È un *muro*, ancora, ma stavolta si tratta di un diaframma leggero e trasparente, quasi un epitelio che separa i pomeriggi americani dalle luci del paradiso.”
- Si incontra una volta di più la tradizione contemplativa bizantina: "suggeritore occulto" di molta arte occidentale.

- Lo spazio si alza in ritmi pausati e scanditi come forme costantinopolitane, le tinte aranciate si alonano e confondono con le gialle, un quadrato bianco lascia trapelare luci immacolate di sogno, in alto brucia l'ustione sperduta di una forma che potrebbe anche alludere a simbologie sessuali.

- E sempre, oltre questo epitelio di contatto, si percepisce una sorgente luminosa garbata ma intensa, un remoto faro che accompagna i giorni su questa terra.
- Per questo, Rothko è lontanissimo dall'astrazione "minimalistica" e geometrica, rientrando, sia pure in senso lato, nella civiltà "informale".
- Nessuna pittura è meno "action painting" della sua, e tuttavia la vibrazione di questa luce tenerissima ha la lunghezza d'onda di una ininterrotta pulsazione del cuore; il ritmo trepido e fragile di una esistenzialità priva di ambizioni costruttive e intellettualistiche.

# F. Bacon

- Biografia e opere

# Francis Bacon il "maledetto" pittore dell'uomo moderno



- Sesso, violenza, solitudine. I tre elementi che definiscono la condizione dell'uomo moderno. Non altro che un animale in balia di un mondo senza dio e senza tregua, soggetto alla naturale incombenza del dolore e della paura. Un uomo la cui anima si riflette in un corpo deformato e scomposto. Quelle stesse "deformazioni" che hanno sempre attanagliato le figure di Francis Bacon,

- il dublinese "maledetto", trapiantato a Londra col cuore in fibrillazione, pittore esistenziale ai limiti della patologia estetica, che nella "scarnificazione" dei volti ha trovato la sua sublime grandezza, e nella ricerca spasmodica e mai accomodante della torbida intimità delle persone ha codificato **il suo virtuosismo pittorico**.
- Un sublime al negativo che ha reso Francis Bacon famoso e affascinante.

# Edipo e la sfinge



OEDIPUS AND THE SPHINX  
AFTER INGRES, 1983  
OLIO SU TELA; 198 X 147,5 CM  
LISBONA, MUSEO BERARDO

©THE ESTATE OF FRANCIS BACON  
BY SIAE 2008

# Verità

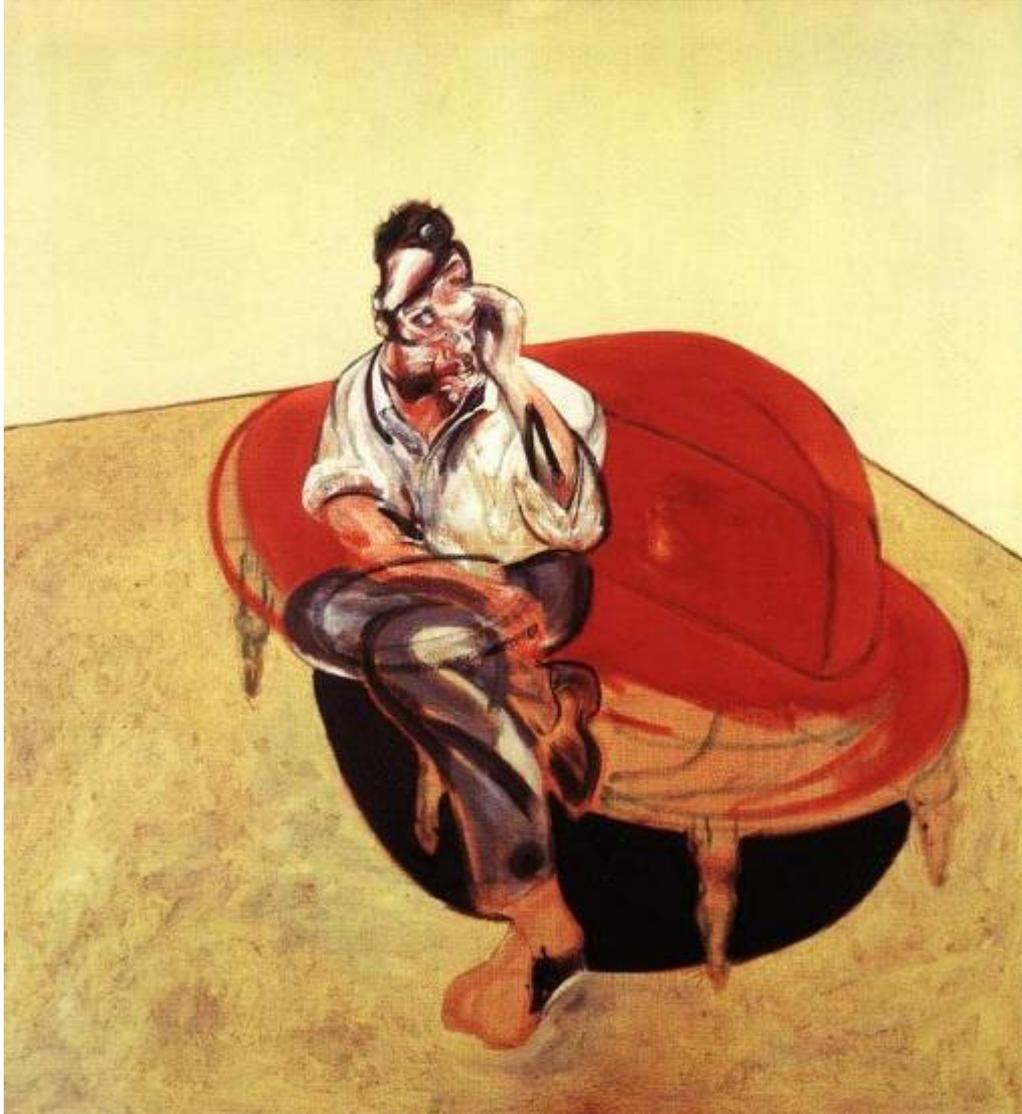


# Figura con carne 1954



# “Trittico 1976”ultima opera

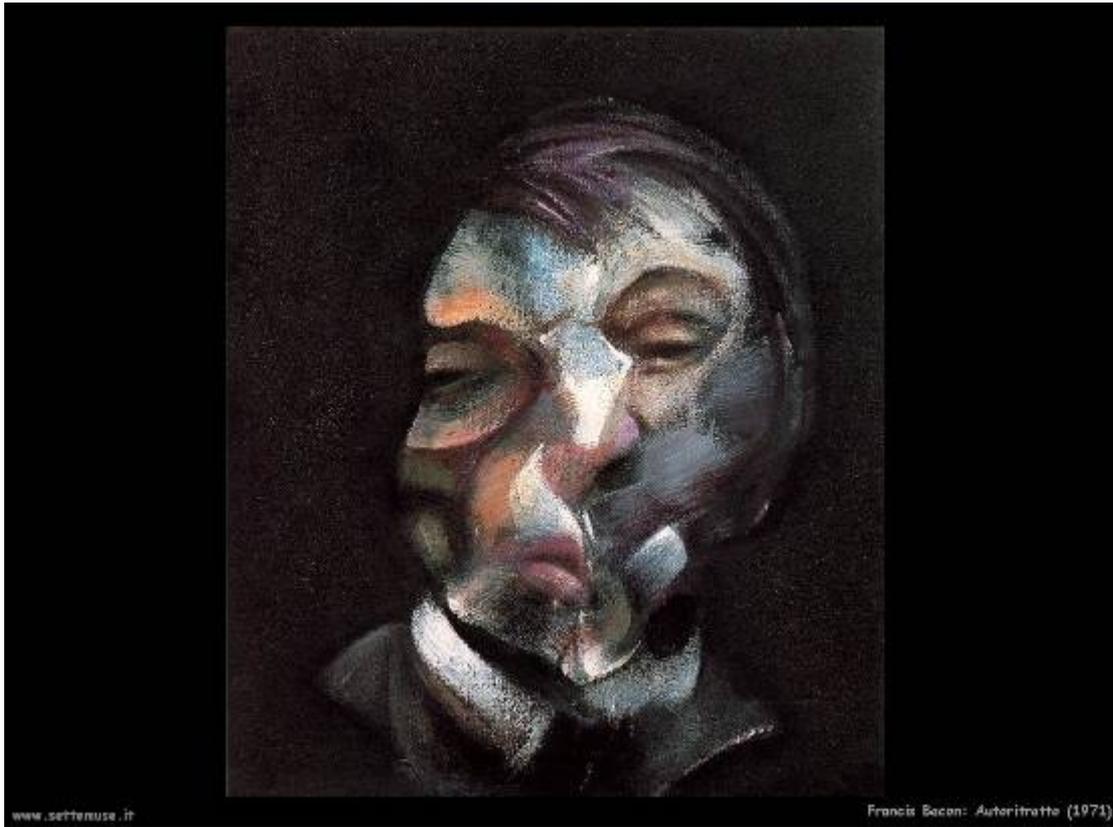




# autoritratto



# Autoritratto 1971



- Classe 1909, omosessuale dalla personalità complessa al limite del "disturbo psichico", con una "passione" artistica per la malattia e la mutilazione .,
- **maestro pioniere della cosiddetta Nuova Figurazione inglese** animata, se non esplosa, in seno ad una interpretazione più esistenziale del surrealismo, con l'ambizione di indagare artisticamente la vera essenza dell'uomo contemporaneo, dilaniato dalla seconda guerra mondiale ma soprattutto assediato dal dopoguerra.

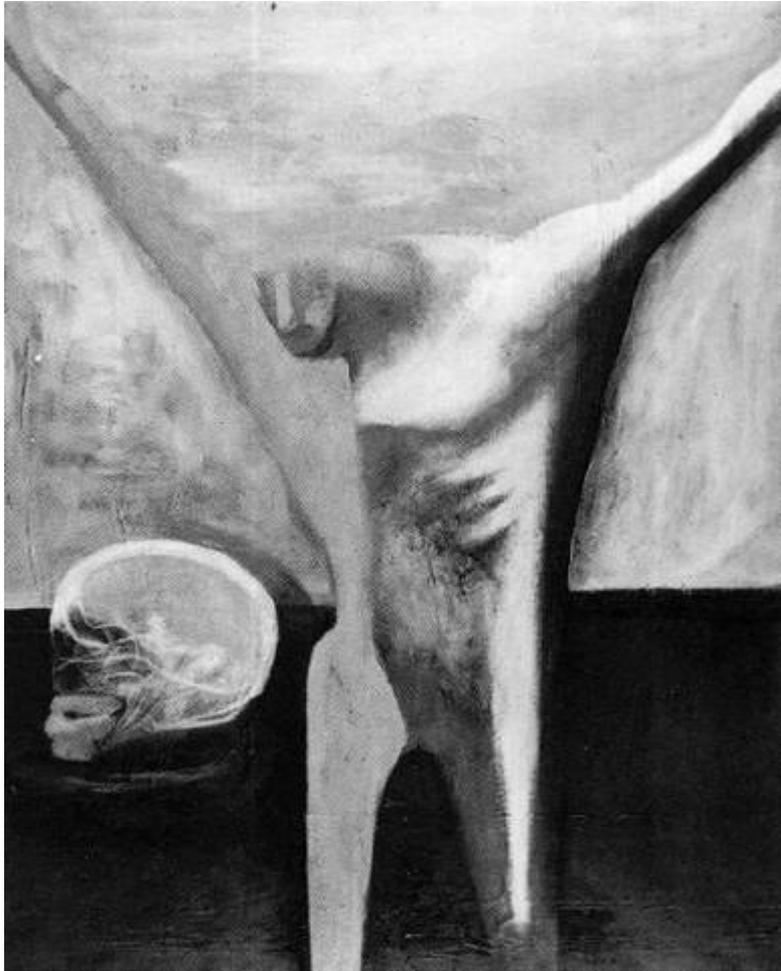
- **atelier-universo:**

ritrovamento di materiale autografo inedito nel suo studio dopo la morte. Atelier che ha rappresentato il centro della vita, tra tempeste sentimentali e rovelli interiori, sperimentazioni tecniche e grandiosità artistica.

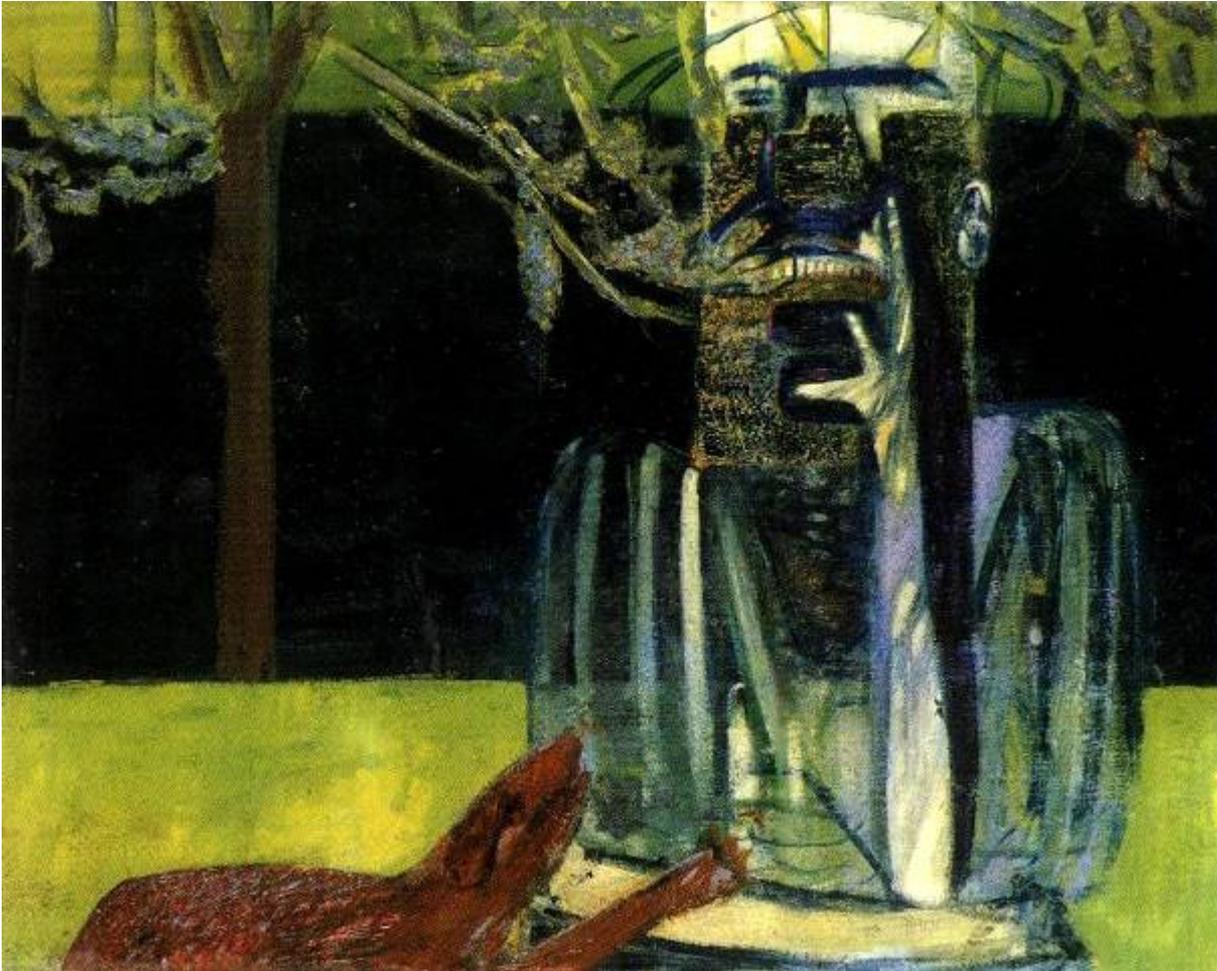
Il suo mondo in cui ha avuto il coraggio, come in una magnifica ossessione, di spingere fino all'estremo i soggetti della sua pittura, a volerne raccontare un progressivo processo di caduta spirituale, collaudando la sfida della serialità, dai piccoli intensissimi ritratti ai monumentali trittici, dal tema della Crocifissione alle manipolazioni dei Ritratti di Innocenzo X di Velazquez.



# Crocifissione 1933



# Figure in giardino 1936



- I racconti per immagini di Francis Bacon, che dipingeva sempre sulla base di esperienze personali e intime, formano un diario delirante e visionario,
- C'è il debutto degli anni Trenta, tardivo, quando sbarcò sulla scena dell'arte da autodidatta dopo brevi studi alla Dean Close School di Chestelham e soprattutto dopo una serie di piccoli grandi viaggi nella sua Irlanda, in Francia, in Germania.
- Aveva trent'anni e un passato da designer, e la sua arte tradiva uno sguardo al cubismo sintetico di matrice picassiana (d'altronde erano gli anni in cui Picasso concepì Guernica). Lavori che già rivelavano un interesse per l'ambiguità della trama figurativa.

# Interno di una stanza 1935



- E si riconoscono i lavori degli anni Quaranta, la sua ufficializzazione di artista, **al fianco di Henry Moore e Graham Sutherland, con il quale instaurerà uno stretto rapporto di stima e di solidarietà.**
- A testimoniare, i suoi "studi" per una Crocifissione, pamphlet scenici ad alta tensione, dove le tonalità grigiastre sembrano dare un senso scultoreo alle figure e in certe soluzioni figurative echeggiano irriverenti segni fallici.
- Non c'è pietà nelle sue Crocifissioni, non c'è sentimento, né umanità, ma animalesche presenze i cui volti sono lacerati da bocche fameliche risaltate da uno sfondo arancione, quasi a sublimarsi in un manifesto dell'orrore e dell'angoscia.

# Gouache 1929



# GOUACHE

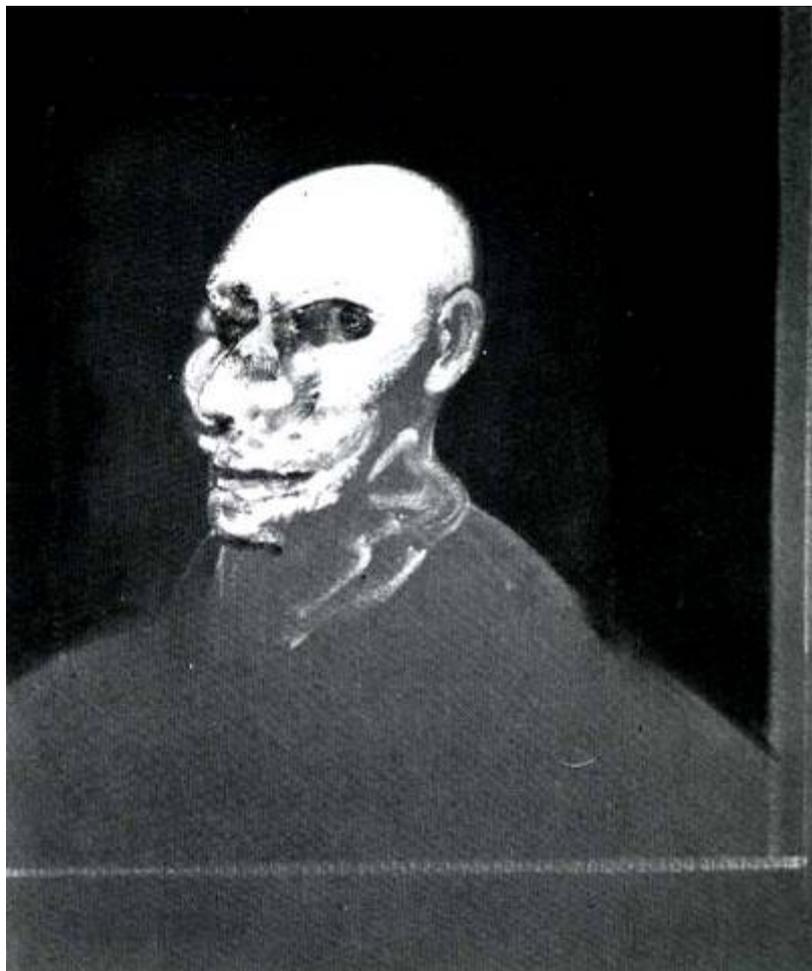
- 
- L'aggiunta all'aquerello del bianco di zinco o di china rende il colore particolarmente opaco e coprente. Il procedimento antico è stato rilevato nel tardo Trecento dai miniatori al fine di far brillare la decorazione in oro sull'illustrazione. La luminosità dei colori deriva dal potere riflettente di ognuno. La gouache essicca abbastanza rapidamente. Può essere impiegata combinata con l'aquerello nei fondi. E' stata usata lungo i secoli senza generare una scuola d'applicazione specifica e nel Novecento vede l'interesse di Picasso, Moore, Sutherland, Ben Shahn. Ampia la serie dei supporti: carta cartone, legno, tela apprettata. E' sufficiente una tavolozza di otto colori: nero d'avorio, blu cobalto, terra d'ombra naturale, terra di Siena bruciata, rosso cadmio, verde smeraldo, giallo Napoli o ocra gialla bianco di zinco. Si usano colori preparati industrialmente in tubetto o si fabbricano macinando i pigmenti con bianco di Spagna e diluendo con gomma arabica e acqua distillata. La tecnica consente di passare da colore scuro a colore chiaro, aggiungendo bianco di zinco invece di diluire con acqua. La sovrapposizione avverrà solo a colore asciutto. Il nero scurisce ma fa virare alcuni colori. Opaca e antiriflesso la gouache è tecnica elettiva per riproduzioni a stampa. Si può usare con aerografo.

- Ed ecco i lavori degli anni Cinquanta, con un **Bacon che si accanisce sulla figura mentre nell'Europa dell'arte esplode la mania dell'astrazione lirica influenzata dalla nuova avanguardia americana dell'Action Painting.** Bacon punta a una pittura d'immagine di grande forza e originalità esaltando l'emblema stesso della figurazione: il volto umano.
- Lo dimostrano i suoi Studi, le serie delle Teste, gli Uomini in blu, incorporei e spettrali, dai volti argentei e sfocati, fino alle rivisitazioni del Ritratto di papa Innocenzo X da un'opera di Velázquez, tema con cui Bacon si confronterà per quasi una vita, "sfigurando" l'immagine perfetta dell'artista spagnolo, nel tentativo di reinterpretare l'immagine del papa in un modo compatibile con il tormentato ventesimo secolo. Opere che fanno ormai di Bacon il maestro indiscusso della "defigurazione", se non addirittura della "deformità".

# Ritratto 1949

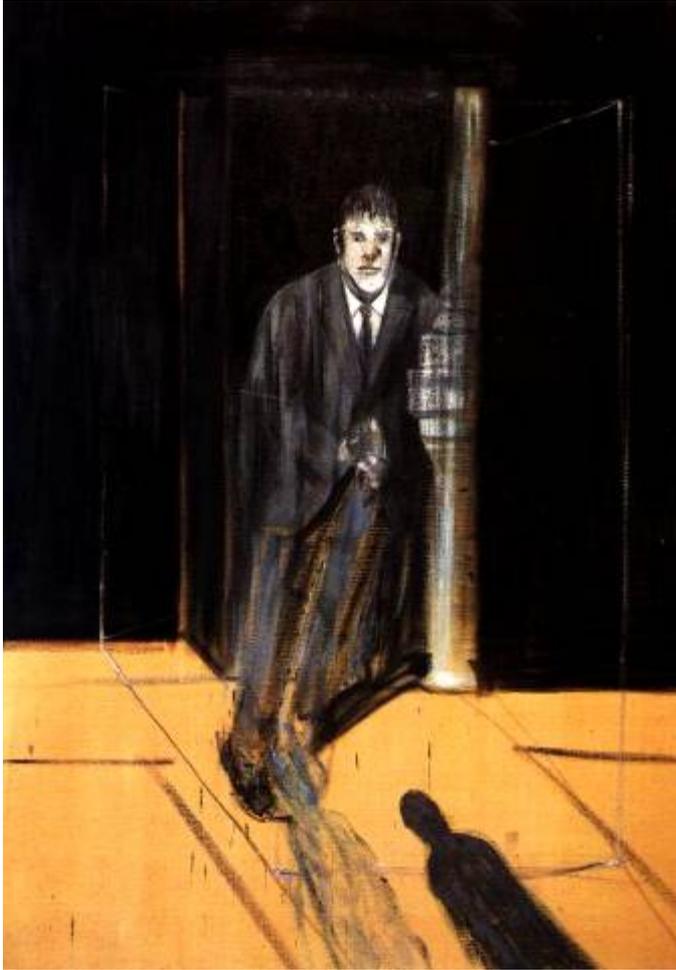


# Testa di uomo 1950

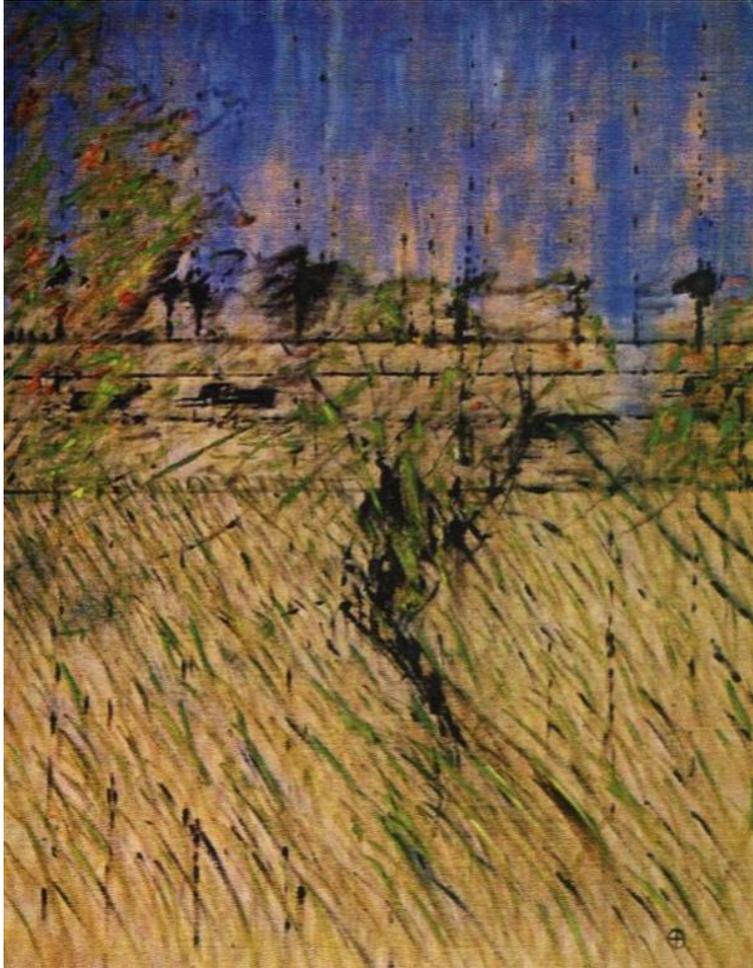


- Le teste appaiono contorte, le figure sono isolate, ingabbiate nella tensione centripeta del corpo su sfondi blu china, le mani sono serrate, la bocca spalancata, quasi a evocare l'Urlo di Munch o gli Autoritratti di Schiele. Eppure sono ritratti di uomini d'affari in abiti eleganti, la maggior parte committenti. Nella swinging London degli anni '60 i personaggi prendono luce e spazio, come i ritratti di cari amici o dell'amato George Dyer o del grande pittore Lucian Freud, cui Bacon sarà legato da amicizia e rispetto. Fino all'apoteosi dell'interiorità umana coi Trittici degli anni '70. La rassegna coltiva il mito di Bacon, permette di coglierne tutte le tinte fosche, la sua sensibilità oscura, violentemente riversata sulle sue opere popolate di immagini di cruda drammaticità sempre in bilico tra un'energia straripante e la disperazione. Elementi che fanno di Francis Bacon, come di Jackson Pollock o Jean-Michel Basquiat, un artista da film, da aneddoti, da leggenda.

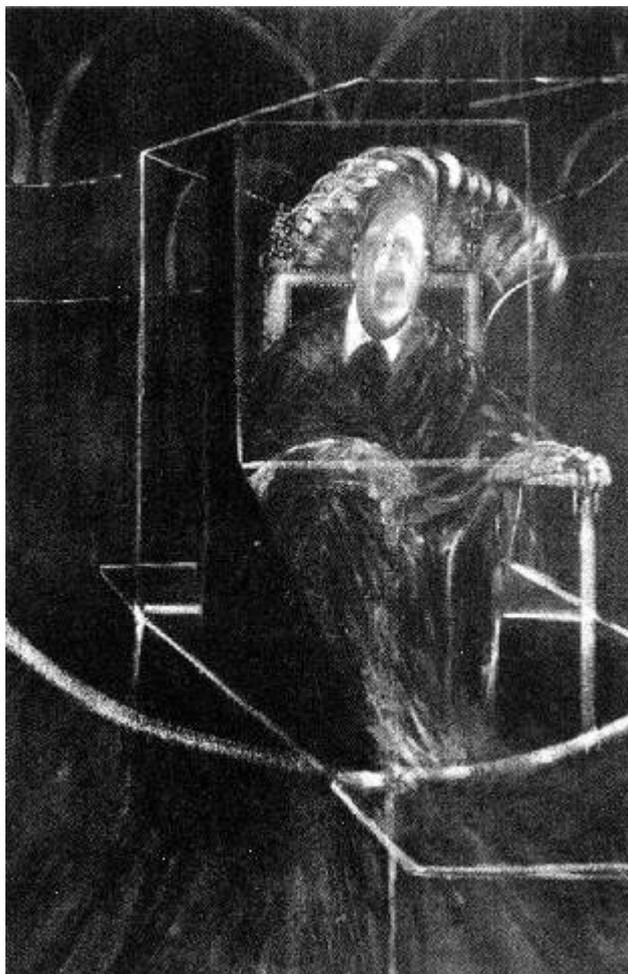
# Ritratto di Lucian Freud 1951



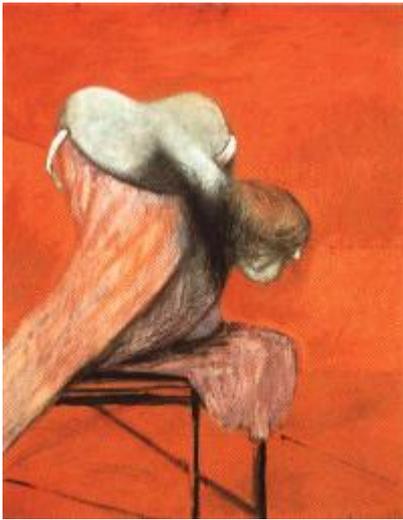
# Paesaggio dopo Van Gogh 1952



# Papa, III 1951 distrutto



# studi per le figure alla base di una Crocifissione



# Studio di nudo 1952-53



# Uomo in Blu III 1954



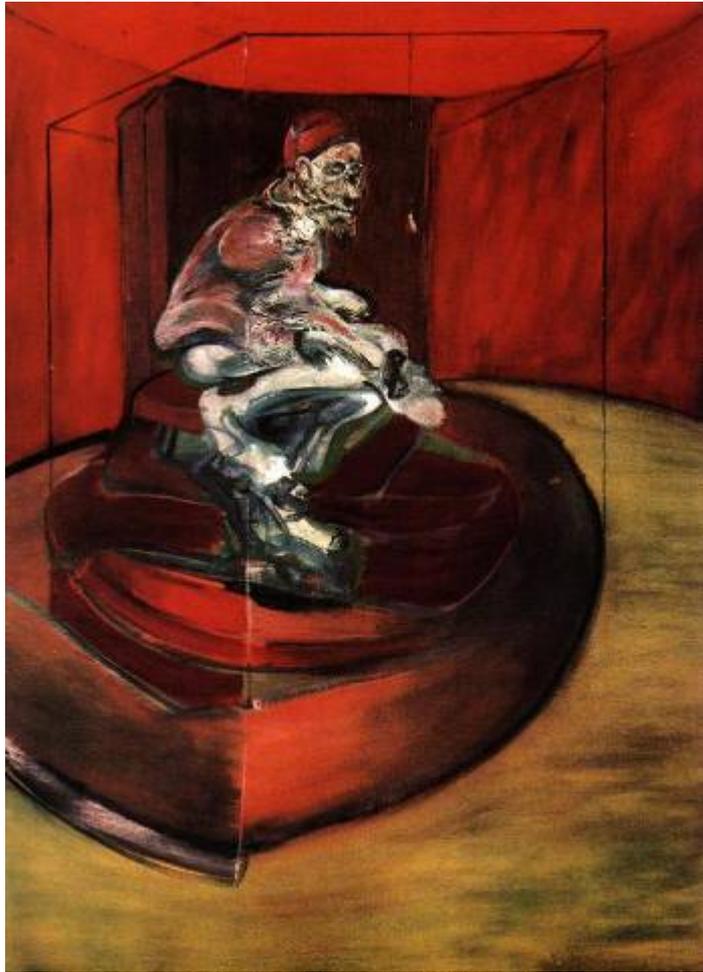
# Uomo che beve 1955



# Studio per il ritratto di Van Gogh 1957



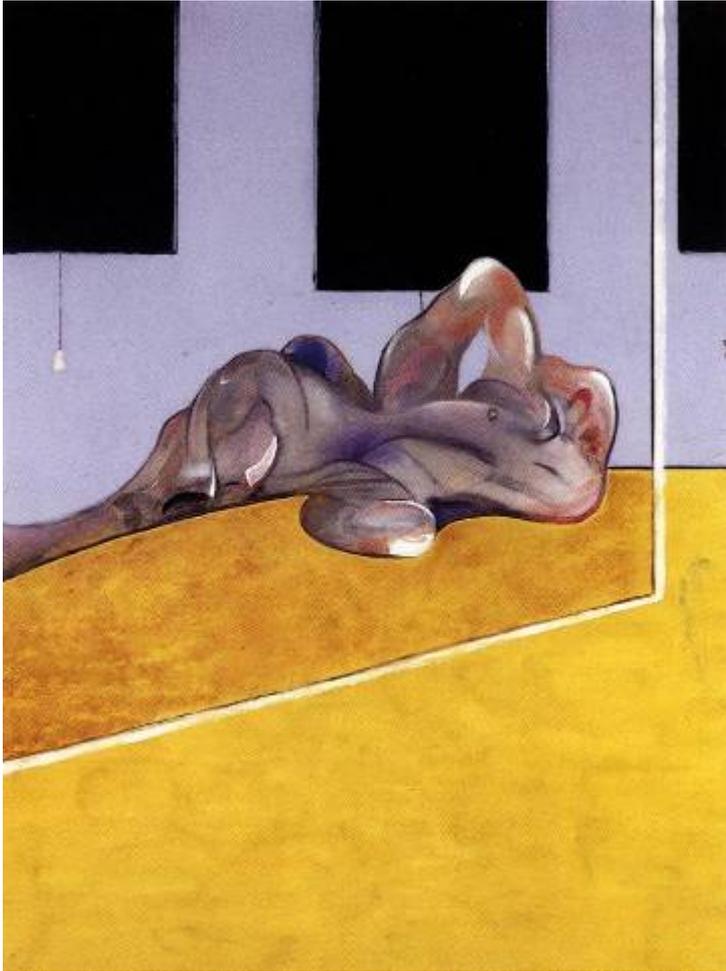
# Studio per Innocenzo X 1962



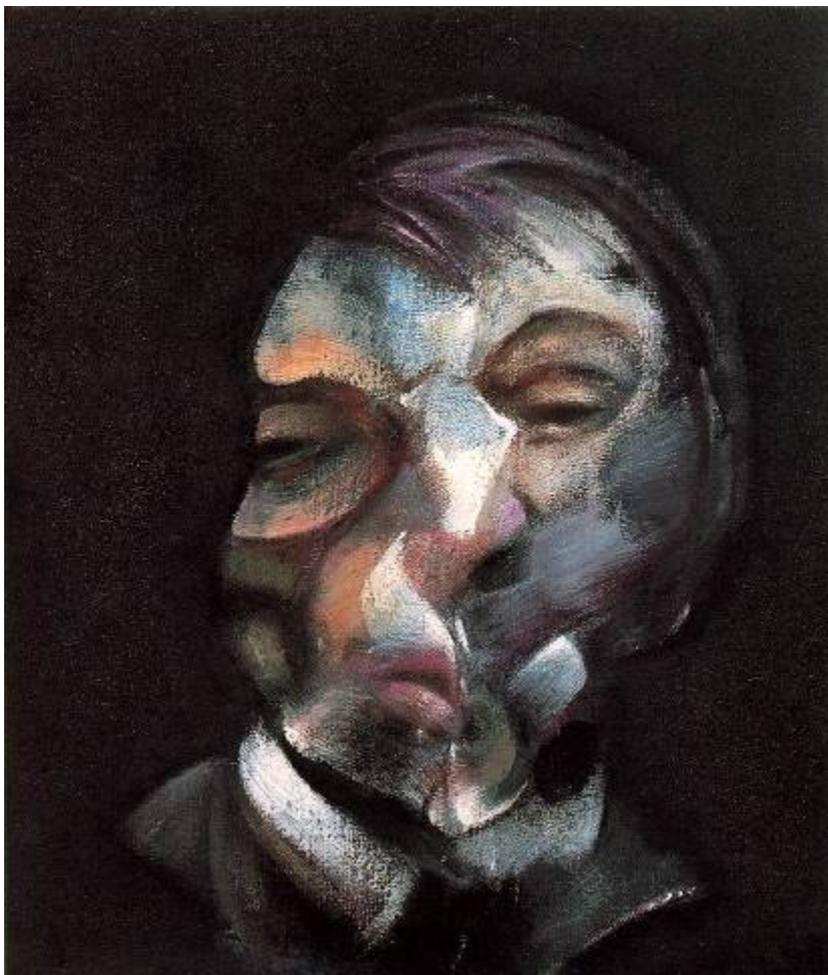
# Studio per il ritratto di Isabel Rawstorne 1964



# Figure distese allo specchio 1971



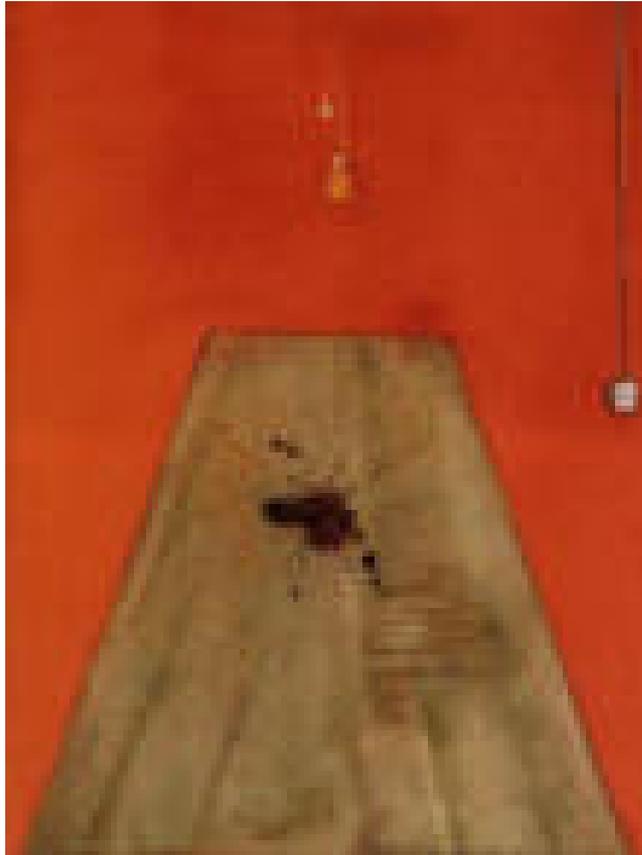
# Autoritratto 1971



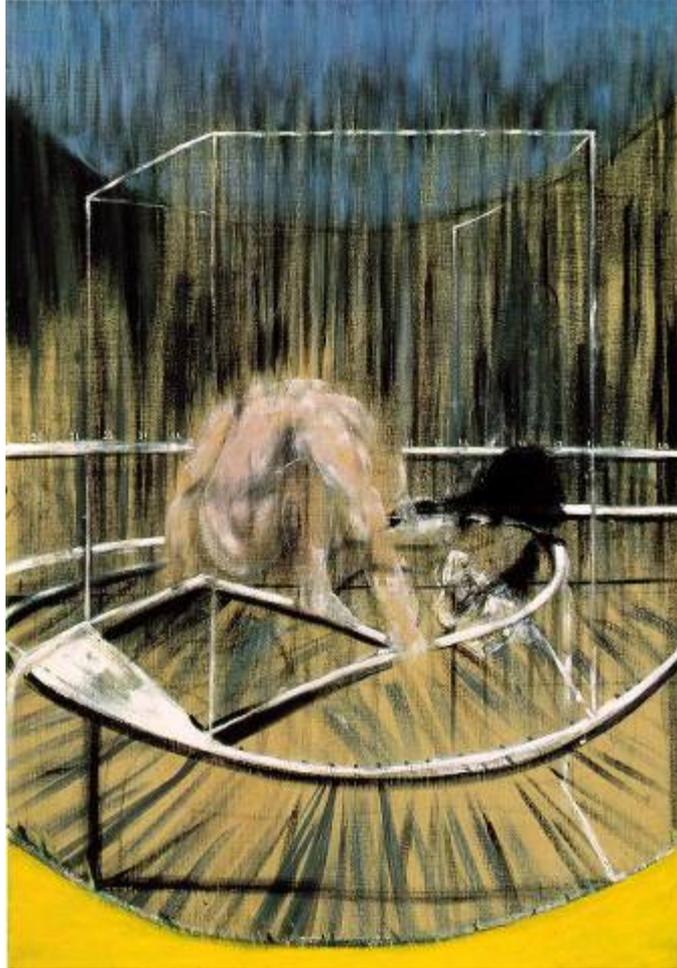
# Innocenzo X



# Blood



# Crouch



# Head



# Francis Bacon

*Dublino, 1909 - Madrid, 1992*



*Studio per scimpanzè*

marzo 1957

Olio e pastello su tela,  
152,4 x 117 cm

Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

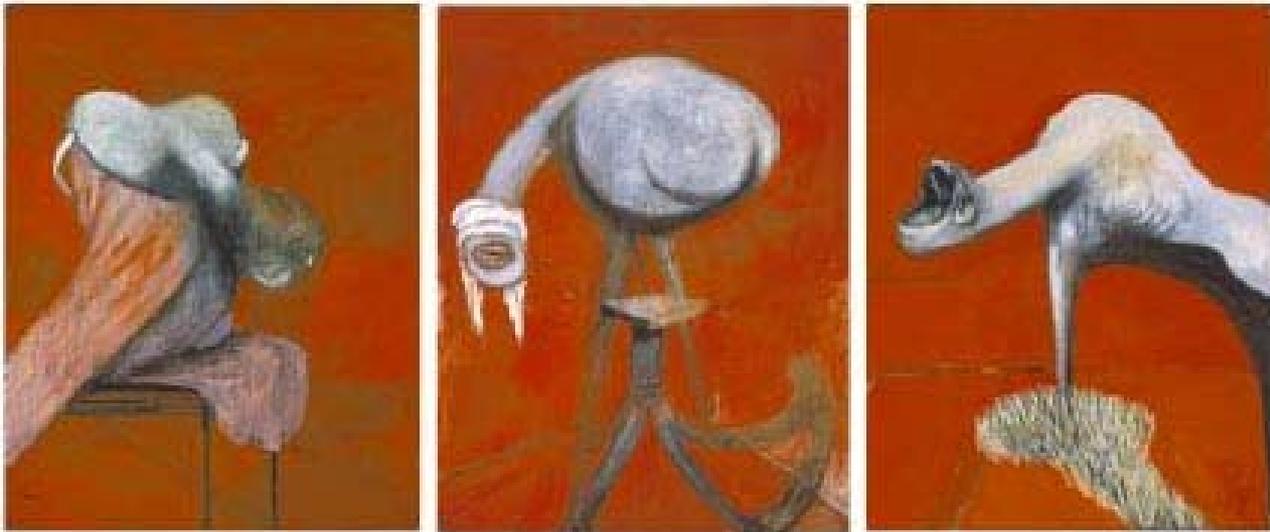
- Francis Bacon, conosciuto soprattutto per le sue figure umane alienate e spesso mostruosamente distorte, realizza almeno una dozzina di tele che hanno per soggetto animali. Dipinge raramente dal vero, preferendo lavorare da fotografie. Affascinato dalla sconcertante affinità tra la scimmia e l'uomo, li mette a confronto per la prima volta nel 1949. Come i soggetti umani, così gli animali ci sono mostrati in ritratti in posa o istantanee, in cui appaiono passivi, urlanti o deformati da contorsioni.

- Lo scimpanzé della Collezione Peggy Guggenheim è rappresentato con relativa benevolenza, **sebbene** l'immagine indistinta, che testimonia l'interesse di Bacon per il movimento colto al volo, per gli effetti della fotografia e del cinema, **renda difficile interpretarne la posa e l'espressione**. Nel tipo e nella modalità della composizione richiama i dipinti di scimmie realizzati negli anni '50 da Graham Sutherland, con il quale Bacon stringe amicizia nel 1946.
- L'intelaiatura geometrica, appena percettibile, permette a Bacon di "vedere" meglio il soggetto, mentre la monocromia del fondo crea un contrasto deciso che aiuta a definirne la forma.

- Irlandese di nascita, ma trapiantato giovanissimo in Inghilterra, Bacon cominciò a dipingere alla fine degli anni Venti.
- L'opera che lo fece conoscere , e nella quale sono già presenti i temi formali che ne costituiranno poi a cifra stilistica, fu i **“Tre studi di figure per la base di una crocifissione”**, del 1944, che destò insieme interesse e scalpore.

# “Tre studi di figure alla base di una crocifissione” trittico (1944) Tate Gallery

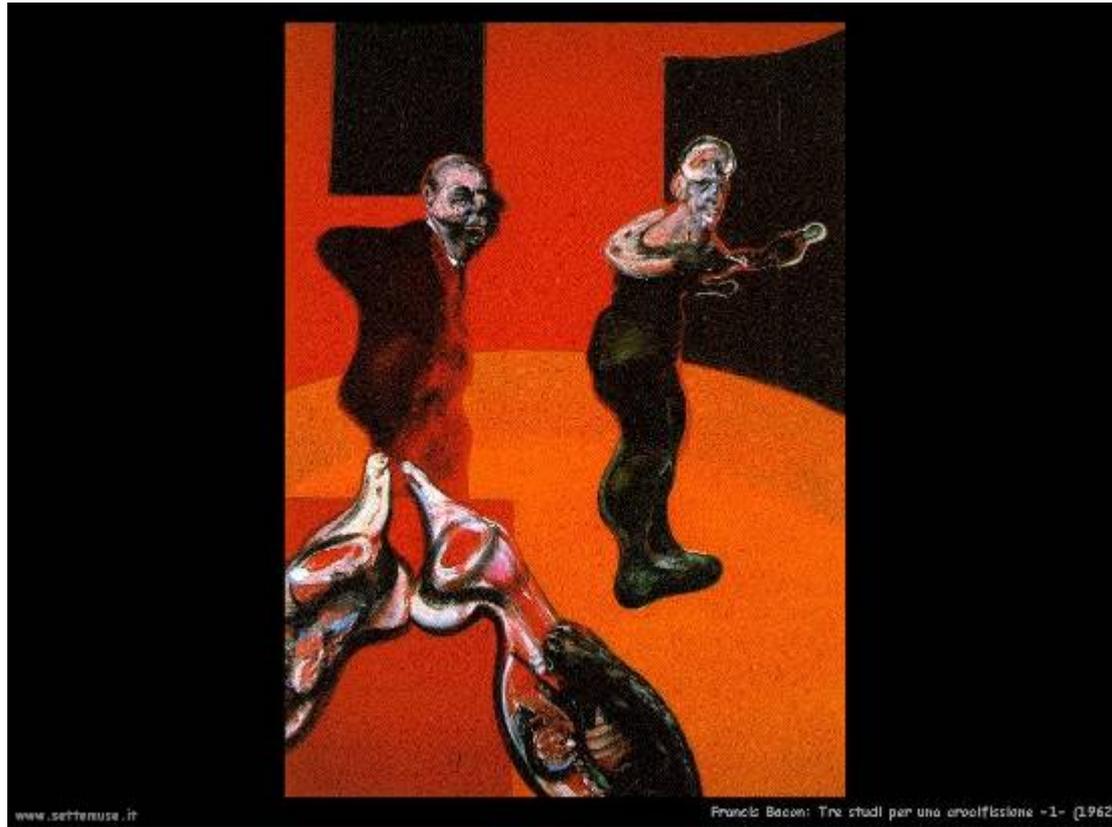
Londra,



- In essa erano riconoscibili influssi surrealisti (Ernst, soprattutto) e un ovvio riferimento alla pittura di Sutherland. Bacon continuò comunque a mettere a punto a sua particolare concezione pittorica, caratterizzata da una devastazione delle forme e una esasperata tensione concettuale che compongono così una visione desolante e **angosciosa, nella quale le sorti dell'uomo e della natura sembrano contemplate con cupo pessimismo.**

# Tre studi per una crocifissione

## 1964



- In questo senso egli è collocabile nella grande corrente dell'Espressionismo, e sono stati fatti i nomi di Ensor e di Munch come quelli di artisti a lui maggiormente paragonabili.
- **La pittura di Bacon** rimane comunque fortemente letteraria, retta da un realismo freddamente descrittivo, che elabora i temi della quotidianità svelandone impietosamente il male che vi si annida, in essa è difficile scindere l'aspetto estetico da quello etico, la forma dal significato, il tema dall'espressione.

- Per G. Dorfles, ciò che contraddistingue l'arte di questo pittore “ è l'atmosfera sadico-surreale in cui si bagnano le sue figure, contorte, macerate, spesso quasi medusiache e cariche di fermenti che, senza dubbio, valsero ad alimentare tutto un filone di certa arte della deformazione e della degenerazione





- L' influsso che questo grande artista inglese ha avuto negli sviluppi dell'arte contemporanea è primario .
- Compiacimenti morbosi e sensibilità malata sono componenti dell'arte di Bacon ma si riscattano per la forte tensione morale che ne pervade ogni manifestazione

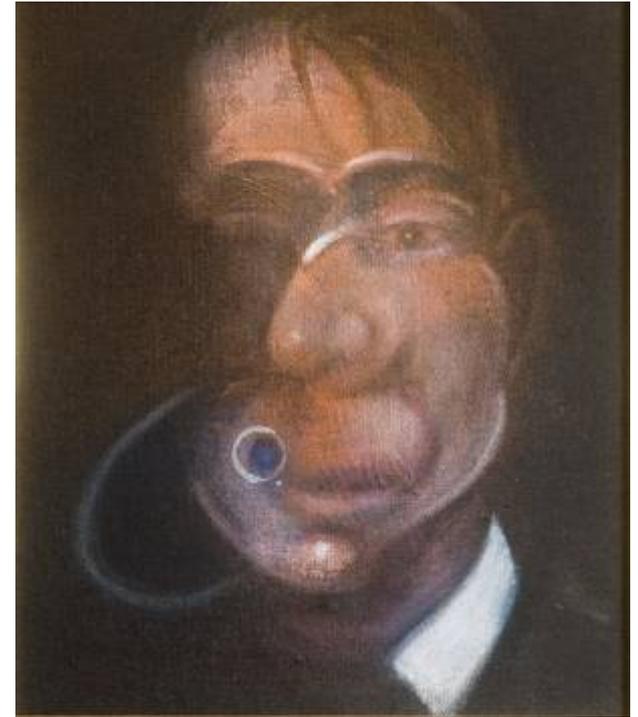






- L'artista iniziò negli anni 1944-46 la serie di studi in cui la figura umana attraverso gradualmente processi di sfocature, dissolvenze, dilatazioni prospettiche, è portata a un angosciata trasfigurazione formale e psicologica. La condizione dell'uomo visto nella sua nudità esistenziale, l'immagine della sua figura o del suo paesaggio come immagine di un'esperienza interiore, sono i temi prediletti di Francis Bacon, sicuramente l'artista più conosciuto e più imitato della pittura figurativa contemporanea.

- L'artista pone sempre in primo piano la figura umana spesso racchiusa emblematicamente fra le quattro pareti di una stanza, col volto contorto e quasi sfigurato , seduta con un fondo quasi monocromo per accentuare l'isolamento evidente in cui essa si trova.



- Del lavoro di Francis Bacon antecedente alla seconda guerra mondiale è rimasto praticamente nulla. Ciò a causa della decisione dell'artista di distruggere nel 1944 tutto quello che aveva prodotto fino a quel momento. Sempre nel 1944 dipinge il famoso trittico *Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion*, oggi alla Tate Modern di Londra.  
Da allora Francis Bacon non è stato un artista particolarmente prolifico.

- Prima degli anni '60 la sua attività si è svolta in gran parte per cicli la serie di "d'après" (cioè l'interpretazione da altri pittori) : quello ispirato alla figura di van Gogh, quello a Papa Innocenzo X di Velasquez, Heads, ecc. In seguito troviamo composizioni di figure, autoritratti, scene di interni.

Marc Rothko

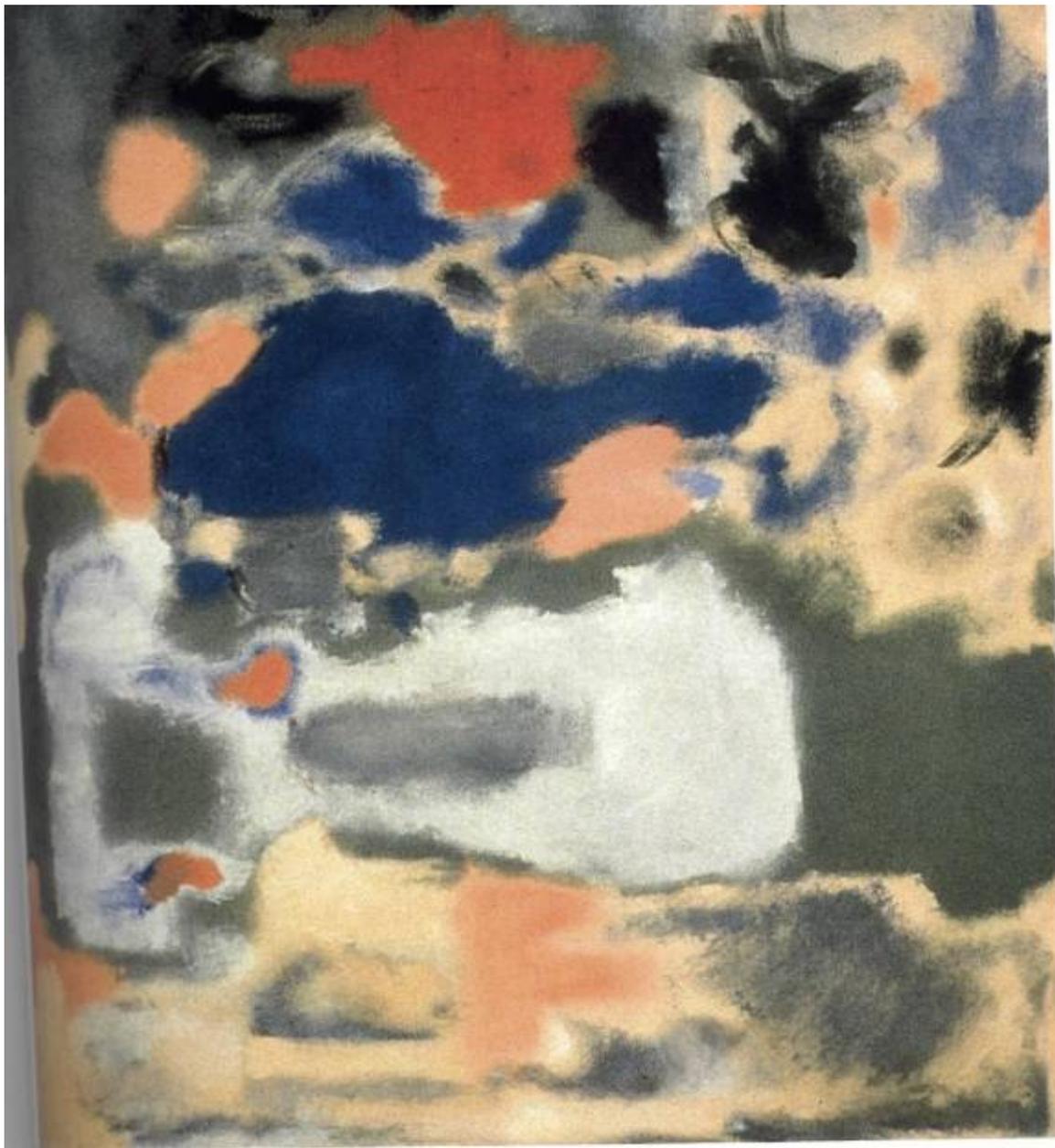
“Si potrebbe dire che Rothko e i suoi compagni rappresentano la sfera teologica dell'espressionismo astratto” osservò Harold Rosenberg nel 1970, due anni dopo la morte dell'artista.

"Insieme a Stili, Newman, Reinhardt, Gottlieb (i cui nomi fanno pensare ai personaggi delle sacre rappresentazioni medievali), Rothko cercò di dare un segnale definitivo".

In effetti, Mark Rothko espresse il suo atteggiamento religioso in numerose testimonianze scritte; una dichiarazione del 1945, rilasciata in occasione della sua partecipazione alla collettiva dal titolo "**A Painting Prophecy**" (Profezia della pittura), poneva l'accento sull'idea che accanto alla realtà quotidiana esistesse sia un mondo plasmato dalla coscienza dell'uomo sia un universo situato al di fuori della coscienza umana e creato da Dio.”

- La famiglia di Marcus Rothkowitz, che nel 1940 abbreviò il suo nome in Mark Rothko, emigrò negli Stati Uniti nel 1913 per sfuggire alla pressione politica ed economica sugli ebrei russi. Nel 1923 si trasferì da Portland (Oregon) a New York dove intraprese gli studi artistici. **Lo stile delle opere degli anni '20 e '30 è ancora figurativo e in una certa misura ricorda la pittura metafisica italiana:** tra i soggetti urbani degli anni '30 troviamo numerose scene ambientate per strada e in metropolitana che esprimono l'isolamento esistenziale nella metropoli.

- **Nella prima metà degli anni '40**, sotto l'influenza del surrealismo, l'interesse di Rothko si incentrò soprattutto sui soggetti mitologici.
- **Intorno al 1946**, il pittore iniziò a lasciarsi alle spalle tali suggestioni per sviluppare una personale **lingua formale astratta fatta di campi di colore dall'effetto in parte traslucido o sfumato, che sembrano fluttuare in uno spazio atmosferico**; è il caso di *Untitled* del 1948.



- "un quadro vive attraverso la compagnia altrui, espandendosi e prendendo vita negli occhi dell'osservatore sensibile, e muore per lo stesso motivo.
- È quindi un atto rischioso e ingrato mandarlo nel mondo. Quante ferite inguaribili potrebbero provocargli gli occhi del volgare e la crudeltà dell'impotente che vorrebbe estendere la sua afflizione a tutto l'universo!"

Mark Rothko

- Le opere di grande formato realizzate tra il 1946 e il 1949 e che Rothko considerava un momento di passaggio verso il successivo metodo di lavoro, vengono spesso definite con il **multiforms**, un nome che non fu coniato dall'artista.
- Egli considerava i dipinti come interlocutori vivi dell'osservatore, che poteva farla la sua ignoranza.
- Nel saggio del 1947 dal titolo "The Romantics Were Prompted" (I romantici si sentivano in dovere) Rothko affermò "Le forme sono inconfondibili parti integranti di una situazione unica."

- Sono un tutto vitale, ostinato, indotto ad autoaffermarsi. Si caratterizzano per un'elevata dose di indipendenza interiore, cosicché che non devono né corrispondere alla nostra esperienza e né contraddirla. Anche se non sono legate direttamente a nessuna sorta di evento visibile, tuttavia rispecchiano le leggi e i bisogni primari di ogni essere vivente".

La storica dell'arte Eliza E. Rathbone rilevò giustamente che l'opera di Rothko possiede "una sorta di autorappresentazione", perciò la spiccata volontà dell'artista di controllare il più possibile la ricezione dei suoi dipinti appare ancora più plausibile.

Per esempio, nel 1948, in una lettera a Betty Parsons, ormai da tempo sua fidata gallerista, Rothko scrisse che **i suoi quadri non dovevano essere accessibili ad ogni visitatore ma solo a coloro che ne comprendevano il valore particolare.**

- Dopo la fase di passaggio rappresentata dai cosiddetti "Multiforms", nel 1949 Mark Rothko inaugurò la sua caratteristica disposizione orizzontale dei campi di colore su fondo monocromo, cui resterà fedele, con alcune variazioni, fino alla fine della carriera. Nel 1951, in occasione di un simposio sulle possibilità di conciliare architettura, pittura e scultura, Rothko spiegò la decisione di lavorare su grandi formati, riscontrabili sporadicamente anche nella produzione precedente, con queste parole:

- "Io dipingo quadri molto grandi. So che da un punto di vista storico dipingere opere di grande formato significa realizzare qualcosa di grandioso e pomposo.
- Ma al pari di altri pittori che conosco - il motivo che mi spinge a farlo è il desiderio di essere intimo e umano. Dipingere un quadro piccolo significa porsi al di fuori del campo dell'esperienza, guardare a tutte le proprie esperienze contemporaneamente, come attraverso una lente che rimpicciolisce. Quando si realizza un grosso quadro, ci si trova al suo interno. Non si può decidere nulla".

- Di conseguenza Rothko cercò sempre, nei limiti del possibile, di decidere anche le modalità con cui i suoi quadri venivano esposti l'accostamento tra i dipinti, il modo di appenderli e l'illuminazione, Philip Guston ricordava di aver visitato insieme a Rothko una mostra del collega nella galleria di Sidney Janis.
- In quell'occasione, Rothko aveva spento la metà delle lampade per creare una situazione di luce soffusa: "Sono certo", commentava Guston, "che Mark ogni giorno saliva alla galleria per spegnere la luce, senza mai lamentarsi, ma senza spiegare perché lo faceva".

# La Rotko-Room, Installazione spaziale. The Phillips Collection



- Rothko era talmente sensibile verso tutto ciò che riguardava le sue opere, che aveva bisogno di instaurare uno stretto rapporto di fiducia con i collezionisti o i curatori delle sue esposizioni; essi dovevano essere sempre pronti ad accogliere le direttive dell'artista. In occasione della mostra dal titolo "Fifteen Americans" (Quindici americani) curata nel 1952 da Dorothy Miller presso il Museum of Modern Art, Rothko riuscì a ottenere una sala tutta per sé in cui espose nove quadri. In molte altre circostanze l'artista si era rifiutato di prendere parte alle collettive o di avanzare proposte ai comitati di acquisto, perché considerava inadeguata la prevista presentazione delle sue opere.

- Da questo punto di vista, la collaborazione di Rothko con Marjorie e Duncan Phillips, una coppia di collezionisti di Washington, acquista un carattere paradigmatico. La coppia aveva acquistato due opere dell'artista nel 1957; nel 1960 fece ampliare l'abitazione fino a trasformarla in un museo in cui una stanza fu riservata a tre opere di grande formato di Rothko. Essa divenne la prima sala in assoluto, all'interno di una collezione aperta al pubblico, consacrata totalmente alle installazioni di Rothko; vi era esposto anche *Ochre and Red on Red* (Ocra e rosso su rosso), Rothko la visitò un anno dopo, corresse l'illuminazione e vi introdusse una panca. Nel 1966 il museo venne ristrutturato e fu variata la disposizione sulle pareti delle opere esposte nella Rothko Room, che da allora sono quattro.

- Fin dal 1952, in una lettera al codirettore dello Whitney Museum di New York, Rothko aveva espresso il suo senso di responsabilità nei confronti "della vita che i miei quadri condurranno fuori, nel mondo"; a partire dai tardi anni '50 avrebbe posto l'aspetto spaziale, accennato nella esposizione permanente della Phillips Collection, al centro della sua attività artistica

# Seagram Murals 1958



- Era il 1958 quando a Mark Rothko fu commissionata una serie di dipinti per il ristorante del lussuoso Four Seasons di New York, sito nel Seagram Building. Il pittore si dedicò anima e corpo all'incarico per otto mesi, durante i quali realizzò tre versioni della serie.
- A lavoro compiuto però, Rothko ritenne che l'opera non fosse adatta al clima glamorous del ristorante, e la serie non fu mai esposta. **L'effetto sconvolgente, i colori cupi mutuati dai viaggi a Pompei e a Firenze, dove Rothko fu influenzato in particolare dal clima avvolgente e quasi claustrofobico della Biblioteca Medicea Laurenziana progettata da Michelangelo.**

- E perfettamente a loro agio si ritrovano le tele di Mark Rothko che hanno una intima predisposizione alla grandiosità scenica
- D'altronde, in tutta la sua carriera Rothko ha inseguito l'aspirazione alla pittura monumentale così tanto che alla fine il medico dovette proibirgli di dipingere opere alte più di un metro. Secondo Rothko, la grandezza di una tela avrebbe risvegliato nell'osservatore l'impressione di essere all'interno del quadro, sedotto dai giochi cromatici. Superfici di tre o quattro metri inondate di colore in formazioni nebulose, offrivano un'esperienza visiva assolutamente unica, rivelatoria, trasformando gli spazi espositivi in "camere con vista" su panorami senza limiti..

# l'epopea del famoso "espressionista astratto",

- anche se lo stesso Rothko rifiutava questa definizione della sua arte, che dell'astrattismo ha fatto una poetica di elegante virtuosismo cromatico e impeccabile combinazione di piani scenici, come a voler tradurre in una sintesi personalissima, fatta di pura e lirica astrazione, il Rinascimento italiano, la sua più grande passione.

# La mostra di Roma

- Un repertorio che illustra tutta la sua produzione, dalle prime tele figurative che **sembrano ispirate al Beato Angelico, a quelle in tonalità leggere e morbide eseguite su una base in gesso che sublima l'effetto di affresco.**
- "Particolare attenzione merita un cospicuo numero di quadri di piccolo formato su **cartone colorato sul quale è stata passata una mano di gesso.**
- Essi costituiscono un gruppo di opere a sé, connotate da un cromatismo gioioso, nell'ambito delle quali **il colore è applicato su uno sfondo bianco gessoso, poi ricoperto da una mano di vernice trasparente che illustra il modo di lavorare del pennello e dà risalto al gioco di trame che è tipico di queste tavole.**
- E' evidente **il desiderio di recuperare la tecnica dell'affresco** e di misurarsi con essa, tanto quanto lo è l'utilizzo del graffito.
- Di qui quella certa italianità che emerge da questi dipinti, non solo dal punto di vista tecnico ma anche dei contenuti, in particolare nella rinascimentaleggiante "Mother and Child".



- Si sfiorano i lavori in chiave surrealista concepiti tra la fine degli anni Trenta e gli anni della Guerra quando Rothko sposa il credo della mitologia classica rivisitato dall'ideologia surrealista, ne nascono creature misteriose e inclassificabili a un passo dal delirio figurativo.
- Se nel '45 i simboli pittorici di Rothko sono "frammenti di mito" in versione onirica, l'anno successivo arrivano i grandiosi e spettacolari Multiforms, serie di dipinti considerati il punto intermedio verso il trionfo dell'astrattismo. Splendida la testimonianza in mostra di queste opere, composizioni di forme biomorfe come macchie cromatiche dai contorni sfocati e privi di consistenza che fluttuano da una tonalità all'altra in osmosi cellulari.
- Non hanno più titolo descrittivo, sono un numero o un "senza titolo", che da questo momento sarà la pratica di Rothko, corretta dai galleristi. Organismi di trasparenza e luminosità, dove gli effetti sono ottenuti con un gioco di sottili strati di colore stesi sulla tela e sovrapposti.



- E si approda ai "classici" di Rothko degli anni Cinquanta su grande formato, dove spiccano il "Mural" dal Guggenheim di Bilbao, e il nucleo dei quadri della sala dedicata all'artista alla Biennale di Venezia del '58.
- Ed ecco che dal '49 l'euforia cromatica di Rothko si fa incontenibile e sfocia su tele di grandi dimensioni, con misure che possono lievitare fino a oltre i tre metri. Quadro-mural. Ogni intrico formale è azzerato, per far posto a una spiritualità cromatica. Le macchie di colore si allargano per rapporti tonali, s dispongono per rettangoli a nebulosa dai contorni indefiniti, disposti su zone sovrapposte. E queste zone vengono percepite dall'occhio come spazio di luce-colore, una spazio stratificato per piani paralleli.

Ci sono i gialli, gli arancioni, i rossi intensi che emanano pura sensualità subliminale. Miscele di colori caldi stesi sulla tela non trattata che giocano a rincorrersi lungo i bordi privi di cornice. Ad essi si combinano i blu e i verdi più scuri, il viola e il celeste in questa apparente simmetria compositiva. Molteplici varianti cromatiche che vivono di contrasti accesi e vibranti, di tensioni drammatiche, ma anche di libertà ispiratrice.

E' il Rothko "classico", esuberante e teatrale, accorato e romantico. Secondo lui, la distanza ideale per osservare i suoi dipinti sarebbe stata di 45 centimetri. In questo modo la suggestione di essere inglobati completamente dai colori è totale. E' un consiglio. Per arrivare ai Blackform degli anni Sessanta, dove le forme scure squadrate inseguono l'utopia di uno spazio spirituale, e agli ultimi Black and Grey, acme di un'arte sempre più austera e compassata.

- Le sperimentazioni di colori strutturati per fasce e segmenti paralleli continuano per tutta la carriera, anche quando i rossi accesi e abbaglianti, i gialli e i bianchi, i violetti e gli arancioni, i blu e i verdi sfumati e colati, vaporizzati in nebulose impalpabili non si spengono. E prendono il sopravvento quei "colori cupi", spettrali, che però non inducono a fermare l'occhio ma inducono a cercare una visuale sull'infinito. Nonostante la biografia insista nel fotografare questa fase come l'espressione della grave depressione che colpì Rothko fino alla scelta estrema di tagliarsi le vene dei polsi e lasciarsi morire dissanguato nella cucina del suo studio, le campiture grigie, brune, testimoniano una vitalità e una turbolenza compositiva mai raggiunta nei vent'anni precedenti.

# Senza titolo 1969



A partire dai tardi **anni '50**, la "**lotta per la vita che i dipinti**" di Mark Rothko "**conducono**", prese una nuova direzione.

Fino alla sua morte, avvenuta nel 1970, Rothko lavorò a un gruppo di opere **realizzate su commissione per essere inserite in uno spazio comune**. Per la personale allestita nella galleria di Sidneny Janis nel 1955. aveva predisposto il formato **delle tele in modo che la loro altezza** corrispondesse a quella della parete e la larghezza le facesse sporgere dalle aperture delle porte.

Lo stretto rapporto che intercorreva tra dimensione del quadro e struttura delle pareti o di intere stanze è reperibile anche nell'opera giovanile di Rothko; nel 1932 il pittore realizzò una tavola di piccolo formato dal titolo *Interiori* che mostra il prospetto di **una parete a due piani suddivisa in sei campi di colore. Nel 1938 e nel 1940.**

Rothko progettò dei murali per un ufficio postale a Rochelle (New York) e per il Social Security Building a Washington, D.C. che tuttavia non furono mai realizzati

- Nel giugno 1958. Rothko ottenne l'incarico di realizzare alcuni dipinti per il ristorante **Four Seasons all' interno del Seagram Building** di New York, l'edificio progettato dagli architetti Philip Johnson e Mies van der Rohe.
- **Rothko fece erigere nel suo atelier una struttura in legno** che corrispondeva allo spazio del ristorante e sviluppò una tipologia di quadro per lui innovativa: realizzò tele approssimativamente quadrate oppure rettangolari dalle **tonalità incentrate sul rosso scuro** e il marrone.

- Su sfondi monocromi, si stagliano forme incorniciate con aperture verticali semplici o doppie che , secondo Rothko, dovevano ricordare porte o finestre chiuse;
- il pittore affermò di essersi ispirato alle finestre cieche della Biblioteca Laurenziana di Firenze realizzata da Michelangelo. Nell'estate 1959, Rothko interruppe l'opera per fare un viaggio in Europa; in quell'occasione, scoprì la stretta relazione che intercorreva tra gli antichi affreschi di Pompei e la sua arte. Al suo ritorno, nel 1960, visitò il ristorante Four Seasons e si sentì obbligato a rifiutare la commissione perché in quell'ambiente, a suo avviso, l'opera sarebbe stata degradata a semplice decorazione;
- i quadri già pronti furono esposti in seguito in differenti contesti e occasioni.

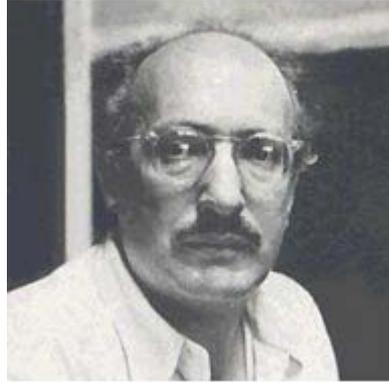
- L'unica installazione spaziale che Rothko allestì in prima persona fu un dono con cui l'artista rese omaggio alla più antica università degli Stati Uniti; si tratta degli *Harvard Murals datati 1962/63, concepiti dal pittore per la mensa dell'Holyoke Center*. Il gruppo di opere consiste in un trittico e due quadri singoli accomunati dallo sfondo rosso cupo. Rothko spiegò al direttore di Harvard, Nathan Pusey, che il trittico si ispirava alla Passione di Cristo del venerdì santo e i due quadri più chiari alludevano alla Pasqua e alla Resurrezione.
- Anche in questo caso, il fatto che la mensa fosse ammobiliata disturbò la sensibilità dell'artista. Inoltre, non gli fu possibile regolare l'illuminazione del sole in modo soddisfacente; allora, nel corso degli anni, i pigmenti fotosensibili sbiadirono e nel 1979 i quadri furono rimossi.

- Già nel 1957 Rothko aveva iniziato a utilizzare sempre di più i colori scuri; un anno dopo affermò che uno degli "ingredienti" della sua pittura era "il rapporto palese con la morte". La tavolozza scura caratterizza anche l'ultimo grande gruppo di opere di Rothko, realizzato tra il 1964 e il 1967 su commissione della coppia di collezionisti Dominique e John de Menil.
- Si tratta della *Rothko Chapel (Cappella Rothko)*, una **cappella interconfessionale** costruita su progetto dell'artista e che oggi appartiene alla Rice University di Houston in Texas. Per la prima volta i dipinti sono caratterizzati da campi di colore dai bordi netti; le tavole sono monocrome e accrescono in tal modo il rigore estetico della struttura.
- La cappella fu consacrata nel 1971 dopo il suicidio di Rothko,

# *Rothko Chapel*







Mark Rothko (Marcus Rothkowitz) nasce a Dvinsk, in Russia, nel 1903.

- A dieci anni segue la madre in America, per raggiungere il padre e i fratelli che risiedono a Portland, nell'Oregon.  
Dal 1921 al 1923 studia all'Università di Yale, nel Connecticut. Nel 1923 si trasferisce a New York, dove nel 1924 si iscrive all'Art Students League. Studia anatomia con George Bridgeman e pittura con Max Weber, che lo porta a dipingere in modo espressionista.  
Nel 1929 diventa insegnante al Brooklyn Jewish Center, incarico che porta avanti per circa 20 anni. Nello stesso periodo incontra **Adolph Gottlieb**, con il quale condividerà varie esperienze in campo artistico.  
Nel 1933 tiene la prima personale al Museum of Art di Portland. Pochi mesi più tardi tiene una personale alla Contemporary Arts Gallery di New York, in cui espone paesaggi, nudi, ritratti e scorci cittadini.  
Nel 1934 e 1935 partecipa a mostre collettive presso la Gallery Secession. Nel 1935, con 9 compagni, tra cui Louis Harris, Adolph Gottlieb, Ilya Bolotowsky e Joseph Solman, fonda il gruppo "The Ten". Con il gruppo espone in varie sedi fino al 1940, anno dello scioglimento.  
Nel 1936 incontra Barnett Newman. Lo stesso anno viene fondato l'American Artists Congress, a cui aderisce anche Rothko. Tra il 1936-37 fa parte della divisione di pittura da cavalletto del [W.P.A. Federal Art Project](#), dipingendo quadri per edifici governativi.

- Nel 1938 acquisisce la cittadinanza americana. Nello stesso anno comincia a interessarsi al mito di Edipo e legge *La nascita della tragedia* di Nietzsche, che lo influenza notevolmente. Comincia anche a interessarsi dell'arte primitiva e a studiare la psicanalisi di Jung.
- Nel 1940 Mark Rothko rompe col Congresso degli Artisti Americani. Con Gottlieb, Bolotowsky e Harris fonda la Federation of Modern Painters and Sculptors. Tra il 1941 e il 1943 lavora a stretto contatto con Adolph Gottlieb, con il quale elabora una pittura basata sulla mitologia greco-romana e cristiana. Nel 1943 scrive con Gottlieb e Newman una famosa lettera in risposta alle critiche del New York Times nei confronti della mostra annuale della Federation. In essa gli artisti spiegano la loro poetica, basata su immagine mitiche e forme piatte, precisandola in seguito in una intervista alla radio.

- Nel 1944 Rothko incontra Max Ernst e viene attratto dall'universo formale e organico dei surrealisti. Nel 1945 tiene una personale presso "[Art of This Century](#)", la galleria newyorkese di Peggy Guggenheim, presentando lavori di ispirazione surrealista. Espone varie volte alla mostra annuale del Whitney Museum of American Art. Nel 1947 tiene la sua prima personale alla Betty Parsons Gallery. Dopo aver divorziato dalla moglie, sposa Mary Alice Beistle (Mell). Nel 1948, con William Baziotes, David Hare e Robert Motherwell, fonda la scuola d'arte The Subjects of the Artist, che chiude dopo breve tempo. Lo stile cambia in maniera sostanziale. Abbandonata la figurazione di stampo surrealista, inizia a realizzare **composizioni astratte**.

- Nel 1950 Rothko compie anche alcuni viaggi in Europa. Tiene corsi e conferenze in varie scuole. Comincia a cristallizzarsi lo stile che lo renderà celebre, consistente in grandi forme monocrome quadrate, fluttuanti e sovrapposte.  
Nel 1954 Rothko tiene una personale all'Art Institute of Chicago.  
Nel 1958 espone alla Biennale di Venezia. Comincia un ciclo di grandi dipinti per il Four Seasons, famoso ristorante newyorkese all'interno del Seagram Building.  
Nel 1960 la [Phillips Collection](#) di Washington inaugura una sala apposita per i dipinti di Rothko.  
Nel 1961 tiene una grande retrospettiva al Museum of Modern Art di New York. Comincia inoltre a realizzare i pannelli murali per l'Holyoke Center dell'Harvard University.  
Compie anche alcuni viaggi in Europa.  
Nel 1962 espone al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.  
Nel 1963 espone al Guggenheim Museum di New York.

- Nel 1964 i collezionisti e mecenate **Dominique e John de Menil** commissionano a Mark Rothko un ciclo di dipinti per la cappella a Houston, progettata da Philip Johnson. Il ciclo viene completato nel 1967. Nel 1968 diventa membro del National Institute of Arts and Letters. Nel 1969 viene creata la **Mark Rothko Foundation** con l'obiettivo di fornire assistenza economica ad artisti anziani disagiati. Riceve la Laurea Honoris Causa in Belle Arti dalla Yale University. Dona il ciclo di dipinti per il Seagram Building alla Tate Gallery di Londra, con l'impegno che vengano esposti assieme in una stanza senza altre opere.

- Mark Rothko si suicida a New York la mattina del 25 febbraio 1970. Cinque mesi dopo muore anche la moglie Mell.

Dopo la morte si sono succedute mostre a ripetizione: Zurigo (Kunsthaus) nel 1971, Londra (Hayard Gallery) nel 1972, New York (Guggenheim Museum) nel 1978, Washington (National Gallery of Art) nel 1984, Londra (Tate Gallery) nel 1987, Parigi (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris) nel 1999.



- Mark Rothko è considerato uno dei più grandi pittori americani del dopoguerra. Il suo lavoro si inquadra nell'ambito dell'Espressionismo Astratto, di cui rappresenta la corrente contemplativa. **Assieme ad Adolph Gottlieb, Barnett Newman e Ad Reinhardt**, sviluppa una pittura in cui si manifesta la componente mistica e spirituale dell'Espressionismo, mentre risulta escluso ogni senso di asprezza o gestualità. Le opere più note sono quelle della maturità, in cui gigantesche bande rettangolari monocromatiche fluttuano su tenui fondali sovrapposte. Sono quadri e opere su carta essenziali, che si caratterizzano per la totale assenza di figure. In esse la forza espressiva consiste unicamente nel potere evocativo delle **campiture di colore**. Con la loro monumentalità compassata e silenziosa, si contrappongono alle opere cariche di energia e violenza di [Jackson Pollock](#) e [Willem de Kooning](#), trasmettendo una sensazione di mistica spazialità e di trascendenza.

- Il lavoro di Rothko si spiega in chiave essenzialmente mistica. Alla base vi è la tensione a rendere ciò che è **eterno, assoluto**, con il minor dispiego di mezzi. L'eccesso di elementi, infatti, funge da ostacolo alla chiarezza e impedisce all'osservatore di cogliere l'idea.

Questa tensione ha riguardato l'intera parabola artistica di Rothko dal 1935 circa fino al termine. Ma il processo di maturazione è iniziato ancora prima, verso la metà degli anni '20. A innescare la fase cruciale hanno contribuito diversi fattori, tra cui lo studio della psicologia di Jung e l'interesse per la mitologia e l'arte primitiva.

- A ciò si aggiunge anche all'**influsso del Surrealismo**, ma soprattutto di alcuni artisti con quali Rothko è stato a stretto contatto: Milton Avery, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Clyfford Still.

I risultati più importanti di questa ricerca sono proprio i grandi quadri a bande monocromatiche dipinti dopo il 1949. Opere che, senza il ricorso a figure particolari o a riferimenti simbolici, evocano un senso di monumentalità del tutto estranea alla pittura europea dell'epoca.

- Mark Rothko non ha iniziato una corrente
- o creato una "scuola".

L'essenzialità della sua pittura a campi di colore ne ha fatto, però, il precursore di alcune correnti pittoriche americane nate in contrapposizione alla corrente gestuale dell'Espressionismo astratto e basate su ampie stesure monocromatiche.

- È il caso della **Color-field Painting** e della **Post Painterly Abstraction**.

# La maturazione artistica di Mark Rothko (1925-48)

- La formazione artistica di Mark Rothko ha luogo a New York, dove nel 1924 si iscrive all'Art Students League. Le prime opere sono di genere realista e alquanto convenzionali: scene urbane, nature morte, paesaggi. Dalla seconda metà degli anni '20, sotto l'influenza di Max Weber e Milton Avery, inizia a dipingere in maniera espressionista. I soggetti sono paesaggi urbani, nudi, studi di figure, interni domestici. Tra la fine degli anni '20 e i primi anni '30 l'evoluzione artistica di Rothko trae ispirazione dal rapporto di grande amicizia con **Milton Avery**. L'aspetto greve delle prime opere lascia il posto a una pittura più leggera e semplificata, caratterizzata da figure sottili e tinte più pallide e gessose. Alle scene di interni domestici si alternano quadri a soggetto urbano, tra cui spiccano le scene in metropolitana (*Subway Scene*).

- Dalla seconda metà degli anni '30 Rothko sviluppa un'intenso rapporto intellettuale e artistico con **Adolph Gottlieb**, **Barnett Newman** e altri colleghi.  
È a questo punto che comincia a guardare all'**arte greco-romana e africana**, e ai loro **miti**, mentre Gottlieb addirittura colleziona arte primitiva. Al 1938 risale l'interesse per il mito di Edipo e la lettura di *La nascita della tragedia* di Nietzsche.  
Questi elementi trovano sbocco a partire dal 1938 in vari quadri ispirati alla **mitologia greco-romana e cristiana**. In essi compaiono figure e forme mitiche sovrapposte, talvolta combinate su registri diversi, rese con tinte pastello (*Antigone* del 1938, *Sacrifice of Iphigenia* del 1942). Nel 1943, Rothko e Gottlieb precisano il loro credo in un'intervista alla emittente radiofonica WNYC: importanza della presenza di un contenuto nell'opera, interesse nelle **teorie di Jung**, fede nei simboli ancestrali ed eterni, attrazione per i miti classici e primitivi, uso di forme piatte e semplificate. Nello stesso periodo Rothko ottiene varie commesse dal [W.A.P. Federal Art Project](#). Dipinge quadri a soggetto realista per edifici governativi. La circostanza gli permette di alleviare le difficoltà economiche, ma nel contempo frustra l'esigenza di rinnovamento nel suo lavoro.

- Il sopraggiungere della guerra e lo spostamento in massa a New York di tanti mostri sacri dell'arte europea rappresenta per Rothko e i colleghi un grande stimolo a reagire. Nel 1940 nasce la Federation of Modern Painters and Sculptors. L'associazione nasce in contrasto con il nazionalismo culturale di altre organizzazioni, e si propone di accogliere e valorizzare il contributo culturale internazionale. La corrente europea che l'influenza più forte è il Surrealismo. Rothko, come tanti colleghi, subisce l'influenza surrealista, mostrando analogie soprattutto con il lavoro di Miró, Ernst e Masson. Nei quadri compaiono forme curvilinee appiattite e filamenti, che si giustappongono su fondali opachi, talvolta strutturati in bande orizzontali (*Horizontal Procession*, *Tiresias* del 1944).

- Attorno al 1946 il lavoro di Mark Rothko si modifica ulteriormente a causa di due stimoli: l'influenza della pittura di Arshile Gorky e il rapporto di stretta collaborazione con **Clyfford Still**. Le bande di sfondo perdono definizione e si fondono in **campiture tenui**. Su di esse appaiono **presenze biomorfiche** come fluttuanti che assomigliano ad elementi organici, pesci, cellule in un acquario. Su sfondi liquefatti a tinte tenui e sporche sembrano dibattersi come in un acquario. Queste opere sono il fulcro della sua prima mostra alla Betty Parsons Gallery, nuova vetrina della cosiddetta "New York School". Le opere in mostra recano titoli evocativi: *Rites of Lilith*, *Archaic Phantasy*, *Astral Image* ecc.

## •Le opere della maturità di Mark Rothko

- Nel 1947 il lavoro di Mark Rothko entra nella fase decisiva che lo porta allo **stile astratto della maturità**. I simboli, le forme organiche e gli elementi filamentosi scompaiono. Al loro posto affiorano **masse monocromatiche** verticali e orizzontali, fluttuanti su sfondi evanescenti. Ad accentuare il senso di mistero e di dramma contribuiscono anche le dimensioni delle tele, che tendono ad ampliarsi. In tutto ciò si nota una certa analogia con le opere di Clyfford Still dello stesso periodo, più solide e monumentali. In un intervento sulla rivista Tiger's Eye dell'ottobre 1949 Rothko chiarisce il senso del cambiamento in atto:

- "... La progressione dell'opera di un pittore, mentre procede da un punto all'altro nel tempo, sarà diretta verso la chiarezza, verso l'eliminazione di qualunque ostacolo tra il pittore e l'idea, e tra l'idea e l'osservatore..." Quasi a sottolineare il momento di transizione, l'artista assegna ad alcune opere il titolo **Multiform**, mentre alla maggior parte non ne assegna alcuno.
- Nel 1949 Mark Rothko compie un ulteriore passo verso quella "chiarezza" cui aspira. Le masse irregolari si condensano in 2-3 gigantesche **bande rettangolari monocromatiche** di altezza variabile. Le bande sono disposte l'una sull'altra, fluttuanti su sfondi slavati. Il colore viene applicato in stesure sottili e ripetute, di tinte intense e luminose, che conferiscono una suggestione di profondità e monumentalità.
- Il nuovo stile di Rothko si cristallizza attorno al 1950. Senza modifiche sostanziali, per quasi vent'anni l'artista sperimenta combinazioni diverse di tinte, lavorando perlopiù su tele di grande formato, ma anche su fogli di carta.  
**Il ruolo cruciale del colore** è sottolineato dai titoli di molte opere, per quanto molte siano lasciate senza titolo. Quando presenti, infatti, i titoli fanno riferimento esplicito alle tinte applicate: *Magenta, Black, Green on Orange* (1949), *Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red* (1949), *Green, Red on Orange* (1950).

- Dopo il 1960, le opere di Rothko **si incupiscono**. La gamma dei colori tende a ridursi al marrone, grigio, rosso scuro, nero e i quadri acquistano un'intensità sempre più drammatica. Questa svolta si osserva soprattutto nei grandi cicli pittorici, che gli vengono commissionati a partire dal 1958: per il ristorante Four Season, per lo Holyoke Center dell'Università di Harvard, per la cappella de Menil a Houston. Nei pannelli che li costituiscono predominano grandi rettangoli marrone scuro o viola cupo su fondo nero. Una soluzione che ha l'effetto di accentuare il senso di raccoglimento, mistero e tensione mistica. Negli ultimi anni, Rothko comincia a impiegare i colori acrilici. Effettua, inoltre, una ulteriore semplificazione formale. L'opera appare divisa in **due sezioni**: la superiore scura (nera o marrone) e quella inferiore più chiara. Questa apparentemente semplice scansione in due zone sovrapposte risulta di forte impatto emotivo. Evoca infatti l'idea di un **orizzonte**, una demarcazione fisica tra ciò che è terrestre e un qualcosa che gli sta al di sopra. È quasi naturale associare alla massa scura superiore l'idea di una minaccia incombente, quasi il presagio dell'avvicinarsi della morte
- (*Nero su grigio*, del 1970).



Mark Rothko (1903-1970),  
*Senza titolo (Nero su grigio)*,  
Solomon R. Guggenheim Museum,  
New York

- I blocchi di colore dei quadri di Rothko vengono spesso accostati ai campi cromatici di Newman e Still, per definire una linea comune che si discosta dall'Espressionismo gestuale di Pollock, de Kooning e Motherwell. **In effetti i tre artisti condividono la stessa essenzialità e silenziosa monumentalità, che inducono alla contemplazione e possono evocare il senso dell'assoluto.**

Esiste però anche una differenza. **Le stesure velate e i bordi soffici e smangiati conferiscono alle sue opere una sensualità e una sensibilità poetica del tutto estranea ai quadri di Newman e Still.** Le opere mature di Rothko si caratterizzano proprio per questa componente emozionale e impressionistica, che denota un lontano retaggio romantico.

# I grandi cicli pittorici di Mark Rothko

- Dopo il 1958, la silenziosa monumentalità e la suggestione spaziale delle opere procurano a Mark Rothko la commissione di alcuni cicli pittorici.
- **Ciclo per il ristorante Four Seasons di New York**
- Il primo della serie è nel 1958 il ciclo di grandi dipinti per il **Four Seasons**, famoso ristorante newyorkese all'interno del **Seagram Building**.  
Il ciclo viene commissionato da **Philip Johnson**.  
Non avendo mai lavorato in serie, Rothko elabora tre gruppi di opere. In essi scurisce progressivamente le tinte, partendo dall'arancione e arrivando al marrone scuro e al nero. Alla fine utilizza due soli colori: il marrone scuro e il nero.  
Dei tre gruppi di opere, il primo viene smembrato e ogni tela venduta separatamente. Il secondo rimane interrotto. Il terzo viene terminato, ma mai installato nella sede di destinazione. **Nel 1969 l'artista lo dona alla [Tate Gallery](#) di Londra, con l'impegno che venga installato in una sala apposita senza la presenza di altre opere.**  
Costituiscono il ciclo 9 grandi tele, in parte orizzontali e in parte verticali.

# Ciclo per lo Holyoke Center della Harvard University

- Viene commissionato a Rothko nel 1961 da Wassily Leontiev, professore dell'Università di Harvard, e da John P. Coolidge, direttore del Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts). I pannelli sono destinati al piano alto del **Holyoke Center**, progettato dall'architetto José Luis Sert.

Il ciclo è terminato alla fine del 1962. Consiste in 5 pannelli su ognuno dei quali appaiono 3 grandi rettangoli sovrapposti, con interposte sottili linee orizzontali.

Alla fine la serie viene installata nella sala da pranzo del Centro.

# Ciclo per la Rothko Chapel di Houston

- Il terzo ciclo è quello destinato alla cappella ottagonale, realizzata da **Philip Johnson** a Houston, per conto dei collezionisti **Dominique e John de Menil**.  
A commissionarlo sono gli stessi de Menil, che nel 1964 visitano Rothko nel suo studio e rimangono profondamente impressionati dalla vista del ciclo per il Seagram Building.  
Il ciclo è completato verso la fine del 1967, ma Rothko non si decide a consegnarlo perché intende apportare varie modifiche minori. Viene installato solo nel 1971, dopo la morte dell'autore e contemporaneamente la cappella viene a lui dedicata con il nome di

# The Rothko Chapel

- .  
Tema del ciclo è la *Passione di Cristo* ciclo consiste in 3 trittici e 5 pannelli singoli. 2 trittici e un pannello singolo presentano grandi rettangoli neri su sfondo marrone scuro. Il terzo trittico e 4 pannelli singoli sono, invece, completamente neri con una velatura di vernice marrone.

# Jackson Pollock

Abstract Expressionist  
Painter, 1912-1956]



# Pollock a 16 anni



# Con l'immane sigaretta

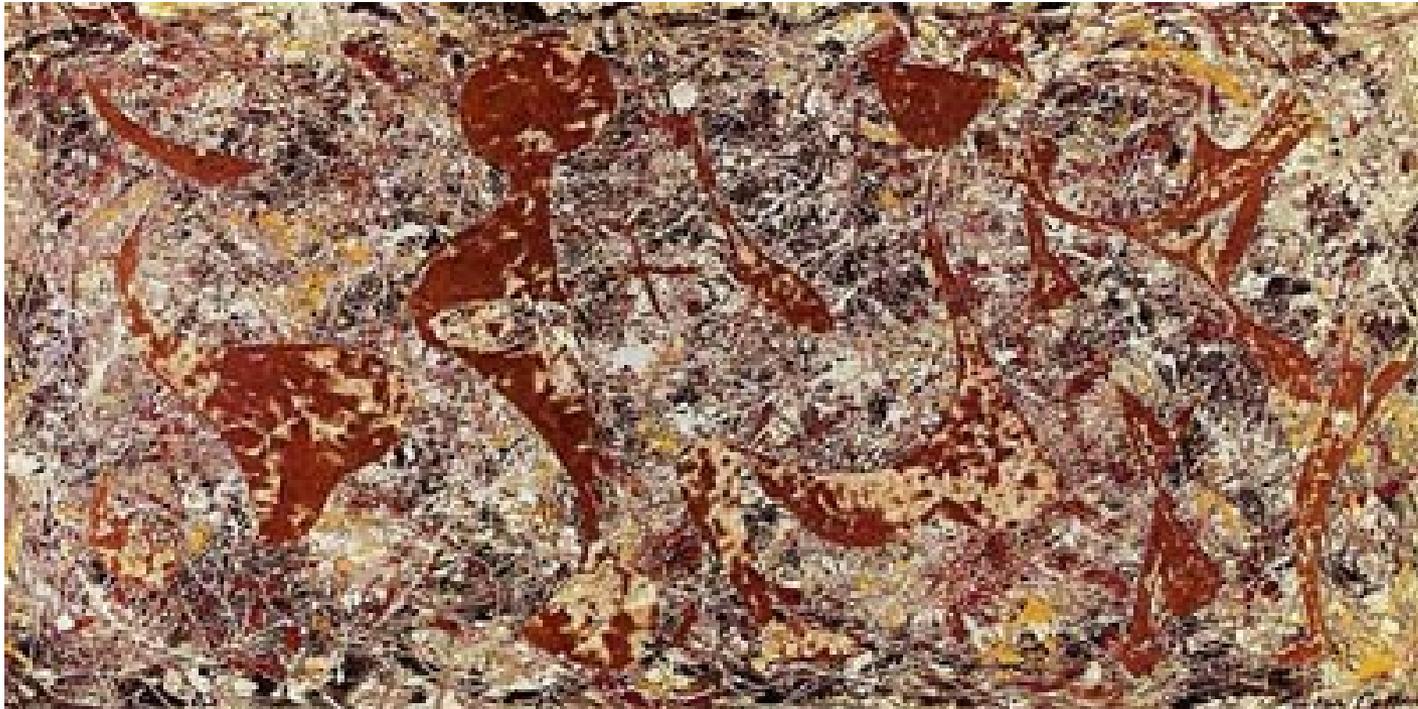




Composizione con serpente e maschera (1938-1941)



Riflesso nel Grande  
Immersore (1946)



Fuori dalla rete  
(1949)

Jackson Pollock, Untitled, 1951



# Al lavoro



# JACKSON POLLOCK

1912 - 1956

- Paul Jackson Pollock nasce a Cody, Wyoming, il 28 gennaio 1912. Passa la gioventù in Arizona e in California e nel 1928 incomincia a studiare pittura alla Manual Arts High School di Los Angeles. Nell'autunno del 1930 si reca a New York e studia all'Art Students League con Thomas Hart Benton, che lo incoraggerà nei dieci anni seguenti. Nei primi anni '30 Pollock conosce e apprezza le pitture murali di **José Clemente Orozco e Diego Rivera**; per tutto il decennio viaggia molto negli Stati Uniti, ma per la maggior parte del tempo vive a New York, dove si stabilisce definitivamente nel 1934 e lavora per il WPA Federal Art Project dal 1935 al 1942. Manterrà l'incarico fino al 1942..

- Sempre a New York lavora nel workshop di David Alfaro Siqueiros nel 1936.

- Nel 1936 partecipa al laboratorio sperimentale di Diego Rivera sulla 14th Street a New York. Apprende, così, l'utilizzo di grandi tele stese per terra e di pitture industriali.

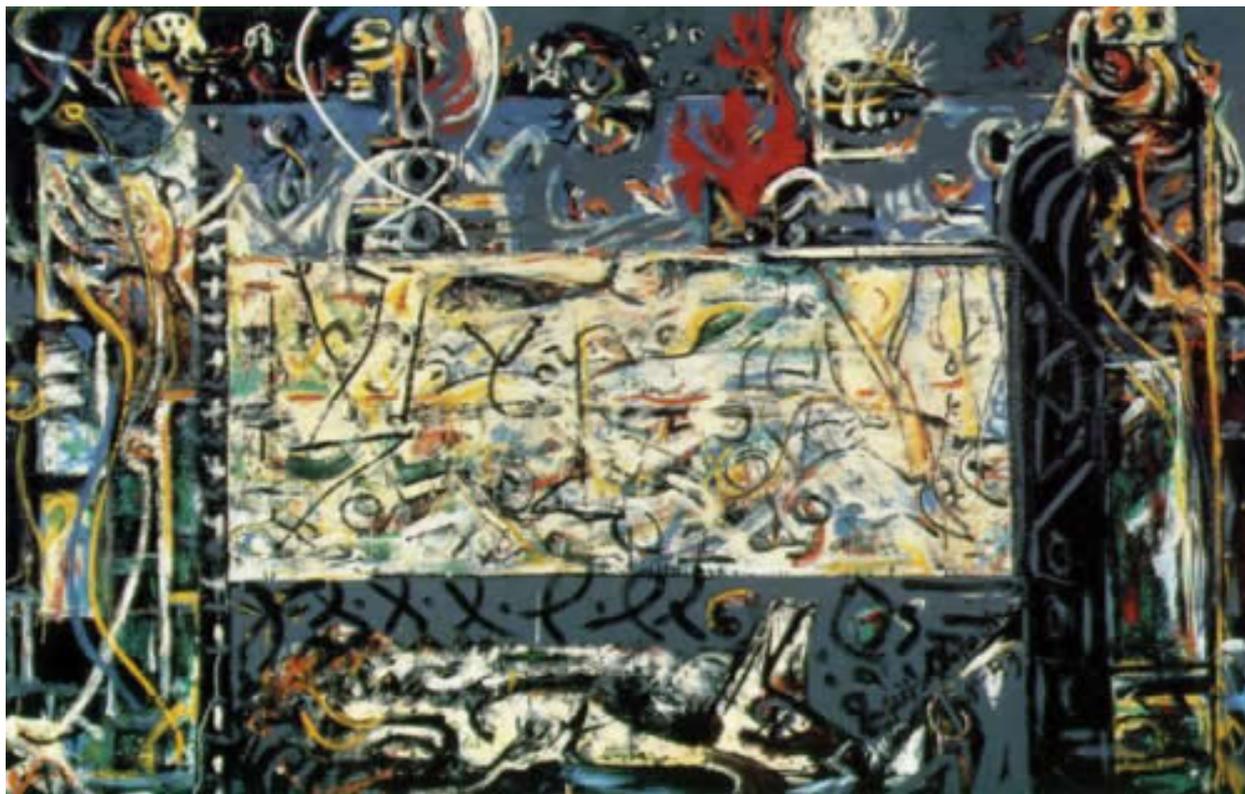
- Nel 1938 entra in una crisi depressiva. Per superarla si rivolge a uno psicanalista di scuola jungiana. Cominciano a manifestarsi i primi sintomi dell'alcolismo, che complicherà la sua vita e la sua attività lavorativa.

- Alla fine degli anni '30, conosce Willem de Kooning, William Baziotes e Robert Motherwell. Con de Kooning e Lee Krasner espone nel 1939-40 presso la McMillan Gallery di New York.

- È influenzato dalla **pittura di Pablo Picasso** e dal Surrealismo. È, inoltre, attratto dalla psicologia jungiana, di cui assimila il concetto di inconscio collettivo e l'importanza della mitologia primitiva. Visita diverse mostre dedicate agli indigeni d'America. Nel 1941, in occasione della mostra "Indian Art of the United States" presso il Museum of Modern Art, **è profondamente colpito da una dimostrazione pratica di pittura con la sabbia (sand painting) degli indiani Navaho.**

- Grazie a queste esperienze, Pollock abbandona definitivamente il realismo espressivo bentoniano. Comincia a introdurre spunti surrealisti e a creare composizioni originali, dove compaiono elementi totemici.
- Nel 1942, conosce **Peggy Guggenheim**, che gli commissiona un grande dipinto murale per la sua abitazione di New York. Peggy Guggenheim lo inserisce in una collettiva surrealista presso la sua galleria "[Art of This Century](#)". Subito dopo gli organizza la sua prima personale e gli offre un contratto, grazie al quale può mettere fine ai suoi problemi economici. Nel 1944, Sidney Janes lo inserisce nella collettiva "Abstract and Surrealist Art in America", presso la Mortimer Brandt Gallery di New York. Il Museum of Modern Art acquista *She-Wolf*

# I Guardiani del segreto 1943



# *Guardians of the Secrets*

- Grande tela che costituisce una sintesi di tutte le sue fonti d'ispirazione.

# Il laboratorio di Jackson Pollock a Springs, NY





- Nel 1943 Peggy Guggenheim gli dedica la prima personale nella sua galleria-museo di New York, Art of This Century; la stessa Peggy Guggenheim gli offre un contratto che durerà fino al 1947 permettendogli di dedicarsi esclusivamente alla pittura. Nelle opere anteriori al 1947 si avverte l'influenza di Pablo Picasso e del Surrealismo;



- nei primi anni '40 partecipa a diverse mostre di arte surrealista e astratta, tra cui “Natural, Insane, Surrealist Art”, ad **Art of This Century** nel 1943, e “Abstract and Surrealist Art in America”, allestita da Sidney Janis alla Mortimer Brandt Gallery di New York nel 1944.

- Peggy Guggenheim gli organizza la sua prima personale e gli offre un contratto, grazie al quale può mettere fine ai suoi problemi economici.

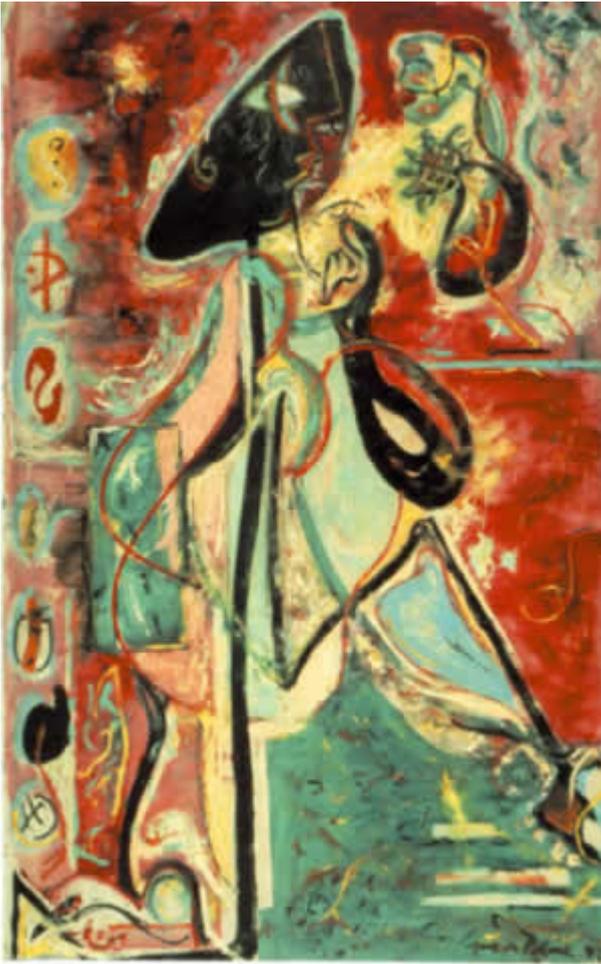
Nel 1944, Sidney Janes lo inserisce nella collettiva "Abstract and Surrealist Art in America", presso la Mortimer Brandt Gallery di New York.

- Il Museum of Modern Art acquista *She-Wolf*

# La lupa 1942



# The Moon woman 1942



# La Chiave 1946



# Schenografic 1942



# Scenografico 1942



# Male- female 1942



# Maschio e femmina 1942



- Nell'autunno del 1945 sposa la pittrice Lee Krasner e si stabilisce a Springs, East Hampton.

▪

- . Insieme a lei, nel 1946 va a vivere a The Springs, una fattoria situata all'estremità orientale di Long Island. A contatto diretto con la natura e con l'intrico della vegetazione, Pollock sperimenta fitte stesure di colore spremuto sulla tela direttamente dal tubetto. Ne risulta il ciclo di tele, intitolato *The Sounds in the Grass* (Suoni nell'erba). Partecipa per la prima volta alla Whitney Biennial, dove sarà presente in tutte le edizioni fino al 1954.

- Superata una nuova crisi depressiva e il conseguente abuso di alcool, sperimenta una tecnica particolare, consistente nel versare dal barattolo o far sgocciolare dal pennello il colore sulla tela, fissata al pavimento ("drip painting"). Nel 1947, Peggy Guggenheim chiude la galleria. Pollock comincia a collaborare con **Betty Parsons**, che però non può garantirgli un contratto alle stesse condizioni di Peggy Guggenheim.

- Nel 1948 presenta per la prima volta i "drip painting" in una personale da Betty Parsons. Partecipa alla Biennale di Venezia, dove sarà presente anche nel 1950. Nel 1952 ha una personale allo Studio Paul Facchetti di Parigi e la sua prima retrospettiva al Bennington College, Vermont.

La sua fama comincia a crescere, al punto che nel 1949 Time pubblica un articolo intitolato "Is Jackson Pollock the Greatest Living painter in the United States?"

- Nel 1950 il fotografo **Hans Namuth** scatta numerose foto e gira un filmato che lo riprendono al lavoro. Presenta da Betty Parsons 32 opere nuove, tra cui alcune monumentali, come *Autumn Rhythm, One, Number 31* e *Number 1 Lavender Mist*.
- Cecil Beaton scatta una foto di moda davanti a una delle tele in mostra, che viene pubblicata su Vogue.
- Alla fine del 1950, Pollock riprende a bere. Il suo lavoro si riduce in modo drammatico. Ciononostante, riesce a dipingere ancora quadri memorabili, come *Blue Poles*. Dal 1952 comincia a esporre con la Sidney Janis Gallery.

Nel 1950 Peggy Guggenheim organizza una sua personale al Museo Correr a Venezia. Nonostante la sua fama raggiunga un livello internazionale e le sue opere siano esposte in tutto il mondo, egli non viaggia mai fuori degli Stati Uniti.

**Muore in un incidente automobilistico a Springs l'11 agosto 1956.**



- Ritmo d'autunno



# Cattedrale 1947

# Dipinto 1948





Pali blu 1952



- Easter totem  
1953



Convergenze 1952

Jackson Pollock nasce a Cody, nel Wyoming, il 28 gennaio 1912.

Il padre effettua rilevamenti topografici in Arizona e California. Jackson e il resto della famiglia lo seguono nel corso dei suoi spostamenti. Nel 1928 comincia a studiare pittura presso la Manual Arts High School di Los Angeles. Viene, però, espulso per aver pubblicato un giornale satirico.

Nel 1930 lascia la California e si trasferisce a New York, per frequentare i corsi di **Thomas Hart Benton** presso l'Art Students' League. Benton, pittore regionalista noto per il suo realismo espressivo, influisce sulla sua maturazione artistica. Pollock posa per alcune composizioni con persone di Benton. Il maestro lo incoraggia a intraprendere la carriera di artista.

All'inizio degli anni '30, comincia a interessarsi ai **murali messicani**, in particolare quelli di José Orozco e Diego Rivera. Pollock si reca a vedere i murali di Orozco presso il Pomona College in California e il Dartmouth College in New Hampshire. L'esperienza contribuisce a inasprire la sua pittura e ad allontanarla dal realismo bentoniano.

Tra il 1930 e il 1935, Pollock compie numerosi viaggi nel West, avendo sempre New York come luogo di riferimento. Nel corso di questi viaggi ha modo di conoscere la cultura degli indigeni americani.

Dal 1935 si stabilisce definitivamente a New York, dove inizialmente divide uno studio col fratello Charles. Dal 1935 comincia a lavorare per il **W.P.A. Federal Art Project**, collaborando alla divisione di pittura murale. Manterrà l'incarico fino al 1942.

Nel 1936 partecipa al laboratorio sperimentale di Diego Rivera sulla 14th Street a New York. Apprende, così, l'utilizzo di grandi tele stese per terra e di pitture industriali.

Nel 1938 entra in una crisi depressiva. Per superarla si rivolge a uno psicanalista di scuola junghiana. Cominciano a manifestarsi i primi sintomi dell'alcolismo, che complicherà la sua vita e la sua attività lavorativa.

Alla fine degli anni '30, conosce Willem de Kooning, William Baziotes e Robert Motherwell. Con de Kooning e Lee Krasner espone nel 1939-40 presso la McMillan Gallery di New York. È influenzato dalla **pittura di Pablo Picasso** e dal **Surrealismo**. È, inoltre, attratto dalla psicologia junghiana, di cui assimila il concetto di inconscio collettivo e l'importanza della mitologia primitiva.

Visita diverse mostre dedicate agli indigeni d'America. Nel 1941, in occasione della mostra "Indian Art of the United States" presso il Museum of Modern Art, è profondamente colpito da una dimostrazione pratica di **pittura con la sabbia** (sand painting) degli indiani Navaho.

Grazie a queste esperienze, Pollock abbandona definitivamente il realismo espressivo bentoniano. Comincia a introdurre spunti surrealisti e a creare composizioni originali, dove compaiono elementi totemici. Nel 1942, conosce **Peggy Guggenheim**, che gli commissiona un grande dipinto murale per la sua abitazione di New York.

Nel 1943, Pollock dipinge *Guardians of the Secrets*, grande tela che costituisce una sintesi di tutte le sue fonti d'ispirazione. Peggy Guggenheim lo inserisce in una collettiva surrealista presso la sua galleria "**Art of This Century**". Subito dopo gli organizza la sua prima personale e gli offre un contratto, grazie al quale può mettere fine ai suoi problemi economici.

Nel 1944, Sidney Janes lo inserisce nella collettiva "Abstract and Surrealist Art in America", presso la Mortimer Brandt Gallery di New York. Il Museum of Modern Art acquista *She-Wolf*



Nel 1945 Pollock sposa la pittrice **Lee Krasner**. Insieme a lei, nel 1946 va a vivere a The Springs, una fattoria situata all'estremità orientale di Long Island. A contatto diretto con la natura e con l'intrico della vegetazione, Pollock sperimenta fitte stesure di colore spremuto sulla tela direttamente dal tubetto. Ne risulta il ciclo di tele, intitolato *The Sounds in the Grass* (Suoni nell'erba). Partecipa per la prima volta alla Whitney Biennial, dove sarà presente in tutte le edizioni fino al 1954. Superata una nuova crisi depressiva e il conseguente abuso di alcool, sperimenta una tecnica particolare, consistente nel versare dal barattolo o far sgocciolare dal pennello il colore sulla tela, fissata al pavimento ("drip painting").

Nel 1947, Peggy Guggenheim chiude la galleria. Pollock comincia a collaborare con **Betty Parsons**, che però non può garantirgli un contratto alle stesse condizioni di Peggy Guggenheim.

Nel 1948 presenta per la prima volta i "drip painting" in una personale da Betty Parsons. Partecipa alla Biennale di Venezia, dove sarà presente anche nel 1950. Nel 1952 ha una personale allo Studio Paul Facchetti di Parigi e la sua prima retrospettiva al Bennington College, Vermont.

La sua fama comincia a crescere, al punto che nel 1949 Time pubblica un articolo intitolato "Is Jackson Pollock the Greatest Living painter in the United States?" (Jackson Pollock è il più grande pittore vivente negli Stati Uniti?).

Nel 1950 il fotografo **Hans Namuth** scatta numerose foto e gira un filmato che lo riprendono al lavoro. Presenta da Betty Parsons 32 opere nuove, tra cui alcune monumentali, come *Autumn Rhythm, One, Number 31* e *Number 1 Lavender Mist*. Cecil Beaton scatta una foto di moda davanti a una delle tele in mostra, che viene pubblicata su Vogue.

Alla fine del 1950, Pollock riprende a bere. Il suo lavoro si riduce in modo drammatico. Ciononostante, riesce a dipingere ancora quadri memorabili, come *Blue Poles*. Dal 1952 comincia a esporre con la Sidney Janis Gallery.

Nel 1952, a proposito della sua pittura, Harold Rosenberg conia il termine di "Action Painting". Ma ormai Pollock è vittima di continue crisi depressive e ansie. Dal 1954 smette quasi del tutto di dipingere.

L'11 agosto 1956 Jackson Pollock muore a Long Island, uscendo di strada alla guida della sua auto.

Lo stesso anno, il Museum of Modern Art allestisce una grande mostra commemorativa. Nel 1957 il Metropolitan Museum of Art acquista dalla vedova *Autumn Rhythm* al prezzo di 30.000 dollari, una cifra enorme per l'epoca, che ebbe l'effetto di consolidare la fama dell'artista e consacrare tutta la "New York School".





Jackson Pollock - "Mural," 1943 - Oil on canvas, 8' 1 1/4" x 19' 10" - University of Iowa Museum of Art, gift of Peggy Guggenheim.



esempio di dripping

Jackson Pollock è uno degli artisti più famosi dell'arte del '900.

In particolare, con [Willem de Kooning](#) e [Mark Rothko](#), è stato la figura di riferimento dell'[Espressionismo Astratto](#) e della cosiddetta "[New York School](#)". Ma per molti, può essere considerato in assoluto il personaggio più importante in campo artistico nell'America del dopoguerra.

In effetti, nessuno meglio di Pollock rispecchia il processo di maturazione dell'arte americana, che dal provincialismo degli anni '30 passa attraverso l'emancipazione dai grandi modelli europei, fino a dare luogo a una grande tendenza di respiro internazionale. Al tempo stesso, nessuno meglio di lui testimonia l'affermarsi di New York e della sua Scuola al rango di centro artistico di riferimento a livello mondiale.

L'enorme fama di Jackson Pollock si fonda sui quadri astratti, ottenuti versando e facendo sgocciolare la pittura direttamente su grandi tele stese per terra ("[dripping](#)"). Per molti questi quadri costituiscono la quintessenza vera e propria dell'Espressionismo Astratto.

Il quadro come territorio di conoscenza del proprio essere ed espressione della propria energia. L'artista che entra nella tela, lotta coi materiali, lasciandosi guidare dall'istinto e dal ritmo del farsi del quadro.

Per Pollock, l'artista non è fuori del quadro, diviene parte di esso e il quadro è parte di lui. Il quadro si svincola dall'oggettività delle cose e dall'esigenza di rappresentarle. Il quadro è **"azione"**, **espressione dell'essere**.

Eseguite in un periodo ristretto della già breve carriera di Pollock, queste celebri tele rappresentano il culmine di una complessa evoluzione artistica. Nel corso del suo svolgimento Pollock, come tutti gli artisti americani della sua generazione, si è dovuto misurare con un'infinità di stimoli e condizionamenti. E ciò che risulta veramente sorprendente è stata la sua capacità di elaborarli e liberarsene, in modo da giungere a uno stile assolutamente inconfondibile.

## Il "dripping" e i quadri con sgocciolature di Jackson Pollock

Tra la fine del 1946 e l'inizio del 1947, Jackson Pollock compie il passo definitivo. Elimina ogni residuo elemento rappresentativo e crea opere completamente astratte.

Il procedimento sviluppato da Pollock è stato definito **"dripping"** (sgocciolatura) e i quadri risultanti sono stati chiamati alternativamente **"drip paintings"** (quadri con sgocciolature) o **"poured paintings"** (quadri con versature). La definizione nasce dal modo particolare di dipingere, che consiste nell'attingere con il pennello il colore dal barattolo e farlo sgocciolare sulla tela o, anche, versarlo sulla tela direttamente dal barattolo stesso. Per compiere l'operazione, l'artista fissa grandi tele sul pavimento e vi cammina attorno, o addirittura sopra, lasciandosi trasportare dalla ritmicità del gesto.

Le opere risultanti somigliano a giganteschi grovigli di fili colorati, in cui non si possono distinguere figure e non c'è l'illusione di uno spazio tridimensionale. Al loro cospetto, l'osservatore può seguire l'andamento ondulato e ritmico delle linee più superficiale, o venire risucchiato nell'intrico drammatico di sgocciolature e laghi di pittura.

Grazie a questo procedimento Pollock ottiene tre risultati:

- si libera dall'esigenza di raffigurare forme e può operare in maniera "automatica", lasciarsi trasportare dall'istinto dalle proprie forze interiori
- acquista maggiore scioltezza di movimento del braccio e del corpo, che gli permettono una gestualità più fluida e ritmica,
- può entrare a tutti gli effetti nel dipinto e farne par

Pollock non è stato il primo a praticare sgocciolature sulla tela. Prima di lui, sporadicamente le hanno usate André Masson e Hans Hoffman. Pollock è però colui che ne ha fatto lo strumento per esprimere la sua dimensione esistenziale.

Nei quadri sgocciolati Pollock porta l'**automatismo** al livello estremo. Prima di cominciare, infatti, Pollock ha solo un'idea generale di come si presenterà il dipinto. Quando è nel dipinto, si lascia trasportare da esso e dalla propria energia, che si trasferisce sulla tela sotto forma di gesto ritmico. Al termine, rimane la scoperta del quadro. Con il suo groviglio di sgocciolature il dipinto è la testimonianza dell'avventura del dipingere.

In una famosa intervista apparsa nel 1947, Jackson Pollock afferma:

"... Quando sono nel mio dipinto, non sono consapevole di quanto sto facendo. È solo dopo un certo periodo per fare conoscenza, che vedo con cosa ho a che fare. Non ho timore di fare cambiamenti, di distruggere immagini, ecc, perché il dipinto ha una sua vita propria. Io mi sforzo di farla venire fuori."

Per definire meglio questo atteggiamento artistico, comune agli altri colleghi della **New York School**, il critico **Harold Rosenberg** ha coniato il termine di **Action Painting (Pittura d'azione)**.

Arte che rifiuta ogni tipo di rappresentazione e descrizione e che pone l'accento sull'azione, sull'atto

del dipingere in quanto affermazioni di esistenza.

Con i quadri "sgocciolati", in un colpo solo, Pollock fa piazza pulita di tutte le convenzioni della pittura.

## Action Painting

In italiano "**pittura d'azione**". Corrente pittorica non figurativa sviluppatasi negli USA tra il 1945 e il 1960. Si caratterizza per l'atteggiamento dell'artista, che dipinge l'opera non sulla base di un progetto o dell'esigenza di rappresentare qualcosa, ma sotto l'urgenza del momento, guidato dall'istinto. In sostanza, la pittura è concepita come atto di volontà, in cui l'artista accetta anche il rischio dell'imprevedibile. "Azione" equivale, quindi, ad un'affermazione della propria esistenza.

Il termine "action painting" è stato usato per la prima volta nel 1952, dal famoso critico americano **Harold Rosenberg** in rapporto alla pittura di Pollock, de Kooning e Kline. Egli definiva "action painting" un genere di pittura in cui l'artista trasforma la tela in una sorta di "arena" dei tempi moderni, in cui l'uomo ingaggia una lotta epica con i materiali. Per Rosenberg la tela diventa lo spazio fisico dell'agire, in cui si svolge l'evento della realizzazione del dipinto.

Oggi viene spesso usato come sinonimo di [Espressionismo Astratto](#). In altri casi viene adoperato per indicare la corrente più gestuale dell'Espressionismo Astratto.

Sul piano formale la "action painting" ha dato luogo a **opere astratte** spesso di grandi dimensioni. Sulla tela possono trovare intrichi di linee, energiche sciabolate di colore, ampie stesure monocrome compatte o sotto forma di masse fluttuanti. Per ottenere questi effetti il colore viene steso a grandi pennellate, a volte persino spruzzato o fatto gocciolare sulla tela.

## New York School (Scuola di New York)

La New York School o Scuola di New York è stata un raggruppamento informale di artisti, critici e intellettuali d'avanguardia, attivi a **New York** negli anni '40 e '50. Sul piano pratico, comprende tutti gli esponenti di spicco dell'[Espressionismo Astratto](#), di cui è divenuto sinonimo.

Gli artisti della "New York School" non aderirono a nessun tipo di programma e, salvo poche eccezioni, non fondarono gruppi organizzati.

Oltre al fatto di vivere e operare a New York, in comune avevano:

- il fatto di avere vissuto la crisi economica americana dei primi anni '30
- l'esigenza di superare il provincialismo dell'arte realista americana
- la frequentazione degli stessi locali (The Club, Cedar Tavern) e degli stessi ambienti culturali
- la sensibilità e l'apertura a nuovi stimoli culturali, come il Cubismo, il Surrealismo, la psicologia jungiana, l'interesse per i miti classici e i riti degli indigeni americani, ecc.

A dispetto di uno stile di vita autonomo e indipendente da chiunque altro, la comunanza di vita e il fatto di attingere a fonti culturali simili portò gli artisti più attivi e geniali a intraprendere un percorso simile. Il risultato più importante fu l'aver portato alla ribalta un concetto nuovo di artista: l'[artista d'azione](#) (action painter). E questo è il contributo teorico più importante dell'Espressionismo Astratto stesso

## "Art of this Century"

Museo-galleria aperto da **Peggy Guggenheim** a New York, con lo scopo di esporre la propria collezione privata e di allestire mostre d'arte d'avanguardia.

L'inaugurazione avvenne nell'ottobre 1942, poco dopo il ritorno in America dall'Europa invasa dai nazisti. La sistemazione delle sale era opera del pittore americano **Frederick Kiesler**, che studiò vari allestimenti particolari. La Galleria del Cubismo aveva pareti rivestite di seta azzurra, con i quadri che pendevano dal soffitto mediante fili. La Galleria del Surrealismo presentava i quadri disposti su due lati e appesi a pareti concave. I due lati erano illuminati alternativamente e un grande fragore precedeva il cambio di luci.

Le cronache raccontano che in occasione dell'inaugurazione Peggy Guggenheim indossò due orecchini diversi. Uno astratto, disegnato da Alexander Calder. L'altro surrealista, creato da Yves Tanguy.

Tra gli scopi di Peggy Guggenheim c'era anche la possibilità di organizzare mostre d'arte contemporanea per presentare al pubblico giovani artisti americani. Prima in ordine di tempo fu nel 1943 una collettiva sul tipo dei [Salon](#). In seguito, nei suoi spazi si tennero le prime personali di molti dei futuri protagonisti della "**New York School**": Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, William Baziot, Ad Reinhardt, Clyfford Still, Richard Pousette-Dart. [Jackson Pollock](#), in particolare, fu la più grande scoperta della Guggenheim, che gli offrì un contratto e gli organizzò diverse mostre.

Art of This Century venne chiusa nel 1947, quando finita la guerra Peggy Guggenheim decise di tornare in Europa. Destinazione Venezia.



L'Espressionismo Astratto è una delle più importanti correnti artistiche del dopoguerra.

Sviluppatosi in America, rappresenta il fenomeno di punta nel generale clima di affermazione della **pittura non figurativa**, che ha caratterizzato la seconda metà degli anni '40 e gli anni '50.

La denominazione è stata usata per la prima volta dal critico Robert Coates in un articolo su New Yorker, e poi ripresa da **Clement Greenberg**, teorico e grande sostenitore. Sinonimo è il termine "**Action painting**" (pittura d'azione), coniato nel 1952 dal critico **Harold Rosenberg**. Ulteriore denominazione è "**New York School**" (scuola di New York), che mette in risalto la centralità di New York nella genesi del fenomeno, a dispetto delle provenienze disparate degli artisti che ne hanno fatto parte.

Nella sua genericità, il termine "Espressionismo Astratto" ha il pregio di evidenziare due attributi fondamentali di tutta la corrente:

- il ruolo centrale assegnato all'**individualità dell'artista**
- lo sviluppo di un linguaggio pittorico di tipo **astratto**

Per il tipo particolare di astrattismo, in cui non appaiono forme definite, l'Espressionismo Astratto viene accomunato all'**Informale** europeo. Se ne differenzia per il senso di libertà dalla tradizione e il respiro più ampio, elementi da correlare al contesto americano in cui è nato.

I suoi esponenti appartengono a una generazione formatasi artisticamente negli anni '30, sotto l'**influenza di vari fattori**: la depressione americana, la pittura murale messicana, il Surrealismo, la psicanalisi jungiana, i simboli e i riti degli indiani d'America, ecc. Ad animarli è il rifiuto delle principali convenzioni estetiche allora in voga e un nuovo atteggiamento nei confronti del fare arte.

Gli espressionisti astratti hanno una visione dell'arte libera da contingenze storiche, sociali, politiche ed estetiche.

La loro concezione dell'arte non mira alla rappresentazione intellettuale della realtà esteriore, come il **Cubismo**. Non si propongono nemmeno di raffigurare le immagini dei sogni e dell'inconscio, come il **Surrealismo**.

L'arte consiste nell'**atto stesso del dipingere**. Al centro del lavoro è l'individualità dell'artista, che si pone in una condizione di rischio, mette in gioco la propria esistenza in senso psicologico e spirituale. **Luogo di esistenza** dell'artista e dell'arte è il quadro, spazio libero da convenzioni estetiche, in cui l'artista convoglia le proprie emozioni e la propria energia vitale.

Particolarmente esplicita in tal senso è la denominazione "**Action painting**", perché sottolinea l'**urgenza dell'azione** per l'artista. "Azione" non in senso motorio, gestuale, come è stato spesso equivocado, ma in senso psicologico ed esistenziale.

L'artista esiste non perché raffigura qualcosa, ma perché sceglie di **agire**. "Azione" intesa come assunzione del rischio di dipingere il quadro senza un progetto, lasciando che il quadro nasca e si riveli al momento. "Azione", quindi, come auto-conferma dell'esistenza dell'artista.

La concezione dell'opera d'arte come azione vitale e liberatrice, in cui l'artista è coinvolto con tutta la sua personalità, è l'aspetto fondamentale alla base di tutto l'Espressionismo Astratto. Da esso discendono altre caratteristiche:

- l'organizzazione di forme definite o del tutto fluide in un impianto astratto
- la presenza di elementi totemici, che si rifanno alla simbologia classica o degli indigeni americani
- la tendenza dell'artista a lasciarsi trasportare dal "gesto", dall'elemento motorio, in parte derivato da atteggiamenti rituali degli indiani d'America
- l'impiego di tecniche pittoriche particolari, come graffiature, sgocciolature (**dripping**), spazzolate o vaste spatolate di colore
- la tendenza a impiegare tele di grandi dimensioni
- un repertorio di immagini monumentali

Il fatto di concepire l'opera d'arte come luogo dell'azione è comune a tutti i vari esponenti dell'Espressionismo Astratto. Nondimeno, all'interno della corrente si sono fatti strada modi diversi di interpretare tale atteggiamento. Alla fine degli anni '40, in coincidenza con l'elaborazione di uno stile maturo da parte degli autori, hanno cominciato a delinearli alcuni indirizzi. A dominare la scena sono stati essenzialmente due:

- un indirizzo **gestuale**, che si caratterizza per il rilievo dato alla componente emotiva motoria del dipingere. Si manifesta attraverso pennellate e sciabolate piene di energia, sgocciolature (**Dripping**) e spruzzi di colore, che possono suggerire un'idea di lotta o di danza. Principali esponenti sono **Jackson Pollock**, **Willem de Kooning**, **Franz Kline** e Robert Motherwell.
- un indirizzo **contemplativo**, che si caratterizza per il rilievo dato alla componente spirituale contemplativa del dipingere. Si manifesta attraverso enormi tele con vaste forme fluttuanti, ampie stesure monocromatiche, che conferiscono un'atmosfera meditativa all'ambiente in cui sono collocate. I principali interpreti sono **Mark Rothko**, Adolph Gottlieb, Clyfford Still, Barnett Newman, Ad Reinhardt.



L'Espressionismo Astratto ha raggiunto il suo apice tra il 1947 e il 1956, anno della morte

accidentale di Jackson Pollock.

In questo periodo i principali protagonisti raggiungono la maturità stilistica e definiscono il repertorio di immagini che li hanno resi famosi. Nello stesso tempo, comincia anche a farsi strada una nuova generazione di artisti americani, che subiscono il fascino dei loro predecessori. Per essi l'Espressionismo Astratto non rappresenta l'approdo di un lungo processo di maturazione, ma l'esperienza su cui avviene la loro formazione. I loro punti di riferimento non sono più i grandi maestri dell'arte moderna europea, ma le nuove stars dell'arte americana.

A dominare la scena nei primi anni '50 sono soprattutto Pollock e de Kooning.

**Jackson Pollock** (1912-1956) gode della massima considerazione da parte della critica e dei media. Tra il 1946 e il 1947 sperimenta la tecnica del "**dripping (sgocciolatura)**", che consiste nel far gocciolare il colore puro dal pennello o dal barattolo direttamente sulla tela. Ma mentre in quegli anni le sgocciolature si sovrappongono a intrichi di linee e segni tra i quali affiorano ancora lontani ricordi di bestie e figure mitiche, attorno al 1950 diventano protagonista assolute. Grandi tele stese sul pavimento vengono ricoperte di un fitto intreccio di linee e spruzzi che, con i loro percorsi ondulati, raccontano i movimenti ritmici dell'artista. Pollock trasforma il quadro nel **luogo rituale** della sua **esistenza di artista**.

Il personaggio di riferimento per gran parte degli artisti è, invece, **Willem de Kooning** (1904-1999), considerato quasi un mito. Nel 1948 produce grandi tele in cui assembla parti anatomiche, in parte cancellate, su una specie di architettura tardo-cubista. L'anno dopo comincia a lavorare al famoso ciclo delle *Women* (Donne). A colpi di poderose pennellate e grattature, l'artista cancella parti delle immagini di donna, le deforma, trasfigurandole in mostri di grande vitalità espressiva.

Oltre ai due già citati, rientrano nell'ambito della **corrente gestuale** dell'Espressionismo Astratto anche Franz Kline, Robert Motherwell.

Alla fine degli anni '40, **Franz Kline** (1910-1962) dipinge grandi forme espressioniste, che nella prima metà degli anni '50 diventano completamente non figurative. Grandi pennellate nere si stagliano su fondali bianchi, dando luogo a presenze monumentali.

La pittura di **Robert Motherwell** (1915-1991) si trasforma verso la fine degli anni '40. L'impianto tardo cubista lascia il posto a gigantesche campiture cromatiche irregolari, di forma all'incirca rettangolare e ovoidale, affiancate in orizzontale su fondali bianchi. Le fonti d'ispirazione La **corrente contemplativa** dell'Espressionismo Astratto nella sua prima ondata è impersonata da Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Clyfford Still, Barnett Newman, Ad Reinhardt.

Nel momento cruciale della sua formazione **Mark Rothko** (1903-1970) combina il suo interesse per i miti e la simbologia arcaica con il linguaggio surrealista. Ma sul finire degli anni '40, dissolve i simboli e le forme organiche in campiture irregolari monocrome, fluttuanti su sfondi slavati e omogenei. Tra il 1949 e il 1950 queste campiture si trasformano in grandi bande monocrome rettangolari, sovrapposte e fluttuanti su sfondi omogenei. È il culmine dell'astrazione. Con le loro enormi dimensioni e la loro sensibilità, le tele di Rothko coinvolgono l'osservatore in un'intensa esperienza spaziale che invita alla contemplazione.

Negli anni '40 **Adolph Gottlieb** (1903-1970) condivide lo stesso interesse per i miti e i segni arcaici di Rothko. Le grandi tele dipinte dopo il 1952 combinano elementi gestuali su un impianto complessivo di carattere contemplativo. Nelle più tipiche, dipinte dopo il 1959, due forme campeggiano sullo sfondo monocromo, sovrapposte in senso verticale. La superiore si presenta sotto forma di disco regolare, fluttuante sopra una massa caotica, costituita da pennellate energiche e sgocciolature. In un contesto che ispira un misterioso senso di trascendenza sembra ricrearsi il dualismo tra sole e terra, tra ordine e caos.

Alla disposizione regolare delle campiture di Rothko fanno eco le stesure frastagliate e irregolari che coprono le tele enormi di **Clyfford Still** (1904-1980). In esse assume importanza la dialettica tra zone chiare e zone scure, esaltata dagli stridenti contrasti di colori. Nel complesso assomigliano a giganteschi paesaggi visti dall'alto, lacerati da crepacci e fenditure. Con le loro proporzioni monumentali portano l'osservatore a venirne risucchiato, producendo la sensazione di un dialogo intimo con l'infinito.

**Barnett Newman** (1905-1970) impersona il lato più radicale del misticismo degli espressionisti astratti americani. Le sue tele ospitano grandi campiture monocrome assolutamente regolari, interrotte soltanto da sottili bande verticali, definite "zip" (cerniere). Riducendo al minimo la piacevolezza pittorica, l'artista si propone di giungere all'essenza stessa della pittura, che è cogliere l'assoluto.

La semplificazione della pittura giunge al massimo stadio con **Ad Reinhardt** (1913-1967). Lo schema tipico dei suoi quadri è costituito da una griglia di riquadri regolari che si distinguono tra loro per sottili sfumature cromatiche. Le sottili differenze costringono l'osservatore al massimo sforzo di concentrazione, spingendosi al limite della propria capacità percettiva. Al punto estremo di questo processo di riduzione delle differenze cromatiche si trovano alcune opere che non sono monocrome, ma in cui le differenze cromatiche sono talmente piccole da risultare impercettibili.

Altri esponenti della prima ondata dell'Espressionismo Astratto sono Baziotes, Tomlin e Guston.

**William Baziotes** (1912-1963) non si spinge completamente nel campo dell'astrazione, ma rimane legato a una figurazione basata su figure totemiche e simboli, influenzata dal Surrealismo. **Bradley Walker Tomlin** (1899-1963) crea sistemi di segni ed elementi calligrafici su un reticolo di derivazione cubista. **Philip Guston** (1913-1980) nel corso della carriera effettua frequenti cambi di stile. Le tele dell'epoca del suo accostamento all'Espressionismo Astratto presentano delicati intrecci di morbide pennellate verticali e orizzontali, che affiorano su sfondi chiari.

e sono la guerra civile spagnola e la corrida, che danno il titolo a tutto il ciclo: *Elegy to the Spanish Republic*.



## Biografia di Willem de Kooning

Willem de Kooning nasce a Rotterdam il 24 aprile 1904.

Il padre è un distributore di bevande alcoliche, la madre gestisce un bar. Nel 1909 i genitori divorziano e Willem va a stare con la madre.

Dal 1916 al 1925 frequenta i corsi serali dell'Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen di Rotterdam. Contemporaneamente, lavora come apprendista in un'industria di oggetti d'arte e d'arredamento. Più tardi lavora per un direttore artistico di un grande magazzino.

Nel 1924 visita il Belgio e compie un anno di studi a Bruxelles e Anversa. L'anno successivo, torna a Rotterdam, dove termina i suoi studi e si diploma come artista e artigiano. Decide quindi di **emigrare negli Stati Uniti**.

Nel 1926 De Kooning sbarca a Newport News, Virginia. Si stabilisce per un breve periodo a Hoboken, New Jersey, dove lavora come decoratore di case.

Nel 1927 si trasferisce a **New York**. Qui, fino al 1936, dipinge nei weekend e si guadagna da vivere allestendo vetrine, dipingendo insegne, realizzando decorazioni murali per bar e night clubs e creando oggetti d'arredamento.

Nel 1929 conosce **John Graham**. Questi, l'anno successivo, gli fa conoscere **Stuart Davis** e **Arshile Gorky**. Dipinge quadri figurativi, ma comincia a realizzare anche qualche composizione astratta.

Nel 1935 viene accettato nella divisione di pittura murale del **W.P.A. Federal Art Project**, che gli assegna l'incarico di un murale per un edificio a Brooklyn. Comincia una serie di quadri con uomini in piedi e seduti in un interno.

Alla fine degli anni '30 le opere vengono influenzate dai quadri surrealisti di Picasso e dalla **pittura di Gorky**. Crea una serie di tele astratte con forme organiche che si richiamano al Surrealismo.

Nel 1936 è costretto a lasciare il W.P.A. Federal Art Project, non essendo cittadino americano. Ma ottiene altre commesse di murali da parte di privati.

Nel 1938 De Kooning conosce **Elaine Fried**, che nel 1943 diventerà sua moglie. Comincia a realizzare la **prima serie di Women (Donne)**, culminante in *Pink Lady* (1944).

Nei primi anni '40 gli vengono commissionati alcuni dipinti murali. Tra il 1942 e il 1944 partecipa a varie collettive, tutte a New York. Grazie ad esse comincia a frequentare molti degli artisti che costituiranno la cosiddetta "**New York School**", nucleo centrale dell'**Espressionismo astratto**.

Tra il 1947 e il 1949 De Kooning realizza una seconda serie di *Women*.

Nel 1948 tiene la prima personale alla **Egan Gallery** di New York nel 1948, che lo afferma come artista di spicco. Tra le opere in mostra sono presenti diverse opere astratte in bianco e nero, una delle quali viene acquistata dal Museum of Modern Art.

Nel 1950 partecipa alla Biennale di Venezia (esporrà anche nel '54 e '56). Completa la grande tela *Excavation* e subito si dedica alla prima tela di un nuovo ciclo di *Women*. Nel 1951 tiene la seconda personale presso la Egan Gallery. Espone anche alla prima Biennale del Museu de Arte de São Paulo.

Nel 1953 espone il ciclo di *Women* alla Sidney Janis Gallery. La School of the Museum of Fine Arts di Boston gli dedica una retrospettiva.

Nel 1955 e 1956 Martha Jackson e Sidney Janis gli dedicano due personali, che consolidano la sua reputazione tra il pubblico e i collezionisti. Nasce la figlia Lisa. Lavora a **grandi dipinti astratti**, ispirati a paesaggi urbani, autostrade e paesaggi rurali.

Tra il 1958 e il 1959 De Kooning compie vari viaggi. Espone alla Documenta II di Kassel (vi esporrà anche nel 1964 e 1977). Nel 1960 comincia una nuova serie di *Women*. Il 13 marzo 1962 diventa cittadino americano.

Nel 1963 De Kooning lascia lo studio in Broadway e si stabilisce a **The Springs, East Hampton**, su Long Island. Nel 1965 lo Smith College Museum of Art di Northampton gli dedica la prima grande retrospettiva.

Nel 1968 compie un viaggio a Parigi, in occasione della sua prima mostra in Europa. A settembre torna in Olanda per la prima volta dal 1926, in occasione di una retrospettiva allo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Nel 1969 compie un viaggio in Giappone. A Roma realizza le prime **sculture in argilla**, che in seguito verranno fuse in bronzo. Nel 1970 inizia una serie di sculture con figure a grandezza naturale e un ciclo di litografie in bianco e nero.

Nel 1972 gli dedica una mostra il Baltimore Museum of Art. Nel 1974 il Walker Art Center di Minneapolis allestisce una mostra di disegni e sculture. Inizia anche una mostra itinerante di litografie negli Stati Uniti.

Nel 1975 viene premiato con la medaglia d'oro per la pittura dalla American Academy of Arts and Letters. Nel 1977 viene organizzata una retrospettiva che viaggia in varie città d'Europa. 1978 il Solomon R. Guggenheim Museum di New York presenta un'importante rassegna di opere recenti.

Nel 1979 il governo olandese lo nomina ufficiale dell'Ordine of Orange-Nassau. Nello stesso anno riceve, insieme con Eduardo Chillida, il Premio Andrew W. Mellon, a cui fa seguito una mostra al Museum of Art, Carnegie Institute, a Pittsburgh.

Nel 1983-84 viene allestita una grande retrospettiva itinerante, che tocca il Whitney Museum di New York, la Akademie der Künste di Berlino e il Centre Pompidou di Parigi.

Alla fine degli anni '80 gli viene diagnosticata una probabile forma di morbo di Alzheimer. Nel 1989 muore la moglie Elaine, per cui vengono incaricati di occuparsi di lui e dei suoi interessi la figlia Lisa e il suo avvocato John Eastman.

Willem de Kooning muore a New York il 19 marzo 1997.



Arshile Gorky nasce nel villaggio di Khorkom, provincia di Van (Armenia) il 15 aprile

1904. Il suo vero nome è **Vosdanik Adoian**.

Il padre lavora come commerciante e talora come carpentiere. Nel 1908 emigra negli Stati Uniti per sfuggire all'arruolamento nell'esercito turco. Il resto della famiglia, tra cui anche il piccolo Vosdanik, si trasferisce nella città di Van (1910).

Nel 1915 inizia la persecuzione degli armeni da parte dei turchi. La famiglia Adoian con una marcia avventurosa scappa nell'Armenia caucasica, dove la madre si ammala e muore nel 1918. Nel 1920 Gorky s'imbarca e arriva negli Stati Uniti ai primi di marzo 1920. Va a vivere con il padre a Providence, Rhode Island.

Dal 1922 si stabilisce a Watertown, Massachusetts. Dal 1922 al 1924 studia alla New School of Design di Boston. Al 1924 risalgono i primi dipinti conosciuti, in alcuni dei quali si firma per la prima volta Arshele Gorky.

Alla fine dell'anno si trasferisce a New York. Studia prima alla National Academy of Design, quindi alla Grand Central School of Art. L'anno successivo vi diventa insegnante di disegno e membro del corpo accademico, incarico che manterrà fino al 1931. Alcune opere di questi anni sono dipinte in stile puntinista, ma la maggior parte risente dell'influenza di Cézanne.

Nel 1928 Gorky conosce il pittore di origine russa **John Graham**. Dopo aver visto le opere cubiste di Braque e Picasso, comincia a dipingere in maniera cubista sintetica. Nel 1929 conosce **Willem de Kooning** e **Stuart Davis**, che con Graham diventano suoi grandi amici.

Nel 1930 partecipa a una collettiva al Museum of Modern Art di New York. Trasferisce lo studio in Union Square, dove rimarrà fino alla fine. Nel 1931 espone alla Société Anonyme e alla Downtown Gallery di New York. Scrive un testo critico su Stuart Davis. Nel 1933 entra a far parte del **Public Works of Art Project (PWAP)**, con un compenso medio a settimana di 37,38 dollari. Realizza alcuni bozzetti di dipinti murali per il PWAP.

Nel 1934 tiene la sua prima personale presso le Mellon Galleries di Filadelfia. Aderisce alla Artists' Union, ma la sua mancanza di entusiasmo politico e la sua riluttanza a schierarsi apertamente porta alla rottura con Davis.

Nel 1935 inizia a lavorare per il **WPA Federal Art Project**. Il suo primo incarico consiste nella realizzazione di un grande pannello murale, che viene installato all'aeroporto di Newark. La sorella va a vivere da lui con la famiglia.

In questi anni Gorky dipinge nature morte sull'esempio dei quadri di Picasso, in particolare il ciclo *Nello studio*.

Nel 1938 comincia a lavorare a un nuovo murale per l'edificio della marina e dell'aviazione nella New York World's Fair. Tiene una personale alle Boyer Galleries di New York. Il 20 maggio 1939 viene naturalizzato cittadino americano.

Nel 1941, il Museum of Modern Art di New York acquista 2 opere. Gorky ottiene una mostra personale al San Francisco Museum of Art. Sposa Agnes Magruder e incontra Matta.

Nel 1942 trascorre 3 mesi in campagna, da amici nel Connecticut. Da allora prende l'abitudine di soggiornare per lunghi periodi fuori da New York, alternando la campagna del Connecticut e la casa dei suoceri in Virginia.

Gli anni '40 vedono Gorky accostarsi al **Surrealismo**. Viene influenzato in modo particolare dal lavoro di **Joan Miró** e André Masson.

Nel 1944 incontra Breton e si lega d'amicizia con altri emigrati surrealisti negli Stati Uniti. Comincia a frequentare con maggiore assiduità Matta. Le opere assumono l'aspetto maturo, popolandosi di forme organiche ed elementi anatomici fluttuanti in spazi slavatati, simili ad un acquario.

Nel 1945 **Julien Levy** diventa il suo gallerista, e presso la sua galleria a New York tiene ogni anno una personale. In una lettera alla sorella, Gorky riferisce con sollievo di come riesca per la prima volta nella sua vita a lavorare senza preoccupazioni finanziarie. Nasce la figlia.

Sempre nel 1945, i suoi amici Hebbeln si trasferiscono a **Sherman, Connecticut**. Nella tenuta convertono il granaio in studio per Gorky. L'artista vi si stabilisce, ma nel gennaio 1946 scoppia un **incendio** che distrugge circa 27 tele.

Nel 1946 torna a lavorare a Crooked Run Farm, Virginia, dove produce molti disegni. Alla fine di dicembre si trasferisce in modo permanente a Sherman, mantenendo sempre lo studio di New York. Nel frattempo, ottiene recensioni molto positive, soprattutto da parte di **Clement Greenberg** su *The Nation*.

Nel 1947 subisce un delicato intervento chirurgico per l'asportazione di un tumore. Nel giugno 1948 è vittima di un incidente automobilistico, nel quale riporta fratture al collo e al braccio, che gli impediscono di lavorare. Il mese dopo la moglie lo lascia, portandosi via i figli. Queste difficoltà lo gettano in una crisi senza sbocco.

Il 21 luglio 1948 Arshile Gorky si impicca nello studio a Sherman, Connecticut.



Franz Kline (Franz Josef Kline) nasce il 23 maggio 1910 a Wilkes-Barre, Pennsylvania.

Il padre, di origini tedesche, è titolare di un saloon. Nell'agosto del 1917 si suicida, forse per difficoltà economiche. La madre inizia a lavorare da infermiera. Franz, insieme ai fratelli, va a vivere alla Episcopal Church Home di Jonestown, Pennsylvania.

Viene ammesso al Girard College di Philadelphia, con la prospettiva di lavorare in fonderia. In seguito viene anche arruolato nel Battaglione dei Cadetti del Girard College. Nel 1925 esce dal collegio e torna a vivere a Leighton con la madre, nel frattempo risposatasi.

A Leighton frequenta la scuola superiore, dove ottiene ottimi voti nelle discipline artistiche. Nel tempo libero disegna molto.

Nel 1931 ottiene il diploma alla Scuola Superiore. Si trasferisce nei pressi di Boston e si iscrive alla Boston University. Segue corsi alla Boston Art School League e studia con l'illustratore John H. Crosman.

Verso la fine del 1933 incontra Martha Kinney, che diventa la sua compagna e modella. Nel 1934, l'illustratore John Richard Flanagan lo indirizza alla carriera di artista commerciale. Per guadagnare realizza insegne, scritte sui vetri.

Nel 1935, Kline si trasferisce a Londra, dove vive con Martha e l'amico **Frank Hahn**. Visita musei e gallerie, copia opere d'arte e disegna paesaggi urbani. Si iscrive alla Heatherley's School of Fine Art, dove frequenta corsi di pittura e disegno dal vero.

Nel 1936, Martha riparte per gli Stati Uniti. La rivista "The Artist" pubblica due suoi disegni. Conosce il dr. Theodore J. Edlich, che diventerà suo sostenitore.

Nel 1937 incontra **Elizabeth V. Parsons**, una delle modelle del corso di illustrazione, che diventerà sua moglie. Tiene una piccola personale alla Heatherley's.

Nel 1938 Franz Kline riparte per gli Stati Uniti. Dopo un breve soggiorno a Buffalo, si trasferisce a **New York**, dove divide un

appartamento con Frank Hahn. Alla fine dell'anno Elizabeth lo raggiunge e si sposano. Nel 1939 conosce **David Orr**, suo mecenate dei primi anni. Nel 1940 realizza alcuni murali per alcuni bar di New York e dipinge ritratti su commissione. Nel 1942 partecipa alla mostra annuale della National Academy of Design. Nel 1942 conosce **Willem de Kooning** nello studio di **Conrad Marca-Relli**. Due anni dopo vince il premio S.J. Wallace Truman alla mostra annuale della National Academy of Design. Comincia a frequentare regolarmente il Cedar Bar, luogo d'incontro di artisti.

Nel 1945 Kline va ad occupare lo studio di Marca-Relli, e in seguito ci va anche ad abitare con Elizabeth. Realizza altri murali in vari locali. Nel 1946, dipinge *The Dancer*, che descrive come il suo **primo dipinto astratto**. Nel 1949 comincia il ciclo di **dipinti in bianco e nero**.

Nel 1950 espone un dipinto astratto nella mostra "Talent", alla Kootz Gallery. **Charles Egan** vede alcuni dei suoi dipinti in bianco e nero e gli allestisce immediatamente una personale. L'anno successivo organizza la Ninth Street Show con Ferren e Marca-Relli. Tra il 1952 e il 1954 svolge attività didattica in varie scuole: al Black Mountain College, al Pratt Institute e alla Philadelphia Museum School of Art.

Nel 1956 **Sidney Janis** diventa il suo gallerista. Nelle sue opere cominciano a comparire anche colori diversi dal bianco e nero. Espone alla Biennale di Venezia e alla mostra "12 Americans", presso il Museum of Modern Art.

Nel 1957, dopo molti spostamenti, stabilisce lo studio al 242 di West Fourteen Street. Dipinge anche a East Hampton. È tra gli artisti che rappresentano gli Stati Uniti alla IV Biennale di San Paolo.

Nel 1958 espone per la prima in Italia, alla Galleria La Tartaruga di Roma. Partecipa alla mostra collettiva "The New American Painting", che si sposta in varie città d'Europa, tra cui Milano.

Nel 1960 fa una breve apparizione in un film con de Kooning, Harold Rosenberg e altri. Dipinge il fondale per *Queen of Hearts*, un balletto presentato da Merle Marsicano all'Hunter College Playhouse. È il dipinto più grande mai realizzato da Kline (6x5,5 metri circa). Partecipa alla Biennale di Venezia con una personale nel padiglione americano, vincendo il Premio del Ministero della Pubblica Istruzione. In occasione dell'avvenimento visita diverse città italiane.

Nel 1961 Kline viene ricoverato al Johns Hopkins Hospital per esami medici che rivelano alcuni disturbi cardiaci di tipo reumatico. Nel febbraio del 1962 ha il primo attacco di cuore. All'inizio di maggio viene ricoverato nuovamente. Franz Kline muore al New York Hospital il 13 maggio 1962.

11 agosto 1956. Dopo avere passato tutto il pomeriggio e gran parte della sera a ubriacarsi in un bar di New York, in compagnia di due donne da poco conosciute, Jackson Pollock si mise alla guida della sua Oldsmobile decapottabile. Sulla strada di casa l'auto sbandò e finì fuori strada, andandosi a schiantare contro un albero. Si concluse in questo modo la vita di uno dei più grandi pittori del Novecento. A quell'epoca Pollock aveva 44 anni ed era travagliato da problemi che è possibile intuire, alla luce delle passate esperienze esistenziali e spirituali, di solito trascurate dai critici d'arte.

Era nato nel 1912 a Cody, una cittadina del Wyoming, ai piedi delle Montagne Rocciose, ma le misere condizioni economiche della famiglia lo portarono a Phoenix, in Arizona, e poi in California, a Chico. Nei dintorni di questa città, tra il 1917 e il 1928, il giovane Jackson visitò alcuni siti archeologici pellerossa, frequentò una riserva indiana e fu testimone di riti tribali che, in seguito, avranno un'importanza fondamentale nella sua ricerca pittorica. Intanto, già all'età di 15 anni, era entrato nella spirale dell'alcolismo.

Nel 1928 la famiglia si spostò a Los Angeles e lui, seguendo l'esempio del fratello maggiore Charles, si iscrisse alla Manual Arts High School dove brillò per il pessimo carattere, più che per le doti artistiche. Solo un insegnante, il prof. Frederick Schwankovsky, si affezionò a quel ragazzo ribelle e, forse intuendone la spiritualità latente, forse sperando di guidarlo sulla strada della felicità, gli fece leggere i discorsi di Jiddu Krishnamurti, il giovane "messia" della Società Teosofica. Jackson, molti anni più tardi, quando risiedeva a Long Island, ricorderà con affetto quelle letture, che comunque non erano servite a distrarlo dall'alcol. Fu sempre Schwankovsky a consigliargli di trasferirsi a New York, ritenendo il clima culturale della California inadatto a quell'allievo difficile, che infatti fu espulso dalla scuola e prese a girovagare in autostop nei territori sconfinati degli Stati Uniti.

Nel 1930, a 18 anni, giunse nella "Grande Mela" e si iscrisse a una scuola non accademica, la Art Students League, dove seguì i corsi del pittore Thomas Benton. Gli anni che seguirono furono decisivi per la sua formazione artistica. In quello che si avviava a diventare il più grande centro commerciale del mondo e il nuovo punto di riferimento dell'arte occidentale, Jackson riscoprì la cultura pellerossa grazie a una rivista, *American Ethnology*, che acquistava assieme al fratello. Nel 1933 ebbe occasione di vedere il muralista messicano Diego Rivera mentre dipingeva una parete del Rockefeller Center, un'esperienza che ravvivò il suo interesse per le opere di grandi dimensioni. L'interesse per il muralismo lo spinse, nel 1936, a lavorare per qualche mese con David Alfaro Siqueiros. Lo stesso anno, grazie a due mostre al Moma, il Museum of Modern Art di New York, si accostò all'arte delle avanguardie europee elaborando una pittura di sintesi tra cubismo, dada, surrealismo ed espressionismo astratto; ma fu soprattutto l'ammirazione suscitata dal *Guernica* di Picasso, esposto a New York nel 1939, a lasciare nell'arte di Jackson un segno veramente profondo.

Nel frattempo ci furono altri importanti incontri: in primo luogo con la pittrice Lee Krasner, nel 1939, che diventerà sua moglie e resterà sempre la sostenitrice più fedele. Dal punto di vista artistico fu decisiva la partecipazione a una performance di artisti navajo che nel 1941, al Moma, eseguirono disegni di sabbia sul pavimento. La psicanalista junghiana Violet Staub de Laszlo, che dal 1937 aveva in cura Pollock, testimoniò le numerose discussioni avute con il paziente a proposito dell'arte pellerossa, che egli sentiva dentro di sé come "una specie di sciamanica, primitiva attitudine verso le immagini". Altri amici del pittore attestano la sua ammirazione verso gli artisti pellerossa per via della loro capacità di mettere la sfera onirica in rapporto con la sfera razionale mediante i rituali sciamanici; una capacità che Pollock, e non solo lui, attribuiva anche a Picasso, sebbene per vie diverse dal rito. Caratteristiche di quel periodo sono le immagini totemiche, cariche di simboli magici e sessuali.

Una svolta cruciale avvenne nel 1943, in seguito a una personale tenuta alla galleria Art of This Century, aperta l'anno precedente dalla collezionista Peggy Guggenheim. Peggy, affascinata dai dipinti di Pollock, gli commissionò un grande quadro per la propria villa newyorkese, che immaginava ispirato ai lavori di Picasso; ma non fu così. Per alcuni mesi Pollock restò chiuso nello studio-granaio di Long Island, dove viveva assieme alla moglie. Era depresso, sconvolto dall'alcool, incapace di sfiorare la tela, che restava bianca sul cavalletto, finché una notte una forza misteriosa, si potrebbe forse dire un "furore bacchico", s'impadronì di lui e animò il suo corpo; Pollock gettò la tela sul pavimento e, senza alcun controllo, cominciò a danzarle intorno cospargendola di simboli ignoti che subito dopo inondava di colori. Per due giorni restò in

preda di quella furia creativa e quando smise di dipingere si trovò dinanzi a un capolavoro sconosciuto. Quel dipinto "selvaggio" conquistò Peggy Guggenheim e aprì a Pollock le porte del successo internazionale.

Gli anni seguenti furono caratterizzati dall'approfondimento della ritualità, che diventò *action painting*. Pollock diceva che, mentre ascoltava la musica jazz, sentiva la pittura nascere in lui come un essere vivente che tenta di uscire alla luce; cominciò così a vivere l'esperienza creativa come un gesto sacro capace di provocare una trasformazione interiore, i cui effetti sono visibili nell'opera d'arte. Questa consapevolezza lo spinse ad abbandonare l'alcol per tre anni, fra il 1947 e il 1950. In questo periodo avvenne una nuova svolta stilistica con l'assimilazione del *dripping*, una tecnica già usata dai surrealisti Max Ernst e André Masson

Con Pollock, il *dripping* diventò un elemento portante del rito creativo: una vera e propria "danza della pioggia". Sulla base di simboli e ideogrammi predisposti sulla tela, Jackson faceva gocciolare i colori dall'alto, facendoli sedimentare in forme solo in parte casuali; pur rapito dalla trance estatica l'artista guidava il pennello in volute circolari, sinuose, rettilinee, scegliendo i contrasti cromatici, addensando o rarefacendo le macchie e gli spruzzi per adeguare il risultato finale al simbolo sottostante la "crosta di colori". Nacquero così capolavori come *Alchimia* (1947), *Foresta incantata* (1947), *Fuori dalla rete* (1949) e tanti altri di quel periodo d'oro, in cui Pollock sembrava avere vinto la battaglia contro l'alcol

Ma nell'inverno del 1951 una grave crisi depressiva lo fece cadere nuovamente nell'alcol, che minò in modo irreparabile il suo corpo e la sua mente. I colori dei dipinti si fecero sempre più cupi e la vena creativa sembrò inaridirsi; solo *Pali blu* (1952) testimonia un breve ritorno alla luce prima della crisi interiore del 1954 che lo spinse ad abbandonare quasi completamente la pittura. L'ultima opera, *Ricerca* (1955), sembra il disperato tentativo di riprendere il controllo di sé, ma la ricerca fu interrotta dallo schianto della sua automobile contro un albero, in una bella serata d'agosto.