

Un pittore fra libertà e talento cresciuto nel cuore degli Usa. Il ricordo dell'artista italiano che più lo frequentò e ne spartì gli ideali

Una veduta della 42^a strada a New York negli anni 50 e sotto un'opera di Willem de Kooning



De Kooning re di New York

È passato meno di un mese dalla morte di Willem de Kooning, e Toti Scialoja ricorda ancora commosso la scomparsa del grande pittore. L'83enne artista romano, passato da una fase neocubista a una pittura astratta concreta molto vicina all'espressionismo astratto americano, parla di de Kooning così come si parla di un amico. «La sua morte mi ha ferito profondamente: gli ero molto vicino e lo ammiravo come l'ultimo dei grandi maestri che ho avuto. Anche lui stimava molto il mio lavoro».

A quando risale il vostro primo incontro?

«Ci conoscemmo nel '56. Io ero a New York per la mia prima mostra, assieme a mia moglie Gabriella Drudi, critico d'arte. La prima cosa che chiesi al pittore Philip Guston, col quale ero diventato amico a Roma, fu di portarmi a conoscere de Kooning. Guston ci condusse allo studio sulla decima strada, che allora era la strada dei pittori. Guston bussò alla porta e, a de Kooning che chiedeva chi fosse, rispose: «Sono Philip con due amici, un pittore e un critico d'arte italiani». De Kooning aprì la porta e ci guardò; aveva già tutti i capelli bianchi, una bella faccia; era in maniche di camicia. Guston gli raccontò chi eravamo, perché eravamo a New York, e che

Toti Scialoja: «Noi, artisti emigrati nella Grande mela»

lo ammiravamo molto. Lui morì «Italiani; Italiani», e senza dire altro si infilò la giacca e uscì di casa: con quei capelli bianchi e quella giacca sembrava Geppetto quando va a comprare l'abecedario a Pinocchio».

Invece dove stava andando?
Lo spiammo dalla finestra: andava da un vinaio e tornò con una bottiglia di Chianti buonissimo, in onore di noi italiani. Da allora diventammo amici. Comparve all'inaugurazione di quella mia mostra, suscitando lo stupore della gallerista, Catherine Viviano. Poi venne a Roma e stavamo quasi sempre insieme, veniva a cena da me, poi discutevamo davanti al caminetto. Fu mia moglie Gabriella Drudi a scrivere nel '72 la prima monografia su de Kooning, pubblicata dai Fratelli Fabbri. Quando lo portammo a New York, de Kooning se la fece tra-

durare parola per parola. Ne fu molto contento».

Quindi de Kooning era un amico gentile.

«Era adorabile. E poi per me la pittura è un modo di vivere e lui era pittore che camminava. Come la pittura aveva gli alti e i bassi, le luci e le ombre. Momenti di grande tenerezza, poi all'improvviso si inaspriava e si rinchiodava in se stesso. Si offriva e sfuggiva continuamente. Per dire chi fosse de Kooning, per dare un'idea del suo animo così eletto e poetico lo voglio leggere un brano di una sua lettera del '49 alla rivista *Art News*, scritta in risposta a un articolo in cui si diceva che Gorku - col quale aveva diviso lo studio - lo aveva imitato. «In un articolo sulla mostra retrospettiva di Arshile Gorku, un articolo molto misero in verità, si diceva che io sono uno di quelli che l'hanno



influenzato. È una vera schiochezza. Quando, saranno quindici anni, sono entrato per la prima volta nello studio di Arshile l'atmosfera era così bella che ho avuto un senso di leggera vertigine e a quei tempi ero abbastanza vivo da afferrare immediatamente ogni cenno. Se per gli artisti si deve per forza stabilire sempre da dove vengono le cose e le persone, beh, allora io vengo dal 36 di Union Square. Che ora ci viva qualcun altro mi sembra impossibile. Sono contento che non si possa sfuggire alla sua potente influenza finché la terrà con me e farò bene. Dolce Arshile, sia benedetto il tuo caro cuore».

Avevate dei maestri?
«Contrariamente ai pittori di oggi, che li rinnegano, de Kooning era un pittore che credeva nei maestri, perché credeva nella pittura: guardava al Cubismo, adorava un certo periodo di Picasso e lo dichiarava, amava Rubens, studiava gli antichi. Con la sua morte, dopo quelle di Gorku, Pollock e Rothko, sono finiti i grandi. Non ci sono più neppure Philip Guston, o Franz Kline, adorabile personaggio, tutti cari amici. Era proprio una comunità: come si sia creata è un mistero».

Lei riuscì a entrarci, in qualche modo.

«Ricordo che, quando andai a New York, in pochi giorni girai tutti gli studi, perché a Roma ero diventato amico di Thomas Hess, il direttore di *Art News*. Arrivato a New York gli chiesi di farmi conoscere i pittori americani. Mi portò in giro per gli studi e io divenni subito loro amico, perché in tutti c'erano entusiasmo, calore, sincerità, scambio immediato tra esseri umani».

Perché la passione per l'arte americana?

«In quel momento, l'amore per l'arte americana era per noi una cifra della rinascita dopo il fascismo. E poi la scuola di New York era fatta soprattutto di espatriati: armeni, russi, olandesi, come de Kooning. Questi artisti trovavano nella pittura una loro patria. E anche noi italiani dopo la caduta del fascismo cercavamo una nuova patria: vera, stavolta, non quella falsa imposta dal fascismo. A New York c'era una cultura altissima, stabilita dal Museo d'Arte Moderna, dove erano esposti Picasso, Matisse, Mirò...».

Tutte cose che in Italia non esistevano.

«In Italia non c'era neanche un museo d'arte moderna. Il surrealismo di Mirò, l'astrattismo di Kandinsky, Picasso, Matisse: queste meraviglie erano diventate la patria degli artisti emigrati dall'Europa. E da parte nostra c'era un istinto di rinnovamento; non un furbesco orecchiare la moda. Trovavamo una coincidenza con strade su cui già eravamo avviati: io, ad esempio, ero espressionista già prima di conoscere gli americani. Ma ero figurativo; la pittura americana mi ha fatto capire le ragioni dell'arte astratta».

Cosa differenzia de Kooning dagli altri pittori dell'Espressionismo Astratto, per esempio da Pollock?

«Pollock gettava il colore come una fontana, con felicità assoluta, come il volo di un gabbiano. Lo lanciava in strati successivi: quando il quadro era gremito, il quadro era finito. In de Kooning, invece, c'era sempre un'idea che a un certo punto si interrompeva. Un continuo urto: momenti di abbandono alternati a momenti di durezza. La pittura viveva di soprassalti: l'elemento geometrico si scioglieva nella pennellata e la pennellata si raggrumava in geometria, in una specie di ebollizione espressionistica. In de Kooning c'era l'elemento espressionistico, ma questa intensità violenta andava di pari passo con l'amore per la pittura, per la pennellata, per il colore: i suoi rapporti cromatici erano sempre di una bellezza straordinaria».

Che senso aveva per de Kooning la persistenza della figura?

«De Kooning è pittore totalmente astratto anche quando usa le figure, che sono emblemi, schemi, segni sulla superficie. Non c'è niente di figurativo nella sua pittura, neanche nelle *Domme*. La carne gli serviva per tirare fuori un rosa, la forma di una guancia per creare una curva. Ma non c'era in lui la volontà di raccontare. L'astrazione è pensiero moderno, dell'uomo di oggi, a prospettico, antivoluntaristico, studiava gli antichi. La volumetria, la plasticità implicano un mondo esterno classificabile, catalogabile, controllabile. L'astrazione corrisponde invece al nostro credere soltanto nell'immanenza, nell'oggi in cui viviamo».

Claudio Zambianchi

Il percorso artistico di uno dei principali esponenti della pittura d'azione sempre in bilico tra astratto e figurativo America anni '40: la tela si trasforma in arena

«Certi pittori, fra cui io - scrisse - non si curano di sapere su che sedia sono seduti. Non vogliono conformismo, cercano l'ispirazione».

«A un certo punto la tela cominciò ad apparire al pittore americano come un'arena in cui agire, piuttosto che come uno spazio ove riprodurre, ridisegnare, analizzare o "esprimere" un oggetto reale o immaginato. Ciò che si realizza sulla tela non è un quadro, bensì un evento. Il pittore non inizia con un'immagine, ma va verso la tela con la materia in mano, per fare qualcosa, su un'alternativa. L'immagine sarà il risultato di questo incontro». Come indicata dal critico Harold Rosenberg in un famoso articolo apparso nel dicembre 1952 in *«Art News»* (ripreso nel suo libro del 1961 *The Tradition of the New*, tradotto in Italia da Feltrinelli tre anni dopo), la novità operativa affermata dai «pittori d'azione» nordamericani, sul fondamento di «una coscienza della funzione della pittura diversa da quella dei primi "astratti"», tanto europei quanto americani, negli anni della Grande Avanguardia», riguarda pienamente il lavoro di Willem de

Kooning, quale si era andato configurando già a metà degli anni Quaranta. Dialetticamente prosimo, seppure in pronunciata misura personale diverso rispetto a quello di Pollock, di Gorku, di Kline, di Still, di Hofmann, di Motherwell, e di altri protagonisti di quanto era definito da qualche anno «Espressionismo astratto».

Del resto proprio nel 1952 a Parigi era apparso il breve volume «Un art autre» di Michel Tapié, capitale per la definizione di una prima mappa europea e americana dell'Informale. La grande corrente artistica, di forte diretto richiamo alla dimensione esistenziale, che ha dominato l'arte mondiale negli anni Quaranta e Cinquanta, e nel cui orizzonte storicamente appunto si colloca l'apice della creatività di de Kooning (Rotterdam, 1904) e di prima formazione, si era impiantato a New York nel 1926, dove il suo inizia-

le espressionismo figurativo è maturato nei secondi Trenta in libertà di scrittura pittorica e di organizzazione non figurativa dell'immagine, fra suggestioni strutturali picassiane, postcubiste, e d'acutezza cromatiche matissiane. Sensibile d'altra parte all'alternamento teorico che andava operando un personaggio chiave per la formazione dell'ideologia liberatoria dell'Espressionismo astratto nordamericano, quale è stato nei Trenta a New York il pittore russo John Graham (del suo libro «The System and Dialectics of Art», apparso a New York nel 1937, scrive Ilaria Vanni in «La Diana», l'Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Siena).

«Certi pittori, fra i quali io», afferma de Kooning in una dichiarazione nel Bollettino del Museum of Modern Art di New York, nella primavera del 1951, «non si curano di sapere su che genere di

sedia stanno seduti. Non si preoccupano neppure che sia comoda. Sono infatti troppo inquieti per preoccuparsi di dove si dovrebbe star seduti. Non vogliono sedere secondo l'etichetta. Si sono infatti accorti che la pittura - ogni genere, ogni stile di pittura, che appena si possa definire tale - costituisce oggi per se stessa un modo di vivere, uno stile di vita, per così dire. Ciò è appunto quanto origina la sua forma. È proprio nella sua inutilità che essa è libera. Non vogliono conformismo, cercano soltanto l'ispirazione». E rivendica la libertà di seguirne le pulsioni sia utilizzando figure che prescindendo da queste. Pur in una costante tensione immaginativa espressionista, di fondamento centro-nordeuropeo, e in un'analoga larga pratica gestuale della materia colore, si registra infatti, nel tempo, nel percorso del suo lavoro una sorta di disinvoltata pendolarità di soluzioni fra figurative e non-figurative; come

altrimenti fra insurrezioni espressive e distensioni quasi liriche. Quando a metà degli anni Trenta è impegnato in cospicui murali nell'ambito del Federal Art Project, promosso dalla Work Progress Administration contro la recessione economica, superato ormai l'impianto d'accento espressionista nordico praticato nei primi anni nordamericani, de Kooning lavora ad insieme strutturali prevalentemente astratti. Tuttavia ritornando appena qualche anno dopo, e nei primissimi Quaranta, a rappresentare figure umane in interni, quasi in un'ansiosa prossimità interrogativa; ma al tempo stesso sperimentando anche più libere configurazioni d'accento organicistico nel loro impianto analogico non-figurativo, di fatto già in modi di linguaggio «informale». Il suo ingresso in questa incipiente problematica avviene infatti a metà dei Quaranta, sia in ravvicinate immagini femminili, pittorica-

mente risolte in una totale libertà di segno e in immediatezza di gesto, entro un'acuta e quasi carnale tensione del raffinato contesto cromatico; sia in fluttuazioni spaziali di libere forme d'analogia organica, entro un accentuato impianto disegnativo, e in una spazialità sempre più asfittica nel pulsante intreccio ubiquitario. Ma all'esordio degli anni Cinquanta la sua intima vena espressionista s'impone in gestualmente esasperate monumentali figure femminili, dissacrati prosperi idoli d'un divismo di consumo contro il quale de Kooning energeticamente si pronuncia. Che, presenti nella Biennale veneziana del 1954, prima del subentrato modello baconiano, hanno rappresentato uno stimolante punto di riferimento nella formazione di diversi giovani pittori italiani. Ma a metà dei Cinquanta opera nuovamente in modi di libera gestualità espressionista, pur sempre in una convulsa organicità al-

lusiva ad emozioni connesse ad eventi circostanzati. Alla fine dei Cinquanta e nei primissimi Sessanta si affida invece ad un fare pittorico più disteso e monumentale, recuperando anche più larghi godimenti cromatici. E tuttavia, a metà dei Sessanta e poi nei primi Settanta si registra nel suo lavoro (che tenta allora anche la scultura) un ritorno di allusività figurativa (altre «donne», molto carnali, immerse in accenni di paesaggio), attraverso una scrittura pittorica fattasi gestualmente più convulsa. La quale caratterizza anche la sussultoria ed erratica ulteriore allusività non-figurativa, sensuosamente di luminosità naturale, sviluppata nei secondi Settanta; infine placatasi in un largo rabescare, di sensitiva decantazione lirica, nell'estrema stagione creativa de-kooninghiana, lungo gli Ottanta e oltre.

Enrico Crispolti