

Altre vite

Non esiste una cosa come l'anonimato.

Easter Monday, con la sua celebrazione della rinascita, fu completato tre mesi dopo che nella vita di de Kooning si verificò una profonda trasformazione: il 29 gennaio Joan Ward diede alla luce sua figlia, Johanna Lisbeth de Kooning.

La nascita non segnò una ripresa del rapporto tra la Ward e de Kooning. Anche se Joan lo riteneva l'uomo della sua vita, il pittore non ricambiava i suoi sentimenti, considerandola più una "buona amica" che una compagna o un'eventuale moglie. Malgrado ciò i due avevano continuato a vedersi di tanto in tanto. A distanza di anni né Joan né de Kooning sarebbero stati in grado di ricordare le circostanze che nel 1955 avevano portato alla seconda gravidanza della donna. A quanto pare si era trattato del capriccio di un momento, magari della conclusione appassionata di un giorno o di una serata passati a bere. Secondo le chiacchiere che circolavano nel mondo dell'arte, messe in giro da Elaine, era stata Joan a presentarsi all'ora di pranzo con «una caraffa di martini». De Kooning pensava che la Ward avrebbe abortito anche stavolta, come del resto Elaine, la quale ci tenne a dirle: «Be', tu lo sai, Bill e io pensiamo sempre di avere un figlio». Ma Joan aveva un ricordo troppo traumatico del primo aborto per ripetere quell'esperienza. «Non potevo farlo» avrebbe detto «non potevo farlo di nuovo.» I più pettegoli si chiedevano se non fosse rimasta incinta deliberatamente per "incastrare" Bill, ma la Ward non vedeva nulla di rassicurante nel suo futuro. Sapeva che de Kooning non le sarebbe stato di aiuto né sul piano affettivo né su quello economico. Per crescere quel figlio, oltretutto, avrebbe dovuto lasciare il lavoro che amava. «Mi trovai a un bivio» ha raccontato «ero terrorizzata.» Per lei quella gravidanza era «un incubo».

Quando la Ward comunicò a de Kooning che aveva intenzione di tenere il bambino, la sua reazione fu "evasiva". «Non disse un no deciso» ha raccontato la donna «ma non disse mai neppure sì, anche se in qualche modo era più

favorevole che contrario.» A de Kooning i bambini erano sempre piaciuti, ma sapeva di non essere tagliato per fare il padre e tutte le volte che in passato si era trovato davanti a questa prospettiva, l'aborto era stato la soluzione più scontata. Ma se Joan stessa insisteva per avere questo figlio, sembrava pensare, perché non farlo?

Durante la gravidanza de Kooning non aiutò molto Joan. Giunta al quinto mese, e non potendo più nascondere l'evidenza, la donna lasciò il lavoro a cui aveva dedicato dieci anni della sua vita e iniziò a riscuotere il sussidio di disoccupazione che l'aiutava a pagare l'affitto di un piccolo appartamento in Leroy Street. Quando le vennero le doglie chiamò la sorella Nancy che l'accompagnò all'ospedale insieme a Franz Kline. La bimba nacque un'ora o due dopo la mezzanotte. De Kooning andò in ospedale la mattina seguente e, ancora ignaro di tutto, entrò furtivo nella stanza di Joan. «Sembrava il coniglio bianco di Alice» ha raccontato la donna. Fu una delle poche volte in cui la Ward lo vide «in un totale stato di choc». Bill corse a vedere la bambina. Una coppia di italoamericani, lo scultore James Rosati e sua moglie Carmen, lo trovarono in piedi dietro il vetro della nursery intento a fissare la figliolina appena nata. Dondolava avanti e indietro, con le mani dietro la schiena, canticchiando a bocca chiusa «Hmmm... hmmm». Gli italiani, che avevano quattro figli, guardarono dal vetro, commentando: «La piccola de Kooning è proprio bella». Bill sorrise radioso: le famiglie italiane, come i Randolfi a Rotterdam, erano esperte in fatto di bambini. Continuò a dondolare canticchiando tra sé e sé, ripetendo di tanto in tanto: «È bella... è bella». A detta di Joan, «L'amò sin dal primo momento».

Fu Joan, in pratica, a scegliere il nome per la piccola. Le sarebbe piaciuto un nome olandese e parlò delle possibili alternative con Bill, che al riguardo non aveva una preferenza particolare ma scartò subito Nellie perché, diceva, «sembra il nome di una cameriera». Johanna era un nome abbastanza diffuso nella famiglia de Kooning e Lisbeth era la versione olandese di Elizabeth.

De Kooning mostrava soddisfatto agli amici la sua piccola dalle gote di pesca, che a detta di tutti aveva proprio i tratti caratteristici di un'olandese. Spesso il pittore passava da Joan per vedere la figlia e aveva appeso la sua foto su una parete dello studio, accanto a riproduzioni di quadri, pubblicità ritagliate dalle riviste, disegni e foto di pin-up, indicandola con orgoglio a tutti quelli che lo andavano a trovare. Era indubbio che amasse la bambi-

na, ma era altrettanto evidente che la sua nascita non aveva modificato il suo stile di vita. Continuava a dormire nello studio, a dipingere per tutto il tempo che riteneva necessario e a far tardi la notte con i compagni di bevute alla Cedar Tavern.

Quando il suo vecchio amico Alcopley tornò a New York nella primavera del 1956, dopo aver trascorso alcuni anni in Europa, de Kooning lo invitò a cena a casa di Joan per fargli conoscere la piccola, che tutti chiamavano Lisa. Alcopley andò a prendere de Kooning allo studio e i due decisero di raggiungere l'appartamento di Joan a piedi. Passando davanti al Cedar l'olandese disse: «Entriamo a bere qualcosa». «Forse non è il caso» osservò l'amico «Joan ci aspetta per cena.» Bill insistette: «Dài, solo un drink e poi andiamo». Non appena entrarono nel bar si levò un coro di saluti: «Bill, Bill, Bill!». Secondo Alcopley:

Non bevve solo uno ma molti drink e offrì da bere a tutti spendendo un sacco di soldi. Quando arrivammo a Leroy Street era ubriaco fradicio e Joan piangeva. Aveva paura a fargli prendere in braccio la bambina, ma lui non sentiva ragioni. Così misi le braccia sotto la piccola per non farla cadere mentre lui la teneva.

451

Joan non piangeva soltanto per la delusione di una serata rovinata, ma più probabilmente perché doveva ammettere una volta per tutte che la nascita di Lisa non aveva trasformato Bill in un padre responsabile né cambiato i suoi sentimenti per lei. De Kooning, era chiaro, non avrebbe mai permesso ad altri di interferire con la sua vita o con la sua arte. Al contrario, erano Joan ed Elaine, le uniche che potevano reclamare un qualche diritto, a dover sconvolgere la loro vita per adattarsi a lui. Joan, naturalmente, aveva desiderato ardentemente che il pittore si decidesse a sposare la madre di sua figlia o perlomeno aveva sperato che l'aiutasse a crescere Lisa in un ambiente stabile. Adesso le sue previsioni più cupe sembravano avverarsi: sarebbe rimasta una ragazza madre, con la preoccupazione di crescere Lisa da sola senza la sicurezza di un'entrata fissa, costretta ogni volta a implorare l'aiuto di Bill. Le esigenze di una figlia piccola non le avrebbero permesso di riprendere a lavorare, né tantomeno di andare a divertirsi con gli artisti alla Cedar Tavern. Tutte le ceneri di questo mondo non avrebbero impedito a de Kooning di andare a far baldoria senza di lei. Il mondo dell'arte di New York non era interessato a una madre e sua figlia.

La situazione era altrettanto difficile per Elaine, anche se lei faceva del suo meglio per non darlo a vedere. Dichiarandosi felice del fatto che Bill fos-



Elaine de Kooning
nel 1957.

452

se diventato padre, andò all'ospedale per vedere la piccola e congratularsi con Joan. Lì scoprì un particolare per lei agghiacciante: Joan era stata registrata come "signora de Kooning". Quelle parole la costrinsero – forse per la prima volta – a riflettere su ciò che la nascita di Lisa avrebbe significato. Si sentiva ferita e arrabbiata. La signora de Kooning era lei. Le sembrava oltraggioso che Joan Ward si appropriasse del suo cognome e, verosimilmente, anche del suo ruolo nella vita di Bill. Agli occhi di Elaine, Joan era soltanto l'ennesima ragazzina attraente, una delle tante del bar, un capriccio passeggero. Lei era stata accanto a Bill per anni e nei periodi più duri. Ma Joan adesso poteva vantare un diritto che a lei era negato: era la madre di sua figlia. Durante la gravidanza, Elaine si era rifiutata di pensare che un incidente di percorso come un figlio potesse mettere in pericolo il matrimonio di due artisti tanto ammirati. Ma adesso doveva ammettere che la loro unione rischiava effettivamente di naufragare: per dare maggiore legittimità a Lisa, Bill avrebbe potuto chiedere il divorzio.

Elaine sapeva che il marito era all'antica riguardo a certe cose e poteva decidere che i genitori del suo "angioletto" dovessero essere sposati. Lei avrebbe perduto l'uomo attorno al quale gravitava tutta la sua esistenza. E aveva già trentotto anni. Il fatto che lei e Bill avessero parlato di avere un figlio, i suoi tre aborti o l'aver appena subito un'isterectomia non le erano certo d'aiuto in quel momento. Aveva vissuto sulla propria pelle il terrore e la disperazione suscitati dall'invecchiamento e dalla perdita. Probabilmente gli atteggiamenti prossimi alla follia della madre – la faccia dipinta, gli stati d'animo sempre esasperati, la disperata ricerca "dell'arte" – non erano mai scomparsi del tutto dai suoi pensieri, anche se in pubblico lei conserva-

va lo spirito arguto e il controllo che Marie aveva sempre preteso dalla figlia. Elaine avrebbe sostenuto in seguito di essere stata lei a sollevare la questione del divorzio prima che lo facesse Bill, ma questa versione della storia è stata poi contraddetta da Conrad. Alla prospettiva del divorzio probabilmente de Kooning avrebbe reagito nello stesso modo in cui affrontava tutte le situazioni che sentiva ambigue, ossia senza fare nulla. Forse Lisa poteva essere un buon motivo per divorziare, ma non voleva sposare Joan. Inoltre, qualsiasi presa di posizione "ufficiale" lo metteva in ansia. Il divorzio avrebbe richiamato l'attenzione sulla sua condizione legale in America.

Elaine, sempre attenta alla forma, trasformò la propria difficoltà emotiva in un'occasione per dar prova del suo umorismo raffinato e raccontare aneddoti divertenti. Era un modo per dominare la situazione e conquistarsi il rispetto degli altri anziché suscitare la compassione. Nella comunità artistica girava voce che quella volta in cui aveva visto Joan registrata come la "signora de Kooning" avesse commentato con una battuta degna di Dorothy Parker: «Be'... Bill e io abbiamo sempre voluto un figlio» (Joan però non ha mai ricordato l'episodio). Durante quella strana e dolorosa visita in ospedale Elaine sembrò essere a suo agio. Fece le moine alla neonata, che aveva ancora il visino rugoso in conseguenza del parto. Joan, preoccupata per l'aspetto della piccola Lisa, ci scherzò su: «Be', in effetti somiglia a Jackson Pollock!». Elaine non si fece sfuggire l'occasione e, come se fosse la cosa più divertente del mondo, disse a tutti gli amici del Cedar: «La bimba è uguale a Jackson!». Elaine amava raccontare questo aneddoto perché insinuava l'idea che Lisa non fosse figlia di Bill e che Joan fosse il tipo di ragazza da avere incertezze sul padre. La storia della "caraffa di martini" e quella della somiglianza con Pollock, così come la presentazione di Joan come la "signora de Kooning", servivano non solo a mettere Joan al posto che le spettava, ma anche a rassicurare il mondo intero che la bimba non avrebbe cambiato il suo rapporto con Bill. Ben presto Elaine elaborò un modo signorile per giustificare l'intera faccenda. Lei preferiva essere una "fatina buona". I bambini erano meravigliosi, ovviamente, ma la pesante responsabilità quotidiana di allevarli era qualcosa che nessuna persona davvero intelligente o speciale – e di certo nessun artista serio – poteva accettare.

Gli amici di Elaine notarono che aveva iniziato a esagerare con l'alcol. Spesso iniziava la giornata con un caffè corretto e andava avanti a bere per tutto il giorno. Anche Joan beveva. Intorno alla metà degli anni cinquanta il modo di fare baldoria nel circolo di de Kooning cominciò ad assumere connotazioni diverse. L'alcol non era più utilizzato per festeggiare i bei tempi

453

ma piuttosto per sfuggire alle pesanti ansie personali. Ciò era particolarmente vero per de Kooning, che col passare del tempo beveva con sempre maggiore intensità. Non riusciva più a smettere, rimanendo in giro fino a quando non era ubriaco; a volte arrivava a perdere i sensi. Sempre più spesso usciva di sera per andare al Cedar o in altri bar se si trovava con gli amici a un *vernissage* o a una festa da qualche parte in città. Dopo due drink de Kooning diventava un fantastico affabulatore. Ma dopo cinque o sei bicchieri, il suo stato d'animo poteva incupirsi all'istante, proprio come accadeva a Pollock. A quel punto diventava scontroso e si metteva a rimuginare davanti al suo bicchiere. Sul suo sguardo scendeva come un'ombra. Talvolta diventava inaspettatamente aggressivo.

De Kooning si stava trasformando in un bevitore accanito. C'erano volte in cui sveniva, si svegliava con i postumi della sbronza e si faceva un altro drink per attenuarli, per poi rimettersi a bere senza controllo. Nessuno riusciva a fermarlo. Era capace di andare avanti per una settimana o più, finché lo sfinimento aveva la meglio. Il suo comportamento differiva da quello della maggior parte degli alcolisti che bevono ogni giorno. Le sue sbronze erano esplosive, quasi fossero l'unico modo per sfogare l'insopportabile stress. Oltre alle pressioni quotidiane dettate dalla necessità di creare opere nuove, de Kooning adesso avvertiva la responsabilità di essere diventato padre, sia di Lisa sia della Scuola di New York. Non sapeva come risolvere i problemi di pittori, mogli, compagne e madri. La nascita di Lisa rischiava di risvegliare ricordi della sua infanzia, segnata da un'angoscia claustrofobica e da una famiglia spezzata e collerica. Il matrimonio con Elaine non era andato secondo le regole, sua moglie non era la madre di sua figlia, la bimba era "illegittima" e la delusa Joan - con cui non desiderava vivere malgrado lei lo amasse - lo rimproverava aspramente di sottrarsi ai suoi doveri di padre. Per tutta la vita de Kooning si era ribellato contro le aspettative degli altri. Amava Lisa senza riserve, desiderava essere un buon padre, poteva persino credere nell'antiquata convenzione sociale secondo cui "un uomo deve prendersi cura della propria famiglia". Ma non poteva in nessun modo sottomettersi alle esigenze di altre vite che non fossero la sua.

Da ragazzo de Kooning era fuggito, non appena ne aveva avuto l'opportunità, da una famiglia soffocante, sostituendola con la comunità di artisti e disadattati che lottavano per sbarcare il lunario in un mondo a loro estraneo. L'olandese aveva trovato sostegno in questa "famiglia" sia a Rotterdam sia a

New York, e quel gruppo mutevole di poveri era diventato la sua vera casa. Adesso, però, la famiglia d'adozione di de Kooning era irriconoscibile. La competitività che permeava il nuovo mondo dell'arte, esacerbata da critici, mercanti d'arte e tirapiedi, lo irritava. Il pittore voleva avere successo, ma voleva anche che la comunità artistica si mantenesse integra e continuasse a essere caratterizzata da un senso d'uguaglianza frutto della lotta collettiva. Nella sempre più grande comunità artistica newyorkese si respirava un'aria più rarefatta e danarosa. De Kooning non poteva non sentirsi fuori posto, una sorta di sovrano impostore. Paradossalmente, forse le sbronze lo aiutavano a ridare una qualche misura ed equilibrio alla sua vita, perché in quei momenti lui tornava a essere un poveraccio qualsiasi.

Nell'aprile del 1956 de Kooning espose alla Sidney Janis Gallery le opere astratte realizzate in quegli anni, inclusa *Easter Monday*. La mostra ebbe un successo enorme. Com'era prevedibile, Janis era felice che il pittore fosse "tornato" all'astrazione. I collezionisti e la stampa accolsero con entusiasmo le nuove opere. Il trambusto che accompagnò la mostra sembrò quasi irreale, perlomeno a de Kooning. Il pittore era contento ma il *vernissage* di 57th Street non somigliava affatto a una riunione di amici, come accadeva un tempo quando si inaugurava una mostra. C'erano molte persone che neppure conosceva e per quanto potesse sempre contare sulla presenza di vecchi amici e giovani ammiratori, non poteva fare a meno di notare che persino alcuni dei veterani della comunità avevano iniziato a guardarlo con disapprovazione. Da molto tempo ormai era chiaro che la congrega signorile degli artisti dell'*uptown* disapprovava la cricca di "barboni" del Cedar. Adesso, però, una nota di risentimento affiorava tra gli artisti, soprattutto tra quelli meno fortunati che iniziavano a non poterne più di grandi feste, di prezzi esagerati e della continua adulazione riservata a de Kooning.

Persino alcuni dei suoi ammiratori, come per esempio Conrad Marca-Relli, iniziarono a esprimere delle riserve. Se un tempo davano per scontata la cordialità dell'olandese, adesso si chiedevano se per caso la sua disponibilità a elogiare gli artisti più giovani o lavare le tazze al Club non fosse altro che il frutto dell'opportunismo di un uomo determinato ad avere successo. Gli artisti ne parlavano spesso. Per molti, lo svolgimento della vita di de Kooning aveva una valenza emblematica. Secondo Marca-Relli:

Bill viveva due realtà. Lui stesso ne parlò una volta. Una era quella dell'amicizia, l'altra era quella professionale, la sua ambizione come pittore. In un momento in cui stava ottenendo un grande successo gli chiesi: «Che ne pensi? Non avevamo

niente e poi all'improvviso...». E lui: «È un altro mondo. Con gli amici sono sempre lo stesso. Ma quella è un'altra attività. Io la considero una cosa del tutto diversa».

Marca-Relli pensava che de Kooning gestisse in maniera «accorta» le sue relazioni con il mondo esterno.

Penso che sia una cosa naturale. Se vuoi diventare un pezzo grosso devi avere certe qualità. Come Picasso. Lui era un grande pittore e nello stesso tempo era uno che ci sapeva fare. Con Tom Hess e Harold Rosenberg ed Elaine che lo promuovevano [...] Bill, credetemi, era completamente coinvolto. Lui si sforzava sempre di capire come vanno le cose, come funzionano, come si muove il sistema. Non dimentichiamo che era un ragazzo olandese arrivato fin qui su una nave. Era determinato a farcela. Aveva più voglia di avere successo di uno nato in America, che magari era più tranquillo. Bill sapeva che questo era un luogo difficile per sfondare e ce la metteva tutta [...] Ricordo che una volta in spiaggia Lee Eastman [l'avvocato di de Kooning] mi disse: «Non è fantastico che un ragazzo come Bill, così semplice e timido, abbia ottenuto tutto questo successo?». Lo guardai e risposi: «Stai scherzando?». Comunque non si può condannare Bill per questo. Se lui adesso entrasse in questa stanza, la sua presenza smentirebbe tutto ciò che ho detto, perché era un uomo molto dolce e molto generoso.

Milton Resnick, uno tra i più vecchi amici di de Kooning – che dubitava delle sue ragioni già nel 1950, dopo il simposio allo Studio 35 – adesso considerava l'olandese un traditore e lo disprezzava apertamente. Anche Ad Reinhardt, un artista che coniugava un potente slancio verso la purezza estetica con una visione amaramente satirica della trasformazione della comunità artistica, iniziò a guardare con scetticismo al successo di de Kooning. Per quanto continuasse a rispettarlo, non poteva tollerare né l'elaborata retorica sul “significato” dell'Espressionismo Astratto né il modo in cui i pittori cominciavano a flirtare con mercanti d'arte, collezionisti ed esponenti dell'alta società. Nell'autobiografia che scrisse in occasione di una sua personale, Reinhardt sintetizzò così la seconda metà degli anni cinquanta:

- 1952 Discute per alcune settimane del “problema Hess” all'Artists' Club.
- 1952 Farouk abdica al trono d'Egitto.
- 1953 Abbandona i principi di asimmetria e irregolarità nella pittura.
- 1953 Visita la Grecia.
- 1953 Dipinge le ultime opere a colori vivaci.

- 1954 Nascita della figlia.
- 1954 La Cambogia, il Laos e il Vietnam ottengono l'indipendenza.
- 1954 MacDonald Wright torna all'arte astratta.
- 1955 La rivista Fortune lo include nell'elenco dei dodici migliori investimenti nel mercato dell'arte.
- 1956 Ottiene un prestito dalla banca per viaggiare.
- 1956 La crisi del Canale di Suez.
- 1956 Realizza l'ultimo fumetto, un mandala.
- 1957 Willem de Kooning sale sul carro dei vincitori e dichiara: «I ricchi sono brava gente».
- 1957 Acquista il disco di Pearl Bailey *They're Good Enough for Me*.
- 1957 Fonda la SPOAF (Society for the Protection of Our Artist Friends – Società per la protezione dei nostri amici artisti), dopo aver letto le dichiarazioni di “Nature in Abstraction”.

Non erano soltanto l'inasprirsi dei pettegolezzi e il risentimento per il suo successo a guastare l'armonia tra de Kooning e la sua famiglia di artisti e ad aumentare le pressioni su di lui. A metà degli anni cinquanta c'era ancora una forte resistenza nei confronti della sua arte e, malgrado gli elogi di cui era stato oggetto, de Kooning era sensibile a un certo tipo di critiche. La voce di dissenso più celebre era ancora quella di Clement Greenberg. Il mondo dell'arte sapeva che detestava le *Women*, perché aveva detto dritto in faccia al pittore cosa ne pensava. La maggior parte della gente, però, aveva ridotto gli argomenti di Greenberg a un pettegolezzo: il critico era impegnato nella sfida da cartellone “Jackson contro Bill”, “Astratto contro figurativo” o “Clem contro Harold”. Molti ritenevano che i problemi con de Kooning fossero fondamentalmente di natura personale, poiché i due trovavano sempre il modo di insultarsi a vicenda (una volta Greenberg andò a trovare de Kooning nel suo studio e il pittore gli regalò uno schizzo che gli era piaciuto, forse nel tentativo di appianare le cose, ma il critico lo rifiutò). In realtà, Greenberg era impegnato in qualcosa di più pericoloso di un pettegolezzo: stava mettendo in atto una contestazione seria e autorevole dell'arte di de Kooning. Greenberg era un critico troppo scaltro per stroncare qualcuno in maniera esplicita. Lui, al contrario, elogiava il genio di de Kooning, ma il suo genio mancato. Secondo Greenberg era davvero deludente che il pittore non riuscisse a mettere a frutto il suo grande talento.

Greenberg avrebbe attaccato in maniera diretta e dura de Kooning sulla stampa solo nei primi anni sessanta, ma già a metà degli anni cinquanta le

linee generali della sua critica emergevano con chiarezza nelle sue conversazioni e tra le righe dei suoi articoli. Nel 1953 aveva scritto una buona presentazione per una piccola retrospettiva di de Kooning allestita presso il Workshop Center for the Arts di Washington D.C., in cui sosteneva che il pittore stava tentando di creare un'arte "d'avanguardia" senza rompere con il passato.

De Kooning si sforza di giungere a una sintesi, e lo fa in diverse maniere. Vuole dare nuovo slancio alla pittura d'avanguardia, che ha ampiamente abbandonato l'illusione della profondità e del volume, recuperando parte della forza del contorno scultoreo. Inoltre, vuole fare in modo che essa accolga piani tortuosi e prominenti simili a quelli di Tintoretto e Rubens. In tal modo vuole in fondo recuperare un'immagine chiara della figura umana, senza però sacrificare nulla della forza fisica e decorativa della pittura astratta. Naturalmente si tratta di un'arte molto ambiziosa, e in effetti l'ambizione di de Kooning è fra le più grandi, o per lo meno pare la più profondamente sofisticata che si sia mai vista in un pittore residente in questo paese.

458 Questa è pittura in grande stile, inteso nel senso della tradizione ma non tradizionale di per sé. A cimentarvisi è un uomo le cui doti equivalgono a quello che non ho timore di definire il genio (la sua abilità come colorista è maggiore di quanto i suoi stessi ammiratori di solito riconoscano). Non sorprende che negli ultimi anni de Kooning abbia avuto un'influenza enorme sulla pittura americana. Lui è una delle ragioni principali per cui questa pittura non è più provinciale ma si è inserita nella tradizione dell'arte occidentale odierna.

Malgrado il tono elogiativo, il breve saggio era pieno di pensieri ampollosamente inespressi. Greenberg non affermava da nessuna parte che de Kooning avesse raggiunto quella sintesi né che fosse riuscito a realizzare il desiderio di ridare slancio alla pittura d'avanguardia. Al contrario, il pittore «si sforza» di raggiungere la sintesi e «vuole» recuperare «parte della forza del contorno scultoreo». L'uso di quel "parte" era una sorta di scaltra stiletta retorica. Non si accennava alla famosa lotta per il ritorno al figurativismo né si parlava di *Woman I*; la cautela era evidente. A prescindere dal successo o dal fallimento del pittore, tuttavia, «l'ambizione» di de Kooning era «forse la più grande» di tutta l'arte americana, o quanto meno la «più profondamente sofisticata». Quest'ultima espressione era una sorta di ossimoro con due possibili chiavi di lettura: essa suggeriva infatti che de Kooning aveva alle spalle una formazione rigorosa, ma gli mancava la profondità e l'autenticità che erano parte integrante della «più grande» ambizione.

Nell'importante saggio del 1955 intitolato "American-Type' Painting", in cui Greenberg espose le proprie considerazioni sulle opere della prima generazione di artisti della Scuola di New York, il critico fu in qualche modo più esplicito. Le sue parole, tuttavia, erano ancora quelle di chi vuol far cadere un artista dal piedistallo. Ancora una volta sottolineava l'ambizione di de Kooning, affermando che il pittore aveva «sia i vantaggi sia gli svantaggi – che potrebbero anche essere superiori – di un'aspirazione più grande e sofisticata, almeno fino a un certo punto, di quella di ogni altro artista vivente che conosco, eccetto Picasso». Come la frecciata riguardo agli svantaggi lasciava intendere, Greenberg ribadiva la convinzione che de Kooning avesse soltanto proposto, ma non realizzato, «una sintesi di modernismo e tradizione». Evocando i contorni figurativi del passato, il pittore «rischia» un «effetto di seconda mano». E come Picasso, de Kooning «desidera fortemente la terribilità», un'altra frase brillantemente caustica, perché chi possiede la terribilità non si sognerebbe mai di agognarla. Al pari del maestro spagnolo, inoltre, de Kooning aveva una «nostalgia per la tradizione», il che ovviamente non significava che fosse in grado di rispettarla. «Sembrirebbe» scrisse ancora Greenberg «che dietro l'ambizione di de Kooning ci sia un orgoglio luciferino: se mai dovesse realizzarla, tutta l'altra pittura ambiziosa dovrebbe fermarsi per un po' perché lui ne avrebbe fissato i limiti passati e futuri per una generazione a venire.»

459 L'orgoglio luciferino può essere grande, ma è difficile ammirarlo. E visto che l'altra arte ambiziosa, ovviamente, non si era fermata, era sottinteso che de Kooning non era riuscito a realizzare la propria luciferina ambizione. «Se l'arte di de Kooning ha trovato un consenso più rapido rispetto ad altre forme di Espressionismo Astratto» proseguiva Greenberg «ciò è dovuto al fatto che il suo bisogno di includere il passato oltre che anticipare il futuro risulta rassicurante per la maggior parte di noi.» Un'altra stiletta: nessun modernista d'avanguardia voleva «anticipare il futuro» o rassicurare qualcuno. Greenberg non ammetteva neppure che le *Women* fossero inquietanti, perché «i metodi con cui vengono compiute queste selvagge dissezioni sono palesemente cubisti». In altre parole, i metodi erano comprovati e antiquati. Come c'era da aspettarsi Greenberg concludeva il saggio nascondendo l'ennesimo rimprovero dietro quella che appariva come una generosa celebrazione del genio. Il critico sosteneva di preferire le più tarde e piccole *Women* alla grande *Woman I* e alle sue sorelle. «In alcune delle sue ultime *Women*, più piccole delle precedenti, la luminosità del successo ottenuto dimostra quali risorse abbia lasciato la tradizione se a utilizzarle è un arti-

sta di genio. Ma de Kooning deve ancora spargere la giusta misura di quel genio sulla tela.»

Le parole di Greenberg ferivano perché, più di ogni altro critico dell'epoca, lui era impegnato nella costruzione di un pantheon modernista e tentava di stabilire chi e cosa fosse davvero importante nell'arte moderna americana. Era chiaro che, a dispetto del suo talento, de Kooning non sarebbe stato ammesso in questo pantheon come autentico erede dei maestri del passato. Per un critico con la sensibilità di Greenberg, de Kooning, intrappolato fra due tradizioni, innamorato sia del passato sia del presente, aveva in definitiva una prospettiva troppo contaminata ed era troppo poco chiaro riguardo alle responsabilità storiche del genio (alla fine il critico sarebbe giunto alla conclusione che il fallimento di de Kooning fosse di natura essenzialmente caratteriale, legato alla sua debolezza e al suo esibizionismo). Con molta probabilità non fu il sussiego di Greenberg a mortificare de Kooning quanto piuttosto il suo rifiuto di comprendere e rispettare il possibile significato della contaminazione: erano proprio le contaminazioni di arte e vita che risvegliavano nel pittore olandese il senso della verità.

460

Alla metà degli anni cinquanta iniziavano a sorgere anche altri pantheon da cui de Kooning era escluso. Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still, Adolf Gottlieb e William Baziot, visionari che poco potevano tollerare una brama come quella di de Kooning, ne proponevano uno. Ai loro occhi, il pittore olandese appariva non solo intrappolato nel passato ma persino incapace di far risuonare le sublimi note del mito che erano convinti dovesse animare l'arte. Alcuni artisti suggerivano implicitamente che de Kooning non avesse diritto a un ruolo centrale nell'arte americana perché, alla fin fine, non era sufficientemente americano. Credevano che la sua visione fosse essenzialmente francese, lo consideravano uno chef-pittore della Scuola di Parigi, creatore di un'arte dagli effetti gustosi ma priva della forza grezza e della persuasione visionaria della vera arte americana.

Anche gli artisti più giovani stavano iniziando a lanciare una sfida. Molti pittori "della seconda generazione" scimmiettavano lo stile e la passione di de Kooning, ma ve n'erano anche altri dotati di uno sguardo ironico e allegro. Rauschenberg, per esempio, non solo aveva cancellato un disegno di de Kooning, ma continuava a prendere di mira l'Espressionismo Astratto. Un nuovo gusto dell'ironia e dell'arguzia, combinato a un manifesto interesse per la cultura popolare americana, iniziava a farsi strada negli atelier dei giovani artisti. Jasper Johns, caro amico di Rauschenberg, dipinse la sua celebre *Flag* nel 1955 (anche se l'opera fu esposta soltanto nel 1958), mentre

John Cage non perdeva occasione per mettere in discussione qualsiasi forma di stereotipo sacro o di pantheon troppo ambizioso. Tra i giovani pittori e poeti che frequentavano il Cedar ce n'erano alcuni dotati di un'intelligenza brillante, come Frank O'Hara, che pur riverendo de Kooning, mantenevano anche un gusto impertinente per il kitsch che appariva "molto smaliziato". «Non hanno nessuna innocenza» sosteneva preoccupato de Kooning.

Ma era soprattutto il coetaneo Jackson Pollock a ricordare a de Kooning che in America esisteva una cerchia ristretta in cui non sarebbe mai riuscito a penetrare. In quel periodo Pollock era vicino al crollo, torturato dall'alcolismo e in difficoltà come pittore. Persino Greenberg, il suo più grande sostenitore, non aveva recensito bene le sue ultime opere. In "American-Type' Painting" era stato quasi altrettanto duro con lui che con de Kooning, negando all'americano una posizione preminente nella scena artistica statunitense. Eppure, persino l'autodistruzione di Pollock aveva un che di grandioso, che molti nell'ambiente rispettavano. L'artista, che incarnava il prototipo dell'americano, era un autentico visionario, un cowboy, un cane sciolto. Paragonato a lui, de Kooning non poteva che sentirsi superato sia sotto il profilo artistico sia sotto quello personale. Nella storia dell'America la figura dell'immigrato era forse importante quanto quella del cowboy, ma non possedeva lo stesso fascino romantico. Se pochi dubitavano che tra i due de Kooning fosse più bravo come pittore, molti consideravano Pollock l'artista più grande e autenticamente americano.

461

De Kooning non si sentiva sicuro nel suo nuovo ruolo di "integrato". E il piccolo gruppo di scettici, che metteva in discussione le sue motivazioni o riteneva che la sua arte non meritasse tanta considerazione - perché non era d'avanguardia, non era visionaria, non era americana e non era del tutto autentica - sembrava diventare sempre più folto col crescere della sua fama e del suo successo.

Nella primavera del 1956 Joan Ward decise di trascorrere l'estate a Martha's Vineyard anziché a Long Island. L'intensa vita sociale degli Hamptons offriva troppe distrazioni a una mamma con una bimba di sei mesi. Ma soprattutto Joan sperava che in quell'ambiente più tranquillo sarebbe riuscita a convincere Bill a mettere su casa e a diventare un padre di famiglia. Una volta che lei, Bill e Lisa si fossero trovati insieme su un'isola lontana dal mondo dell'arte, sarebbero forse diventati una vera famiglia. Joan iniziò persino a portare al dito una fede nuziale.

De Kooning accettò di trascorrere parte dell'estate con Joan e Lisa. Una cara amica di Joan si offrì di affittare una casa insieme a loro. Sull'isola il pittore non si ritrovò del tutto tagliato fuori dal suo ambiente, visto che alcuni scrittori e artisti erano soliti villeggiare lì e uno dei suoi amici del Cedar, Herman Cherry, aveva preso casa a poca distanza dalla sua. Era innegabile però che a Martha's Vineyard le pressioni di New York si avvertissero molto meno che a Long Island. De Kooning trascorreva le giornate lavorando in veranda – realizzava soprattutto disegni – e coccolando la figlia che adorava. Il 12 agosto Cherry passò da casa sua per riferirgli una notizia. Secondo Joan:

Bill dipingeva in veranda, io ero dentro casa. Herman con una faccia avvilita mi chiese: «Bill è in casa?». «Sì» gli risposi «è in veranda.» Lui uscì con la testa china tra le spalle. Sentii delle voci. Dopo una decina di minuti tornarono dentro, Bill era sconvolto, aveva un'espressione da Coniglio Bianco come se si stesse chiedendo «Che ci faccio io qui?». Poi disse: «Sarà bene dirlo a Joanie. Pollock è morto la notte scorsa in un incidente d'auto».

462

Ci fu un lungo silenzio. Joan disse: «È terribile» e guardò Bill cercando aiuto, come se lui potesse avere la risposta giusta. «Bill continuava a guardarmi con gli occhi sbarrati, mentre Herman sembrava sul punto di dire "Adesso appartiene all'eternità". Dal modo in cui si comportava Herman sembrava che dovessimo tutti suicidarci in mare.» Cherry decise di noleggiare un aereo per andare al funerale; de Kooning lo avrebbe accompagnato, mentre Joan sarebbe rimasta a Martha's Vineyard con la bambina. Bill e Herman raggiunsero quindi la comunità artistica riunita a Springs per il funerale. Né la morte di Pollock né la sua causa giungevano inaspettate. Era prevedibile che l'alcol lo avrebbe ucciso prima o poi e in più di un'occasione gli amici avevano espresso la loro preoccupazione sul fatto che guidasse in stato di ubriachezza. Purtroppo non aveva ucciso soltanto se stesso. Quella sera aveva deciso di portare a East Hampton la sua amante Ruth Kligman e l'amica di lei Edith Metzger. Durante il tragitto non si era sentito bene e aveva preferito tornare a Springs. Ma correva troppo – terrorizzando le due donne – e aveva finito col perdere il controllo dell'auto, andando a schiantarsi contro gli alberi. La Metzger era morta schiacciata sotto la macchina, la Kligman era stata sbalzata fuori dall'auto ma era sopravvissuta, Pollock era morto sul colpo.

Per il mondo dell'arte la scomparsa del pittore assunse subito una valenza quasi mitica. Lui era stato il primo a sfondare e, fatta eccezione per Gorky, era anche il primo tra gli artisti importanti ad andarsene. Il modo in cui era

morto faceva da complemento alla sua vita e alla sua arte. Nel suo caso, la violenza e l'autodistruzione non erano una posa né un modo per mettersi in mostra. Nella morte come nell'arte, Pollock sembrava aver stabilito un modello. Lui aveva fatto tutto alla grande. Era sempre stato il primo in tutto. Anche se molti erano pronti ad ammantare di un cupo romanticismo la sua morte, qualcuno (Greenberg in particolare) insistette sugli aspetti più sordidi e tristi. Pollock era anche un ubriaco che aveva ucciso una giovane donna.

Com'era immaginabile, la scomparsa di Pollock lasciò disorientati i vivi. Come si sarebbe sentito il mondo dell'arte senza un elemento così grande ed essenziale? Era finita un'epoca? L'Espressionismo Astratto era giunto alla sua conclusione? Nel corso del funerale e delle commemorazioni de Kooning mantenne un atteggiamento taciturno, sembrava di cattivo umore. Pollock, come Gorky, faceva parte della sua famiglia. La sua morte costrinse de Kooning come ogni altro artista impegnato a riflettere sui principi basilari e sulla portata dei risultati artistici. Parlò per un po' con Elaine, che gli era stata accanto negli anni più duri. Non sembrava avere fretta di tornare a Martha's Vineyard. Dopo la scomparsa di un uomo così grande e appassionato, non era facile tornare alla banale vita domestica sull'isola, con il suo fastidioso carico di aspettative e responsabilità.

463

Elaine si unì a de Kooning e a Cherry sul volo di ritorno a Martha's Vineyard. Il suo arrivo fu uno choc per Joan. Bill non l'aveva avvertita che la moglie sarebbe rientrata con lui né le aveva spiegato perché. Non l'aveva chiamata da Long Island come avrebbe fatto un bravo marito, magari dopo un paio di giorni, e Joan non aveva idea di cosa stesse facendo lì o quando avesse intenzione di tornare (alla fine aveva chiamato Nancy per chiederle dove fosse e la sorella le aveva detto soltanto: «Non lo so, ma lì c'era anche Elaine»). Giunti a Martha's Vineyard, Bill ed Elaine furono ospitati nella casa presa in affitto dallo scultore David Slivka. Dopo due giorni l'amica con cui Joan divideva la casa le disse: «Sai che facciamo? Diamo una festa. E non fare quella faccia triste».

Elaine andò alla festa, ma Bill no. Joan non riuscì a sostenere la situazione a lungo. Pregò un'amica di chiedere ad Elaine di andarsene. Per tutta risposta la donna si diresse verso Joan e si rivolse a lei con un sorriso: «Mi è sembrato di capire che vuoi che me ne vada», come se quell'idea fosse assurda. Il giorno dopo l'amica di Joan, che possedeva un'auto, vide Cherry e de Kooning alla pompa di benzina. Il pittore scese dalla macchina dell'amico e montò su quella della donna dicendo: «Andiamo a casa adesso». Tornato da Joan, litigò subito con lei. Il giorno dopo ancora Elaine si presentò a casa

dei due. Stavolta non aveva nessuna intenzione di scherzare. «La tua fede nuziale è fasulla» disse a Joan. «Non più della tua» le rispose la Ward. «Ma che ne vuoi sapere tu ragazzina di Scranton!» insistette Elaine. «Non sono di Scranton, Cristo santo, e non permetterò a una che viene da Brooklyn di dirmi cosa devo fare» replicò Joan. E prendendo in braccio la bambina – Lisa era ancor meglio dell’ultima parola in una discussione con Elaine – si chiuse in camera da letto. Elaine tentò allora di parlare con de Kooning ma questi si rifiutò di essere coinvolto in una discussione seria. Furiosa, Elaine corse all’aeroporto e tornò a New York.

Non era la prima volta che de Kooning scatenava una lite tra due donne che lo amavano. Stavolta mandò a entrambe un segnale indiretto ma inequivocabile: Elaine e Joan dovevano capire che nessuna delle due lo avrebbe mai posseduto. La scomparsa del suo grande amico e rivale mise de Kooning sotto forte pressione. Come se non bastasse, adesso sarebbe diventato il *primus inter pares* della Scuola di New York, un ruolo che non era sicuro di volere. Negli anni successivi, lo stress delle grandi aspettative riposte in lui lo avrebbe portato di tanto in tanto a comportarsi in maniera insolita, soprattutto quando era in preda ai fumi dell’alcol. Conrad Marca-Relli, che viveva a Springs nei pressi della casa di Pollock, ha raccontato un episodio agghiacciante avvenuto dopo il funerale del pittore.

I cani di Jackson arrivarono fino a casa mia perché cercavano il loro padrone. Mi vennero i brividi. Mormorai qualcosa, poi Bill disse: «Va tutto bene. Basta. Ho visto Jackson nella bara. È morto. È tutto finito. Io sono il numero uno». «Dai Bill, qui stiamo parlando d’altro» gli risposi.

De Kooning, che si vantava solo quand’era ubriaco, andò in giardino. Eleanor Ward lo seguì per capire cosa stesse succedendo e tornò in casa dicendo: «Sta piangendo, sta proprio male». Secondo Marca-Relli non piangeva per Pollock ma per la sua solitudine. Si sentiva abbandonato, incompreso lassù in cima. «Cosa c’è che non va?» gli chiese Marca-Relli. «Perché non mi sostieni?» gli rispose de Kooning. «Gli dissi: “Ma Cristo santo, tu hai tutto! Perché dovrei sostenerti?”. Lui era fatto così. Pensava che tutti dovessero sostenerlo per il fatto che era il numero uno.»

L’impero newyorkese

Non sono americano, sono newyorkese.

Tra la metà e la fine degli anni cinquanta, Picasso divenne il genio della cultura occidentale, circondato da una corte di ammiratori e leccapiedi. La vita in Riviera, la sequela di amanti, il volto taurino e lo sguardo tenebroso, rapivano i giornalisti e i fotografi. Lo spagnolo non sembrava vincolato alle normali regole dell’arte o dell’esistenza. Si raccontava che non pagasse il conto al ristorante ma lasciasse dietro di sé uno scarabocchio. La superstar aveva soppiantato il modernista.

La New York in cui de Kooning fece ritorno nell’autunno del 1956, dopo la morte di Jackson Pollock, era altrettanto pronta a incoronare l’uomo che più di trent’anni prima si era imbarcato clandestinamente da Rotterdam. New York aveva preso il posto di Parigi come fulcro dell’arte, proclamavano in ogni occasione i critici e i pittori della Grande Mela: se non poteva avere Picasso, doveva comunque eleggere la propria superstar. Ovviamente de Kooning non era famoso come il maestro spagnolo – nessun artista vivente lo era – e non poteva competere con i morti santificati come Pollock. Anche lui, però, era amato dai fotografi e aveva una vita privata movimentata da una serie di amanti. Le sue sbronze stavano diventando leggendarie e il suo bel viso sembrava nascondere una tenebrosità che ai sentimentali poteva apparire romantica. Del resto i geni non erano destinati a soffrire? De Kooning aveva una corte di accoliti devoti e uno scriba, Hess, che citava regolarmente la “seconda generazione” e l’*école de Kooning*.

Nel 1957, il Museum of Modern Art propose un’ampia retrospettiva su Picasso in occasione del settantacinquesimo compleanno dell’artista. La mostra, una sorta di apoteosi dello spagnolo, fu portata in molti musei del paese. Il MoMA stava preparando nel contempo anche una mostra sull’Espressionismo Astratto da presentare nelle città europee. Oltre ad attirare folle di visitatori, l’evento avrebbe implicitamente comunicato all’estero che adesso era l’arte newyorkese a dominare la cultura elevata. La comunità artistica