



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento
ex D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione delle Arti e delle
attività culturali

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Clement Greenberg attore e
interprete del Modernismo.**
Formulazione e affermazione di una
visione della Modernità

Relatore

Ch. Prof. Roberta Dreon

Correlatore

Dott. Dario Pinton

Laureando

Tullia Zanella

Matricola 828384

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

Introduzione	pag. 4
1. Greenberg come critico della modernità	pag. 9
1.1 Biografia: contesto familiare, culturale e lavorativo	pag. 10
1.2 Il socialismo degli intellettuali: dalla critica letteraria alla critica d'arte	pag. 15
1.3 Il criticismo e la fama degli anni '40	pag. 23
1.4 La crisi degli anni '50	pag. 29
1.5 Il prestigio negli anni '60 e il declino degli anni '70	pag. 36
2. Posizioni teoriche del sistema greenberghiano: un canone per il moderno	pag. 41
2.1 L'Avanguardia come fenomeno storico–sociale: il socialismo dei mezzi e l'elitarismo culturale	pag. 47
2.2 L'Avanguardia nella storia dell'arte: storico e antistorico	pag. 59
2.3 L'Avanguardia e i suoi caratteri: <i>medium</i> , piattezza e astrazione	pag. 78
2.4 Un formalismo <i>sui generis</i>	pag. 88
2.5 Estetica e criticismo	pag. 95
3. Greenberg all'opera: il caso Pollock	pag. 105
3.1 Stati Uniti anni '10, '20 e '30: capire il moderno	pag. 106
3.2 Greenberg e Pollock: gli esordi	pag. 109
3.3 Greenberg tramite Pollock: da Parigi a New York	pag. 115
3.4 Greenberg con Pollock: il mercato, i <i>mass media</i> , il successo	pag. 122
3.5 Greenberg su Pollock: l'Espressionismo Astratto	pag. 126
3.6 Greenberg oltre Pollock: dopo il ritorno alla forma	pag. 135
3.7 Greenberg o Pollock?	pag. 139
4. Conclusioni	pag. 151
5. Bibliografia	pag. 166

Introduzione

Nel 1966 John Latham, artista inglese di tendenze concettuali, organizzò un evento che battezzò *Still and Chew*, nel corso del quale prelevò dalla biblioteca della St. Martin's School of Art di Londra una copia del volume pubblicato da Clement Greenberg nel 1961, dal titolo *Art and Culture*, per strapparne e masticarne le pagine: un distillato alcolico del materiale venne poi collocato in una bottiglia, che andò a sostituire il libro nello scaffale della biblioteca¹. Latham venne sospeso dall'incarico di insegnante che rivestiva al momento della propria dimostrazione, ma la sua ferma intenzione era quella di screditare una concezione dell'arte che era venuta imponendosi con sempre maggior forza ormai da una ventina d'anni, e di cui Greenberg rappresentava l'esponente per antonomasia. È significativo, infatti, che Latham abbia scelto *Art and Culture* come l'emblema di un approccio all'arte di matrice formalista, che aveva caratterizzato i vent'anni precedenti, e, così facendo, aveva determinato le sorti dell'accettazione di molta arte americana a livello internazionale. Il fatto che una presa di posizione così forte come quella di Latham si collochi all'indomani della pubblicazione dei saggi greenberghiani, e per di più in Europa, può costituire un buon indicatore della fama raggiunta da Greenberg, perfino in ambito artistico europeo.

Pressoché qualsiasi trattazione che aspiri a un'illustrazione o discussione della figura di Greenberg esordisce inquadrando il critico come uno degli artefici più in vista dello spostamento del centro di riferimento dell'arte internazionale da Parigi a New York. A partire dagli anni '40, infatti, a New York cominciarono a concentrarsi tutta una serie di fattori che comportarono la crescita della considerazione che l'arte americana andava acquisendo nel panorama mondiale. In questo processo giocarono un ruolo fondamentale alcune manifestazioni artistiche che si imposero all'attenzione del resto del mondo come fortemente connotate in senso americano: tra queste figurano l'Espressionismo Astratto e, al suo interno, Jackson Pollock. Nell'ambito di questo scenario, tutta una serie di istanze si compenetrano e decretano il successo di questo tipo di arte, che a propria volta diventa un

¹ Cfr. F. Poli, a c. di, *Arte contemporanea : le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, 2003, Milano, Electa

mezzo tramite il quale veicolare una determinata immagine della società americana all'indomani della guerra che aveva devastato l'Europa. E' in una dimensione di questo tipo che trova spazio e rilievo un profilo come quello di Greenberg, che viene abitualmente considerato un tassello importante di questo mosaico culturale e, per certi versi, ideologico. Quanto sia esattamente il peso di Greenberg nell'affermazione dell'arte americana è in realtà piuttosto complesso da determinare in termini eccessivamente precisi; è indubbio, tuttavia, che ci fu un determinato momento, grosso modo entro i primi anni '50, in cui la sua autorità parve raggiungere livelli impensati, al punto che erano in molti ad avere la sensazione che per ottenere successo l'appoggio del critico fosse fondamentale².

Tanto potere non poteva non suscitare obiezioni e ostilità, come infatti accadde a partire dagli anni '60, quando la critica e l'arte di matrice concettualista contrastò i fondamenti del pensiero greenberghiano e dell'approccio formalista all'arte di cui egli era il simbolo. Greenberg venne dunque criticato in modo sistematico, in maniera esplicita a proposito delle sue posizioni teoriche, ma anche, implicitamente, per il proprio *modus operandi* da un punto di vista pratico. L'istanza teorica e quella pratica, infatti, in Greenberg si compenetrano e si influenzano reciprocamente, tanto che esse risultano i due poli tra i quali si gioca pressoché ogni aspetto della figura del critico.

L'impianto teorico approntato da Greenberg risente di una notevole frammentarietà e asistematicità, per lo più legata al fatto che il critico non predispose mai un testo, o una serie di testi, che potessero organizzare il proprio pensiero³. Quest'ultimo, comunque, emerge in maniera più o meno esplicita attraverso i vari saggi e le recensioni che compongono il *corpus* greenberghiano, e si articola sulla base di alcuni criteri e posizioni che ricorrono in misura maggiore o minore nel corso di tutta la produzione del critico. L'insieme di istanze che secondo Greenberg costituiscono i presupposti per creare arte di alto valore estetico, vengono a inserirsi nella tradizione della metodologia di stampo formalista, in cui i caratteri prettamente formali delle opere d'arte costituiscono il solo parametro da tenere in considerazione. Le regole che il critico stabilisce (la piattezza, l'astrazione, la bidimensionalità, il ruolo del mezzo e così via) si configurano come una

² Cfr. F. Rubinfeld, *Clement Greenberg, A Life*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1997

³ In questo senso *Art and Culture* non può essere preso in considerazione, dal momento che si tratta della raccolta di saggi e articoli redatti precedentemente, senza che vi sia stata una loro riscrittura alla luce di un unico filo conduttore.

sorta di canone all'interno del quale collocare e giustificare l'arte che più diffusamente veniva praticata all'epoca negli Stati Uniti, e che sollevava non poche difficoltà interpretative.

Greenberg sembrò dunque porsi come colui che aveva decodificato il mistero dell'arte astratta, nella quale pareva aver individuato delle costanti che permettessero anche al pubblico di orientarsi nell'intricata e complessa condizione dell'arte dopo le ricerche delle Avanguardie storiche. In questo senso, in riferimento al sistema teorico impostato da Greenberg, il critico può essere identificato come un interprete della propria epoca, alla quale cercò di fornire degli strumenti di pensiero che potessero risolvere le contraddizioni e le difficoltà del momento.

L'istanza teorica, come si è accennato, risente però di un quasi preponderante momento pratico, che sulla prima influisce in maniera pressoché determinante: il fatto stesso che la teoria in Greenberg sia enunciata in testi che traggono la propria origine da mostre, esposizioni o incontri in ambito artistico, dimostra come la priorità sia conferita indirettamente all'attività pratica.

La teoria, quindi, sembra dipendere in maniera sostanziale dall'attività pratica, tanto che spesso la prima si configura come una risposta alle esigenze della seconda. Quest'ultima, in particolare, viene a coincidere con la critica d'arte che costituisce l'aspetto più pregnante della figura di Greenberg, soprattutto perché si tratta di un genere di critica che ha legato il proprio nome ad alcune delle correnti e personalità artistiche più rilevanti della metà del secolo scorso.

Parte dell'importanza riconosciuta a Greenberg, infatti, potrebbe essere dovuta alla risposta che il mercato e il sistema dell'arte conferiscono alle sue posizioni: dopo aver supportato con le proprie recensioni l'arte di Pollock e degli altri espressionisti astratti americani⁴, infatti, alle soglie degli anni '50 l'*establishment* artistico cominciò a dimostrare una certa considerazione per questi artisti, tanto che alla fine del decennio il loro successo risultò evidente. Greenberg divenne così nell'immaginario collettivo il critico che per primo era stato in grado di cogliere l'eccezionalità di quest'arte, un'arte tutta americana, che però, a suo dire, si innestava nella migliore arte europea; l'idea del critico come un pioniere del gusto, come colui che è in grado di prevedere le future tendenze dell'ambito artistico,

⁴ Per una disamina dell'origine delle definizioni di "Espressionismo Astratto" e "Action Painting", si rimanda al quinto paragrafo 3.5.

divenne di fatto la caratteristica che più comunemente i membri degli ambienti dell'arte americana parvero riconoscere a Greenberg. La figura di Clement Greenberg a quest'altezza sembra dunque sfumare quasi nel mito: la sua approvazione veniva ricercata come una condizione necessaria per ottenere il successo, le sue recensioni erano attese da parte del pubblico in cerca di un orientamento che già una volta si era rivelato vincente.

Greenberg si colloca dunque tra la teoria e la pratica, tra l'estetica e la critica, e in questa dimensione emergono i suoi meriti, ma anche le sue carenze. Egli stesso non negò mai di aver rivisto più volte le proprie posizioni: nella prefazione ad *Art and Culture*, infatti, il critico ammette che il testo non vuol essere una “documentazione assolutamente fedele” della propria attività critica: “Non solo ho cambiato molte cose”, afferma, “ma è molto di più ciò che ho scartato di quanto vi ho incluso. No mi sento di negare di essere uno di quei critici che si affinano attraverso il dialogo con il pubblico, ma non vedo il motivo per cui si debba conservare in un libro tutto ciò che è implicitamente di scarto nell'autoeducazione dell'autore”⁵. In realtà in Greenberg ricorrono spesso richiami ad aspetti che sembravano accantonati, tanto che una trattazione che aspiri ad essere il più possibile completa delle sue posizioni, non può esimersi dal proporre anche ciò che il critico dichiara di aver rifiutato.

L'intento del presente lavoro, dunque, consiste principalmente nel delineare una panoramica delle posizioni teoriche greenberghiane, corredate da un caso specifico di attività pratica, quello di Pollock e dell'espressionismo astratto, che possa fungere da paradigma per illustrare le dinamiche fondamentali del *modus operandi* del critico. Lo scopo non è, quindi, esaurire l'argomento in tutte le sue possibili declinazioni, ma piuttosto fornire degli spunti che possano risultare utili in sede di considerazione (o riconsiderazione) della figura di Clement Greenberg.

Il tentativo di questo elaborato si colloca in una prospettiva quanto più possibilista e aperta alla considerazione di molteplici aspetti che caratterizzano l'epoca che viene considerata. Il focus, tuttavia, si concentra su Greenberg, del quale si cercano di illuminare i vari aspetti

⁵ Cfr. Greenberg, Clement, *Art and Culture: critical essays*, Boston, Beacon Press, 1961; la citazione è riportata nella traduzione italiana di Negri Monateri E., *Arte e cultura, saggi critici*, introduzione di Gillo Dorfles, Torino, Umberto Allemandi Ed., 1991.

legati alla personalità, all'attività professionale e al contesto nel quale essa opera, ma soprattutto alle dinamiche su cui si basa la sua attività critica.

Il primo capitolo ricostruisce dunque la biografia di Greenberg, nel tentativo di illustrarne gli esordi familiari, oltre al contesto formativo e lavorativo. Si è cercato di porre particolare attenzione alla sottolineatura dei rapporti interpersonali che informarono la vita di Greenberg, allo scopo di dare un'idea della rete di relazioni che lo interessarono e che ne determinarono molte scelte.

Il secondo capitolo illustra le posizioni teoriche del critico, raccolte attorno a quelli che possono considerarsi i temi fondamentali del suo pensiero: il socialismo e la cultura di massa connesse all'autonomia dell'arte rispetto alla società; la storia dell'arte come presupposto per la critica del contemporaneo; i caratteri che l'arte d'avanguardia secondo Greenberg deve possedere; le considerazioni sul formalismo greenberghiano, del tutto peculiare, quasi personale; infine l'esposizione della teoria estetica del critico, con particolare attenzione dedicata all'importanza del pensiero kantiano e crociano.

Il terzo, e ultimo capitolo, invece, vuole proporre un assaggio dell'istanza pratica che in Greenberg riveste un ruolo del tutto essenziale: dal momento, però, che la sua attività di critica militante si estende durante tutta la sua lunga carriera, si è ritenuto opportuno concentrarsi sul singolo caso dell'espressionismo astratto, e di Pollock in particolare. Jackson Pollock risulta infatti l'artista al quale è più diffusamente legato il nome di Greenberg, e che allo stesso tempo meglio esemplifica le contraddizioni e i limiti del suo pensiero, che la sola considerazione sul piano teorico non è in grado di illuminare con la stessa efficacia.

1. GREENBERG COME CRITICO DELLA MODERNITÀ

“Greenberg come critico della modernità” è un’espressione che vuole riassumere in sostanza ciò che questa figura ha significato non solo per gli Stati Uniti d’America, ma per l’intero sistema dell’arte internazionale. Il suo profilo, universalmente riconosciuto tra i protagonisti della delicata fase artistica e culturale che genericamente viene indicata con il termine di modernismo¹, si staglia sullo sfondo del panorama americano dagli anni ’40 fino almeno all’inizio degli anni ’70. La modernità è di per sé una realtà complessa, frastagliata, che non permette di essere classificata secondo un’unica prospettiva, se non quella, appunto, della complessità. In questo contesto il ruolo di Greenberg si profila negli ambienti della critica d’arte newyorkese prima, e di tutto il mondo, poi, lasciando dietro di sé delle precise linee di demarcazione. Tali linee segnano una direzione, un orientamento che, per quanto sfaccettato e applicato di volta in volta a ogni singolo caso, può essere riassunto in una serie di posizioni teoriche, per lo più coerenti tra di loro. Greenberg riuscì a creare un canone vero e proprio, uno dei possibili canoni per la modernità, all’interno del quale collocò le manifestazioni che a parer suo rientravano nei criteri da lui considerati significativi per riuscire a capire la propria epoca. Creare un canone vuol dire operare una forte scelta culturale, costruire un ambiente all’interno del quale collocarsi, istituire delle regole che permettano di prendere delle posizioni ispirate a dei principi veri e propri. Uno dei punti di forza della figura di Greenberg è il modo in cui riuscì a sistematizzare tali principi, a farli derivare da un impianto di valori, in larga misura artistici, già riconosciuto e consolidato, dal quale essi ricavano la propria autorevolezza. Partire dal vecchio per costruire il nuovo, continuità con il passato: forse è questo che ha permesso a Greenberg di esercitare un’influenza così radicata nel mondo attorno a sé.

Ma come nasce in Greenberg questa capacità di giudizio? Da dove gli deriva questa predisposizione? Chi lo ispira nel suo lavoro? La domanda che percorre questo primo

¹ Nella maggior parte dei testi che puntano a illustrare le teorie e l’operato di Greenberg, il critico viene inquadrato nei termini del modernismo americano, che nell’accezione più comune indica il periodo in cui negli Usa comincia a formarsi una coscienza, moderna, autonoma rispetto alla cultura europea. Cfr. J. Harris, *Modernism’s Modern Art*, in *Writing back to Modern Art, After Greenberg, Fried and Clark*, Londra, Routledge, 2005

capitolo, per l'appunto, è quali siano le radici familiari, formative e lavorative, che hanno fornito al critico le basi per il proprio pensiero successivo.

Pur non ammettendo che gli aspetti psicologici di un artista possano determinare l'interpretazione della sua opera, Greenberg non negò mai che il suo carattere possa influenzarne la produzione: è il presupposto che si cerca di tenere presente in questa prima parte dell'elaborato².

1.1 Biografia: contesto familiare, culturale e lavorativo

La complessità che caratterizza l'età in cui Greenberg visse e operò, trova una diretta corrispondenza nella vicenda biografica del critico, che fin dall'inizio denota quelle che possono considerarsi delle situazioni in un certo senso bipolari, frammentate e incoerenti. Può sembrare che siano certe eredità genitoriali a pesargli di più, o comunque a caratterizzarlo anche successivamente in modo piuttosto marcato. E' il caso, per esempio, del modo in cui il padre e la madre di Greenberg pare abbiano fatto vivere e percepire al figlio la loro identità ebraica, ma anche l'estrazione politica, o la dimensione affettiva. Oppure ancora, i disordini familiari che caratterizzano il matrimonio dei genitori potrebbero aver trovato una diretta corrispondenza nelle sue intermittenti vicende amorose e relazionali in genere.

Una delle biografie più accreditate e interessanti che narrano la vita di Clement Greenberg, a firma di Florence Rubinfeld, titola il primo capitolo in maniera estremamente pregnante, *An inauspicious beginning*³. Il cattivo auspicio viene qui fatto risalire alla condizione della famiglia di origine del futuro critico, i cui genitori, ebrei polacchi emigrati a New York all'inizio del Novecento, crearono attorno al piccolo Clement un ambiente affettivamente instabile. La condizione di immigrati negli Stati Uniti non era certo facile, all'epoca, ma non era comunque uguale per tutti: essere ebrei originari dell'Europa dell'Est significava non poter possedere beni o frequentare l'università, e, di conseguenza, arrivare

² La principale fonte (Florence Rubinfeld, *Clement Greenberg, A Life*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997) utilizzata per quanto riguarda la ricostruzione della vita di Greenberg risulta tra le più attente anche agli aspetti contestuali e personali della figura del critico, anche se alle volte rischia di adottare delle interpretazioni forse eccessivamente psicologiche. Si avrà cura nel prosieguo di sottolineare eventuali posizioni che possano sembrare eccessivamente categoriche.

³ Florence Rubinfeld, *Clement Greenberg, A Life*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997), 31.

in America con un bagaglio economico e lavorativo piuttosto esiguo⁴. Fu proprio questo il caso di Joseph Greenberg, il padre di Clement, che, dopo il tracollo finanziario della propria famiglia, fu costretto fin da quando aveva undici anni ad abbandonare la scuola, per lavorare in una merceria, dove la notte aveva il permesso di dormire sopra uno degli scaffali. All'età di vent'anni, nel 1904, Joseph Greenberg emigrò alla volta di New York, dove trovò subito lavoro come impiegato in una fabbrica di vestiario. Furono questi gli anni in cui Joseph e i suoi fratelli abbandonarono la tradizione religiosa ebraica, per diventare quelli che poi Clement stesso avrebbe definito “*atheistic socialists*”⁵. Ha origine qui, dunque, quella che sarebbe diventata, prima con convinzione, poi con rassegnata disillusione, l'adesione al socialismo, così evidente e influente nel pensiero teorico del critico.

Nel 1907 Joseph sposò Dora Brodwin, anch'essa ebrea immigrata negli USA, e si stabilirono nel Bronx: fu lì che il 16 gennaio 1909 nacque Clement. Joseph, alacre e intraprendente lavoratore, era riuscito ad aprire una piccola cancelleria e un negozio di caramelle, e aveva dato inizio a quella che sarebbe stata una vita lavorativa in continua crescita: il suo acume, infatti, gli permise di fondare proprie fabbriche di vestiario, fino a garantire alla propria famiglia un buon livello di agiatezza. E' Clement stesso a dichiarare, in una sua autobiografia, di non ricordare che il denaro fosse mai stato “fonte di preoccupazione in famiglia, o che a qualcuno sia mai mancato qualcosa. Il che non vuol dire che fossimo ricchi”⁶.

I successi lavorativi paterni, tuttavia, non riuscirono a mitigare la durezza del carattere di Joseph, che, in particolare con Clement, il primogenito, non mostrava affetto né tenerezza. Il piccolo Clement soffrì sempre molto di queste reticenze, al punto che, ormai in età adulta, aveva frequenti incubi, in cui “prendevo a pugni il cuscino” mormorando a proposito del padre, e della sua incapacità di accettarlo come figlio⁷.

Anche Dora, la madre, risentiva di questa situazione, e suppliva alle mancate dimostrazioni d'amore del marito, con una spasmodica dedizione al primogenito, a scapito dei suoi due fratelli minori, Sol e Martin, nati rispettivamente nel 1913 e nel 1918. Apparentemente la

⁴ Interessante la differenza con la compagna di Greenberg degli anni '50, Helen Frankenthaler, che proveniva da una famiglia di ebrei immigrati, ma originari delle classi più abbienti della Germania prenazista (cfr. F. Rubinfeld, op. cit., 144).

⁵ Intervista a C. Greenberg, in F. Rubinfeld, op. cit., 32

⁶ In John 'o Brian, *Collected Essays and criticism*, vol. III (Chicago, University of Chicago Press, 1993), 194.

⁷ Aneddoto riferito da Dr. Elizabeth Higdon, in Rubinfeld, op. cit. nota 4 cap. 2.

vita della famiglia Greenberg scorreva in modo del tutto normale, anche se questi squilibri emotivi mostrarono fin da subito i propri effetti sul carattere del piccolo Clement. La cugina Sonia, pressoché coetanea di Clement, e a lui molto legata dalle frequentazioni assidue tra le rispettive famiglie, racconta della crudeltà del futuro critico, e in particolare un episodio in cui Clement, durante una vacanza in una fattoria, aveva picchiato un'anatra con una pala fino al punto di provocarne la morte⁸. Dunque un bambino solo, crudele, poco incline a giocare con gli altri, violento con gli animali, e perfino con i fratelli, e che passava gran parte del proprio tempo a disegnare.

Per seguire il lavoro di Joseph, che si stava espandendo sempre di più, all'età di cinque anni, la famiglia Greenberg si spostò a Norfolk, dove Clement cominciò a frequentare la scuola.

Sei anni dopo, nel 1915, i Greenberg si trasferirono nuovamente, questa volta a Brooklyn, dove Joseph poté estendere le proprie attività alle fonderie e all'industria metallifera: l'interpretazione che ne avrebbe dato Clement in seguito riguardava il bisogno del padre di acquisire un certo *status*, per svincolarsi dall'immagine dell'ebreo impiegato nella tipica produzione di vestiario da donna. Era forse il sentimento di un'identità controversa, quasi ingombrante, come quella ebraica, a far percepire a Clement un limite, come se per lui alcune carriere, alcune strade fossero precluse a priori, a causa della propria estrazione. Stando alla ricostruzione compiuta da Rubenfeld, il sentimento predominante in casa era quello di una costante allerta, del continuo bisogno di controllare ciò che gli altri pensavano di loro, di dimostrare che potevano fare di meglio. La "prudenza" era una virtù primaria in casa Greenberg, e prevedeva un codice che sottintendeva una vita riservata, che non attirasse l'attenzione di nessuno, dedita al lavoro e all'accumulo di denaro. Per Clement era come se i sogni di gloria, di grandezza, venissero costantemente stroncati dall'ostentata modestia della sua famiglia, dalla loro incapacità di pensare se stessi in modo svincolato da quella che era la tradizione, il luogo comune. E' qui che probabilmente si radicò il carattere bellicoso e arrogante che avrebbe caratterizzato il Greenberg, ormai adulto, che dovette dimostrare di avercela fatta, a discapito dell'"*inauspicious beginning*". Se da un lato il padre biasimava di continuo Clement, costringendolo a lavorare durante i periodi di vacanza dalla scuola, dall'altro la madre credeva molto nelle potenzialità e nelle propensioni del suo primogenito: tra il marzo e il maggio del 1925 lo iscrisse alle lezioni di

⁸ Rubenfeld, op. cit. 31

disegno dell'*Art Students League*, a Manhattan, dove questi cominciò a recarsi due sere alla settimana⁹. Le lezioni, tuttavia, persero interesse agli occhi di Clement, dal momento in cui, a poco a poco, la madre cominciò a dare i primi segnali di una misteriosa malattia, ricondotta all'epoca a una qualche forma di avvelenamento del sangue. Dora morì prematuramente, nel 1926, quando Clement aveva 17 anni. Il giovane adolescente non manifestò particolare dolore per la perdita, ma la cugina Sonia raccontò il proprio shock quando, diversi anni dopo l'accaduto, notò che Clement portava al dito l'anello nuziale della madre.

Il rapporto tra Clement e il padre, si inasprì ulteriormente dopo la morte di Dora, anche a causa delle illazioni della sorella di lei, Lily, che accusò Joseph di essere stato la causa della morte della moglie¹⁰.

Questa situazione ambigua spinse Joseph a trasferire Clement in un'altra scuola, stavolta privata, a Brooklyn, con l'incarico di finire gli ultimi due anni che gli mancavano in uno, quasi avesse fretta di mandare fuori di casa il figlio maggiore. E infatti alla fine dell'anno, il 1926, Clement si iscrisse alla Syracuse University, dove cominciò a intessere una serie di relazioni e di amicizie che in alcuni casi lo avrebbero accompagnato per molti anni a venire. Lo studente Clement era timido e insicuro, motivo per cui subito cercò di inserirsi in circoli sportivi, come la squadra di baseball e quella di nuoto, nelle quali però non riuscì a farsi ammettere. Il corso dei suoi studi procedeva in modo diligente ma mediocre, fino a quando ebbe occasione di leggere *Ode to a Nightingale*, di John Keats, che egli stesso definì come un "*turning point*"¹¹. Fu da quel giorno che Clement cominciò a dedicarsi anima e corpo allo studio, dalla letteratura inglese, alla lingua tedesca, ai classici greci e latini, alla filosofia e alla poesia (in questo momento si avvicinò per la prima volta alla

⁹ Questa è la versione data da Rubinfeld (op. cit. 37). Tuttavia in un'intervista rilasciata dallo stesso Greenberg nel 1984 a Trish Evans e a Charles Harrison, il critico attribuì l'iscrizione alla scuola d'arte a un'altra circostanza: pare infatti che il padre avesse mostrato i disegni del figlio a un amico che "se ne intendeva", e che fosse stato quest'ultimo a suggerire l'*Arts student League* (cfr. *Clement Greenberg, L'avventura del modernismo*, a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi, Milano, Johan & Levi editore, 2011). Quando a Greenberg, ormai critico affermato, veniva chiesto come mai avesse rinunciato alla carriera da pittore, solitamente rispondeva raccontando di come il maestro di pittura di quei tempi, Richard Lahey, una volta gli avesse detto: "Well, you have talent, but there's no more to it than that". (Intervista a C. Greenberg di James Faure Walker, in *Clement Greenberg, late writings*, a cura di Robert C. Morgan, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2003).

¹⁰ Alle orecchie dei figli pare che non fosse giunto nulla più di questa accusa, ma Sonia, la figlia di Lily, raccontò che Joseph era manifestamente innamorato di sua madre, e, solo dopo il rifiuto di Lily, si risolse a sposare Dora, che lo amava, non ricambiata. Sonia giustificò così le tenere attenzioni che lo zio le riservava, soprattutto rispetto al comportamento che invece teneva nei confronti dei propri figli. (Cfr. Rubinfeld, op. cit., 38)

¹¹ Rubinfeld, op. cit. 39

produzione di T. S. Eliot). Era il giugno del 1930 quando Clement si laureò con lode, per tornare poi a stare nella casa del padre, troppo piccola, però, per la nuova situazione venutasi a creare: Joseph si era infatti risposato, stavolta con la sua segretaria, Fanny, dalla quale nel 1928 aveva avuto una figlia, Natalie. Rubinfeld ipotizza che a ciò possano essere dovute le lunghe giornate passate fuori casa, preferibilmente nei musei, dove Clement scoprì l'arte e la propria capacità di sentirla, di differenziarla e di memorizzare visivamente le opere: le visite al Moma e al Metropolitan Museum potevano avere luogo anche due o tre volte alla settimana. Nello stesso periodo si applicò anche allo studio del francese, dell'italiano e del portoghese, che andarono ad aggiungersi alle altre lingue già conosciute, l'yddish, l'inglese, il latino e il greco. La sua ambizione primaria, immediatamente dopo l'università, era con buona approssimazione quella letteraria: cominciò infatti a scrivere dei racconti e alcuni drammi teatrali, non riuscendo però a inserirsi efficacemente nel mondo dell'editoria.

Nonostante questo fervore culturale, tuttavia, la salute psicofisica di Clement andava peggiorando, probabilmente a causa delle continue discussioni con il padre e gli altri familiari. Il fratello, Martin, ricorda come spesso Clement dormisse fino a tardi, non fosse mai al massimo della forma, e apparisse svogliato e malinconico: si trattava, probabilmente, di una qualche forma depressiva.

Nel 1933, dopo qualche lavoro breve e saltuario, Clement cominciò ad occuparsi della gestione delle vendite di alcuni negozi di cravatte del padre, che lo portarono a girare molte città, da Saint Louis a San Francisco, dove risiedette per qualche mese. Gli affari crebbero, e perfino Joseph parve orgoglioso del lavoro del proprio figlio. Fu proprio a San Francisco che Clement conobbe Edwina "Toady" Ewing, che sposò tre settimane più tardi. Da allora, però, gli affari cominciarono a entrare in crisi, e i giovani sposi furono costretti a trasferirsi dalla madre di lei, dal momento che Joseph non aveva offerto loro né una casa, né tanto meno aiuto finanziario. Clement cercò in un primo momento di seguire le proprie passioni: cominciò a lavorare per un modesto quotidiano locale, ma fu licenziato dopo solo una settimana (con i complimenti, tuttavia, del datore di lavoro). Poco tempo dopo Toady rimase incinta, e il rapporto tra Clement e la suocera peggiorò a causa dell'incapacità del primo di provvedere al sostentamento economico della propria famiglia. La situazione divenne esasperata al punto che Clement fu costretto a tornare a Brooklyn, in casa del

padre, nel tentativo di sistemarsi fino a permettere alla moglie e al futuro figlio di raggiungerlo in un secondo momento. Cominciò a lavorare come traduttore per varie case editrici, fino a quando, nel 1935, riuscì a far pubblicare da *New Masses*, un proprio componimento poetico, *Sacramento 1935*. Più che un successo, tuttavia, tale pubblicazione gli fruttò una pesante accusa di plagio: due anni prima, su *The New Republic*, era infatti comparso un poema a firma di Mary de Lorimer Welch con cui le corrispondenze erano quasi imbarazzanti. In un primo momento, Greenberg rifiutò di dare delle spiegazioni, salvo poi ipotizzare di aver letto tempo prima il componimento della Welch, di esserne rimasto colpito, al punto da trascriverne delle parti in un taccuino, dal quale poi avrebbe preso ispirazione per il proprio lavoro, senza ricordare più la fonte di provenienza.

Le tensioni all'interno della coppia dovettero acuirsi in modo considerevole, se nel 1936 Toady chiese il divorzio, per risposarsi poco tempo dopo per la terza volta.

Le altalenanti fortune giornalistiche spinsero Greenberg a trovare un impiego più stabile, che risultò poi essere quello di impiegato, a Manhattan, prima presso la *United States Civil Commission*, e poi la *Veterans Administration*.

1.2 Il socialismo degli intellettuali: dalla critica letteraria alla critica d'arte

Alla luce della successiva carriera professionale come critico, il primo incontro davvero rilevante avvenne per mezzo della cugina Sonia, che, da poco sposata, era solita dare delle piccole festucce tra amici, alle quali spesso invitava anche Greenberg. All'interno della cerchia di amici di Sonia rientrava anche May Tabak, con la quale la padrona di casa condivideva la passione per l'antiquariato. In occasione di una delle feste Sonia volle presentare il cugino al marito dell'amica, un uomo alto e barbuto, che sembrava un "principe sumero"¹², Harold Rosenberg. In un secondo momento fu lo stesso Rosenberg a far conoscere a Greenberg Lionel Abel, che all'epoca stava emergendo come scrittore teatrale e critico letterario: quello che si formò fu un trio di amici molto affiatato. Se, infatti, Rosenberg e Abel erano già inseriti negli ambienti intellettuali newyorkesi, con Greenberg condividevano alcune importanti condizioni: tutti e tre erano figli di immigrati ebrei, dai quali avevano ereditato una forte identità culturale, oltre che a una tendenza

¹² Rubinfeld, op. cit. 44, Trad.

politica piuttosto chiara e radicata; tutti e tre si percepivano come alieni rispetto alla cultura che dominava l'America del tempo, l'ideologia WASP (*White Anglo Saxon Protestant*), con la quale faticavano a integrarsi; tutti e tre, forse anche in reazione all'alienazione vissuta, avevano costruito la loro identità non su base geografica, religiosa o culturale, ma su quella politica. Per certi versi dalla ricostruzione di Rubinfeld sembra emergere che la visione marxista si presentava come la soluzione alle lacerazioni sociali di cui si sentivano vittime: il loro sogno era quello di un'ecumene cosmopolita, in cui le differenziazioni non si basassero sulle provenienze culturali o economiche, né tanto meno sulle apparenze, ma fosse un mondo in cui la rivoluzione sociale potesse appagare ogni singolo individuo per il contributo che riusciva a fornire al miglioramento della società nel suo insieme. Naturalmente essi traevano ispirazione dagli scritti di Marx ed Engels, oltre che al caso russo in senso stretto; il loro riferimento era Leon Trotsky, foriero dell'ideologia del socialismo internazionale, che per questo era stato costretto ad allontanarsi per sempre dalla Russia staliniana.

Tale dedizione, inoltre, implicava una sicura presa di distanza dal regime staliniano, e orientava la cerchia di intellettuali della quale anche Greenberg faceva parte, verso una serie di dibattiti e discussioni derivanti dalla difficile situazione del socialismo internazionalista¹³. Gli stimoli che le nuove conoscenze gli fornivano, andarono a innestarsi nel bagaglio di tendenze politiche che avevano animato le opinioni familiari di Greenberg: sarebbe stato lui stesso a dichiarare, in un'intervista assai più tarda, di essere cresciuto “in una famiglia in cui l'unica religione era il socialismo”¹⁴.

Si configurò in termini subito molto definiti, quindi, l'interesse politico di Greenberg, che da allora si trovò coinvolto in tutta una serie di confronti che, pur magari spaziando nei più disparati ambiti, sottendevano una matrice politica molto forte: come un'illuminazione, al futuro critico risultò chiaro che quello sarebbe stato il proprio mondo. Nel frattempo ebbe modo di migliorare la propria posizione lavorativa, trasferendosi dalla *Veterans Administration* al *U.S. Customs Service*, nella *Appraisers Division of the Department of Wines and Liquors*, il cui nuovo stipendio gli permise di affittare un appartamento per conto proprio, all'interno del Greenwich Village.

¹³ Nel 1937 Trotsky fu sottoposto alla *Dewey Commission*, presieduta da John Dewey, che per otto giorni lo interrogò in Messico, per fornirgli l'occasione per discutere il proprio caso. Cfr. F. Rubinfeld, op. cit., 45.

¹⁴ Cfr. *Dichiarazione autobiografica*, in *Clement Greenberg, L'avventura del modernismo*, a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi, Milano, Johan & Levi editore, 2011.

Il nuovo impiego, non impedì a Greenberg di mantenere, o addirittura di incrementare il proprio impegno giornalistico, considerato il molto tempo libero e l'ufficio autonomo che il nuovo lavoro gli consentiva. Nella New York dell'epoca le occasioni non mancavano, dal momento che nascevano con una certa facilità tutta una serie di testate a circolazione limitata, che rivestivano posizioni politiche culturali spesso molto esplicite. Le redazioni di tali testate diventavano veri e propri ambienti intellettuali, i cui componenti condividevano visioni e punti di vista, che poi individualmente applicavano ai vari ambiti di competenza. Tra queste, nel 1937 rifiorì la *Partisan Review*, che sarebbe riuscita con il tempo a ritagliarsi un ruolo di primo piano all'interno del panorama editoriale newyorkese¹⁵; il suo obiettivo era quello di “liberare la letteratura rivoluzionaria dall'egemonia dell'immediata strategia del partito politico”¹⁶.

L'avvicinamento all'entourage annesso agli ambienti della rivista portò con sé due eventi concomitanti: la rottura dell'amicizia con Rosenberg, da un lato, e l'inizio dell'attività di critica letteraria, dall'altro.

Per quanto riguarda il primo, annota Rubinfeld che, sebbene Greenberg vivesse quella fase in cui per sé sognava ancora una carriera come pittore, le sue attitudini da critico dovettero essere comunque già piuttosto evidenti. Pare, infatti, che un giorno Rosenberg avesse invitato Greenberg a casa propria, il quale, notando un nuovo dipinto appeso alle pareti, non si trattenne dal fare l'elenco dei molteplici difetti del quadro. Rosenberg, incognito autore dell'opera, se la prese a male, e da allora cambiò completamente atteggiamento nei confronti dell'ex amico: ebbe inizio in quest'occasione, dunque, la rivalità che avrebbe segnato lo sviluppo e lo studio delle tendenze dell'arte americana a partire dalla metà degli anni Quaranta¹⁷.

¹⁵ La *Partisan Review* fu fondata nel 1934 dal Club degli scrittori annessi al Partito Comunista Americano. Tra i fondatori si annoverano anche William Phillips e Philip Rahv, che un paio di anni dopo, intorno al 1936, si ritrovarono a non condividere più la linea letteraria perseguita dal partito, ora stabilita dal Fronte Popolare, e dalla Lega degli scrittori Americani. Il gruppo editoriale si scompose, ma Phillips e Rahv rimasero in contatto, fino a quando non decisero di riprendere il loro progetto giornalistico, svincolandolo, però, dall'influenza del Partito Comunista, e facendone un organo di stampa spiccatamente anti stalinista. Nel 1937 rinacque così la rivista, ai cui editori originali si aggiunsero Frederick W. Dupee, già redattore di *New Masses*, Dwight McDonald, George L. K. Morris e Mary McCarthy. Cfr. Hilton Kramer, *Reflections on the History of Partisan Review*, *New Criterion*, settembre 1996, in Rubinfeld, op. cit. nota 11 cap. 3

¹⁶ Cfr. William Phillips e Philip Rahv, cit. in Rubinfeld, op. cit. nota 13 cap. 3

¹⁷ A inasprire ulteriormente i rapporti subentrò anche nomina di Greenberg a redattore della *Partisan Review*, ruolo che Rosenberg aveva manifestamente dichiarato di esigere per sé.

L'esordio come critico letterario, invece, ebbe luogo a seguito della conoscenza di Dwight McDonald, allora coredattore della *Partisan Review*. Fu quest'ultimo a pubblicare, nel 1939, il primo saggio critico di Greenberg, ovviamente di critica letteraria, dal titolo *A Penny for the Poor*, una recensione dell'omonima opera di Bertold Brecht.

Le riflessioni di McDonald in quel periodo lo impegnavano a interrogarsi circa la ragione per cui i popolani russi sembrassero apprezzare i prodotti culturali che Stalin propinava loro: secondo McDonald la causa risiedeva nella mancanza di cultura pregressa che caratterizzava il popolo russo. Greenberg, dal canto suo, gli fece notare che da sempre la classe dirigente aveva imposto agli strati più umili della popolazione una versione grezza della propria cultura, che, non compresa, confluiva nel *Kitsch*¹⁸, termine che mutuò dal tedesco e che da allora indicò chiaramente tutto ciò che di basso, umile e popolare viene prodotto da una cultura urbana. La vera domanda, continuò Greenberg, era come mai questo non fosse più vero nella cultura del mondo occidentale. Da questo confronto derivò l'ammirazione di McDonald, che spinse il neo critico a espandere la propria idea e ad organizzarla in uno scritto di maggior respiro: fu questo il secondo momento di svolta significativa nella sua vita, tanto da richiedere due mesi di permesso dal lavoro d'ufficio per compiere un primo viaggio in Francia (aprile – giugno 1939). Fu un'occasione molto proficua, in cui ebbe modo di conoscere e intervistare personaggi quali Jean Paul Sartre e Ignazio Silone, in esilio a Zurigo.

Tornato in America, Greenberg scoprì che la prima versione di ciò che andava preparando era stata rifiutata, a causa della vaghezza degli argomenti. McDonald offrì il proprio aiuto a Greenberg, che però trovò la collaborazione, ancorché formativa, sicuramente complessa. Ad un certo punto, abbandonato quanto abbozzato fino a quel momento, riscrisse tutto dal principio, e nel giro di poco tempo ottenne la pubblicazione dell'articolo che segnò la sua fama immediata, e che lo collocò in maniera stabile all'interno della cerchia degli intellettuali di spicco newyorkesi, *Avant-Garde and Kitsch* (1939).

Si tratta di uno scritto esplosivo, in cui l'istanza trotskyana è evidente, e che si radica nel panorama di analisi socio culturale in modo assolutamente seminale per le riflessioni successive. La novità che Greenberg veniva proponendo riguardava un fatto mai visto fino a quel momento, vale a dire la nascita all'interno della stessa società di due culture parallele, quella alta, poi definita "di avanguardia" e quella bassa, il kitsch "*bubbling up*

¹⁸ Il termine *Kitsch*, di origine tedesca, viene utilizzato per la prima volta in modo così caratterizzante proprio da Greenberg in questa sede.

*from below*¹⁹, una sorta di cultura del popolo bruscamente urbanizzato. Tra le cause di questa situazione l'autore identificò l'industrializzazione, che avrebbe inurbato un'enorme massa di persone, che provenivano da una realtà per lo più rurale, quindi non educati a un certo tipo di contesto. Le esigenze di questa classe inferiore, che richiedeva prodotti culturali in grado di riempire il loro tempo libero, derivato dalla meccanizzazione del lavoro, diede vita a una cultura che fosse accessibile ai loro mezzi intellettivi, e che cancellò il confine rispetto alla cultura alta, di "avanguardia". L'unica soluzione che secondo Greenberg avrebbe potuto sanare questo tipo di dicotomia risiederebbe nel socialismo: quando il mondo vi si convertirà, non esisteranno più due culture, ma ognuno avrà i mezzi necessari per condividere un'unica visione del mondo, naturalmente d'avanguardia²⁰. Il successo fu immediato e dirompente²¹.

La passione politica e la nuova sistemazione lavorativa non furono gli unici fronti su cui Greenberg si impegnò in quegli anni. La sua propensione per il disegno, nota fin dalla tenera età e sottolineata dall'assecondamento da parte della madre, si evolse in questo periodo, in cui si dedicò alla pittura, ma soprattutto in cui cominciò a nutrire un certo interesse nei confronti dell'arte americana contemporanea. Tramite Harold Rosenberg, che aveva lavorato alla *Works Project Administration* (WPA)²², Greenberg conobbe Lee Krasner, la pittrice che aveva collaborato alla *WPA's American Guides*, e che frequentava la Scuola di Hans Hofmann²³, proprio a Greenwich Village. La futura moglie di Jackson

¹⁹ Rubinfeld, op. cit. pag. 53. Per una disamina più approfondita del concetto di Kitsch, si veda il paragrafo 2.1.

²⁰ Per una trattazione specifica dei contenuti di matrice socialista negli scritti greenberghiani, si rimanda al capitolo successivo del presente lavoro.

²¹ La tendenza trotskyana del socialismo di Greenberg e dell'*entourage* della *Partisan Review*, sarebbe diventata manifestamente anti-stalinista qualche anno dopo. Nel 1951, con un lettera all'editore di *The Nation*, il critico denunciava l'eccessivo stalinismo propugnato da uno degli scrittori della testata. Cfr. C. Greenberg, *Letter concerning J. Alvarez del Vayo's column in "The Nation"*, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III.

²² Si tratta di un programma specifico all'interno del *Federal Art Project*, lo strumento dedicato alle arti visive e approntato dal New Deal di Roosevelt: l'obiettivo era quello di democratizzare l'arte e le forme di accesso alla cultura, tramite il finanziamento di programmi educativi e del lavoro degli artisti. Per ulteriori approfondimenti del pensiero filosofico all'origine di questa iniziativa, si veda Roberta Dreon, *Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism*, in *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 2013, V, 1.

²³ Hans Hofmann era nato in Germania nel 1880, e si era formato a Monaco, durante il periodo della Secessione. Tra il 1904 e il 1914 si era trasferito a Parigi, dove aveva avuto modo di tenere delle lezioni all'*Académie de la Grande Chaumière* e all'*Académie Colarossi*, e di conoscere artisti come Pablo Picasso, Georges Braque, Robert e Sonia Delaunay, Fernand Léger e Henri Matisse. Tornato in Germania nel 1914, ma inabile al servizio militare, aveva aperto una scuola a Monaco, dove trasmetteva eminentemente quanto visto e studiato a Parigi. Nel 1930 si era trasferito in California, per tenere dei corsi presso l'università di

Pollock, presentò Greenberg al proprio gruppo di amici della scuola di Hofmann, del quale anche il critico decise di seguire alcune lezioni tra il 1938 e il 1939: per lui fu un'esperienza del tutto rivelatrice.

Già presente negli Stati Uniti da qualche anno, fu durante l'esperienza newyorkese che Hofmann influì in maniera determinante sulla pittura avanguardista americana a lui contemporanea. La portata dei suoi insegnamenti ebbe ripercussioni profondissime sia sugli artisti, che sui critici e intellettuali che ebbero modo di seguirli. Sullo stesso Greenberg, tali frequentazioni ebbero un impatto radicale ed estremamente fecondo: gran parte di quelle che sarebbero diventate le proprie basi teoriche sono ascrivibili alle istanze diffuse da Hofmann²⁴. L'artista, infatti, portò in America un nuovo approccio all'arte, forte dell'esperienza dell'avanguardia parigina della prima decade del Novecento: egli insegnava il nuovo valore del colore, che, unito alla forma, doveva costruire lo spazio in maniera plastica; lo spazio, non più concepito come una convenzione tridimensionale strutturata attraverso il disegno, venne immaginato come una superficie piatta, sulla quale si ritroverebbero ad agire forma e colore; gli strumenti di cui il pittore disponeva, non furono più visti come meri oggetti, ma come fattori che permettevano la delimitazione, e quindi, la definizione della pittura in quanto arte autonoma rispetto a tutte le altre manifestazioni culturali. In tutte queste posizioni risulta estremamente rilevante il pensiero estetico sviluppato dal Cubismo e dai Fauves, che trovarono in Hofmann il tramite attraverso cui giungere in America. Fu proprio nel corso di queste lezioni che Greenberg venne a contatto per la prima volta in maniera così specifica con le istanze cubiste, futuriste, espressioniste e surrealiste: un incontro di impatto ineguagliato nella coscienza del futuro Critico, una approccio che lo avrebbe accompagnato per sempre, e dal quale non si sarebbe mai allontanato nella sua sostanza, nonostante i numerosi ripensamenti che caratterizzano la sua produzione critica. Hofmann piantò in Greenberg quel seme fecondissimo che era la conoscenza dell'Avanguardia europea, che lo porterà ad analizzare la successiva arte americana come unica possibile erede dell'esperienza parigina, che diventerà l'argomento portante principale della legittimazione culturale degli Stati Uniti.

Berckley. Nel 1932 si era stabilizzato a New York, dove aveva insegnato prima all'*Arts Student League*, per poi fondarsi una scuola autonoma, l'anno successivo, che avrebbe operato fino al 1958. Morì il 17 febbraio 1966. Cfr. Charles Harrison, *Abstract Expressionism*, in *Concepts of Modern Art*, Edited by Nikos Stangos, Londra, Thames and Hudson, edizione rivista, 1981.

²⁴ Per un'analisi più approfondita dell'influenza degli insegnamenti di Hans Hofmann su Greenberg, si veda il punto 1.2 del presente lavoro

E' Greenberg stesso a confermare questo debito, per esempio quando afferma che “*Hans Hofmann art and teaching have been one of its [of the country] main fountainheads of style*”²⁵, fino a quando annovera tra i fattori che avrebbero permesso a New York di diventare un riferimento mondiale per l'arte contemporanea, proprio l'esperienza della Scuola di Hofmann²⁶. Il fatto che in America si fosse mantenuto vivo l'interesse per Matisse, Klee e Mondrian, mentre a Parigi la loro influenza andava scemando, è strettamente legato all'esperienza della scuola di Hofmann, principale veicolo attraverso il quale la loro arte continuava a parlare alle nuove generazioni americane. Infatti è ancora Greenberg a specificare che “*few people have absorbed Cubism as thoroughly as Hofmann has, and even fewer are as well able to convey its gist to others*”²⁷, e che il debito di quello che sarebbe diventato l'espressionismo astratto nei confronti del cubismo, passi indiscutibilmente attraverso la figura di Hans Hofmann.

Hofmann come portatore di istanze nuove, dunque, ma anche, e forse più direttamente con la sua pittura che con il suo insegnamento teorico, precursore e poi attore dell'Espressionismo Astratto Americano, che sarebbe esploso di lì a poco. Ancora Greenberg, in occasione della retrospettiva dedicata al suo Maestro e da lui organizzata presso il Bennington College nella primavera del 1955, precisa come Hofmann, quasi aspettando che arrivasse il proprio momento propizio, che evidentemente non poteva essere concomitante all'Avanguardia parigina, sia stato in grado di fare ciò che nessun francese aveva fatto, cioè sintetizzare il colore di Matisse con il disegno cubista. Da questo rapporto avrebbero preso spunto i suoi stessi allievi espressionisti, che ancora dal Maestro avrebbero derivato quella vividezza della superficie, che Greenberg attribuisce in modo preciso all'opera di Hofmann²⁸. C'è stato, poi, chi ha continuato a vedere nelle sue opere una matrice irriducibilmente europea, soprattutto nella persistente attenzione alla struttura

²⁵ C. Greenberg, *Introduction to an exhibition of Hans Hofmann*, in *Collected Essays and Criticism*, vol. III, pag. 240, a c. di John O' Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

²⁶ C. Greenberg, *America takes the lead, 1945 – 1965*, in , in *Collected Essays and Criticism*, vol. IV, pag. 212, a c. di John O' Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

²⁷ C. Greenberg, *Introduction to an exhibition of Hans Hofmann*, in op. cit. pag. 242.

²⁸ Non è questa la sede in cui si vuole contestualizzare e commentare l'opera di Hofmann, dal momento che rilevano qui i suoi insegnamenti. Per un approfondimento in questo senso e in merito al suo rapporto con gli artisti cardine dell'Espressionismo Astratto, cfr. C. Greenberg, *Introduction to an exhibition of Hans Hofmann*, in op. cit. pag. 245, *Hans Hofmann: a Grand Old Rebel*, in *Collected Essays and Criticism*, vol. IV, pag. 67, a c. di John O' Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1993 e *Introduction to an exhibition of Hans Hofmann*, in *Collected Essays and Criticism*, vol. IV, pag. 73, a c. di John O' Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

della composizione, che però non può inficiare in alcun modo la portata delle sue innovazioni²⁹.

La commistione del neonato interesse artistico e del consolidamento dell'ideale politico generò in Greenberg una fucina di spunti molto prolifica, che gli permise di dar vita ad alcuni tra i più famosi interventi editoriali della sua produzione. In questi anni videro la pubblicazione *Towards a Newer Laocoon, An American View, Primitive painting* e molti altri scritti, la cui caratteristica fondamentale era il sempre maggior peso che in essi rivestiva l'arte e le sue manifestazioni. Ne consegue che il lavoro giornalistico proliferava in modo costante, al punto che nell'ottobre del 1940 gli fu proposto di diventare uno degli editori della *Partisan Review*, ruolo che accettò dopo un paio di mesi di tentennamento³⁰. Dal momento, però, che al passaggio non corrispondeva alcun aumento dello stipendio, Greenberg mantenne anche il proprio lavoro presso l'ufficio governativo, dedicando alla scrittura il proprio tempo libero, le notti e i fine settimana.

In parte anche sotto la sua guida, la *Partisan Review* durante gli anni della guerra divenne sempre più radicalmente di sinistra, al punto che Greenberg firmò assieme a McDonald un articolo in cui auspicava la neutralità di Roosevelt nei riguardi di Hitler: la speranza era che il conflitto potesse risolversi con l'unione transnazionale di tutte le classi operaie del mondo, che avrebbero avuto motivi per combattere più validi rispetto all'appartenenza geografica³¹.

Al contempo Greenberg, tramite un amico dei tempi del college, conobbe Margaret Marshall, l'editrice del giornale *The Nation*, per cui revisionò alcuni libri; i due col tempo divennero buoni amici, tanto che *Art and Culture*, la raccolta di saggi che Greenberg avrebbe pubblicato nel 1961 era dedicata proprio a Margaret. Fu ancora Margaret Marshall a dare ufficialmente inizio, nel 1941, alla carriera di Greenberg come critico d'arte, facendone il critico d'arte ufficiale del suo giornale. Greenberg esordì con le recensioni delle mostre newyorkesi dedicate agli artisti più rappresentativi delle Avanguardie Storiche (Mirò, Léger, Kandinsky, Masson, Cornell, Mondrian, Calder, De Chirico e molti altri).

²⁹ Cfr. Charles Harrison, *Abstract Expressionism*, in op. cit. pag. 174

³⁰ Secondo Rubinfeld (op. cit. pag. 61), Greenberg avrebbe preferito dedicare il proprio tempo alla composizione di poesie, piuttosto che a leggere le bozze degli articoli altrui.

³¹ Greenberg e McDonald, *Ten Proposition on the War*, in *Partisan Review*, luglio-agosto 1941.

Passare dalla critica letteraria a quella artistica risultò una decisione abbastanza anomala, in realtà, dal momento che all'epoca la critica d'arte era considerata un ambito minoritario, cui la maggior parte delle testate giornalistiche non davano nemmeno spazio. Le ragioni di tale scelta furono molteplici. Prima tra tutte, indubbiamente, spicca l'esplicita insoddisfazione che il critico mostrava nei riguardi del panorama letterario a lui coevo, posizione che aveva avuto modo di condividere anche con Rosenberg e Abel ai tempi della loro amicizia. Al contempo, poi, gli insegnamenti di Hofmann e l'esperienza che andava maturando in ambito artistico, parvero interessargli in maniera molto più coinvolgente³². Infine innegabile era il costante bisogno di denaro, per poter mantenere l'alto tenore di vita che conduceva e le esigenze del suo unico figlio Danny. Malignamente Rahv suggerì che Greenberg si sentisse più a suo agio nel campo dell'arte, considerata la notevole concorrenza in quello letterario³³, ma venne smentito dal fatto che il coinvolgimento nella critica d'arte non gli impedì di recensire o esprimersi anche a riguardo dei fenomeni letterari che riteneva di maggior interesse. Ad ogni modo la sua propensione nei confronti dell'arte da questo momento in poi divenne indiscussa e assoluta.

1.3 Il criticismo e la fama degli anni '40

A livello privato, nel frattempo, Greenberg si ritrovava coinvolto in una relazione con una donna che lui stesso avrebbe definito come la "grande passione" della sua vita, Jean Connolly, che all'età di diciassette anni, aveva sposato Cyril Connolly, coredattore di *Horizon*, rivista inglese dell'epoca. Il loro matrimonio era notoriamente formale, aperto, tanto che per lunghi periodi vivevano addirittura in continenti diversi, il che permise a Greenberg di vivere la loro relazione in maniera del tutto esplicita. Fu Jean a introdurre ulteriormente il compagno nell'ambito degli intellettuali newyorkesi, e gli fece da tramite anche per la conoscenza di numerosi artisti e poeti. Con lei Greenberg discuteva d'arte e visitava mostre, come quella organizzata da John Graham nel 1942, dal titolo *American*

³² In un'intervista rilasciata a Saul Ostrow poco prima della morte, alla domanda sui modi e le ragioni del proprio avvicinamento all'arte, Greenberg risponde così: "[...] *after the army, that was 1942, knowing Lee Krasner, I got acquainted with what was going on on Eighth Street, and it seemed to me that here I was more at home than with literature. I felt comfortable. It seemed more vital, more sympathetic to me than literature.*", in R. C. Morgan, op. cit. pag. 238.

³³ Cfr. A. Wald, *The New York Intellectuals. The rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987.

and French Painters, in cui erano esposti dipinti di Picasso, Braque, Matisse e Modigliani, a fianco di alcuni americani, tra cui Lee Krasner e Jackson Pollock: fu questa la prima occasione in cui Greenberg ebbe modo di vedere il lavoro dell'artista che in futuro sarebbe stato indissolubilmente legato al proprio nome. Qualche giorno dopo la visita alla mostra, Greenberg incontrò casualmente Krasner, che, assieme a Pollock, si stava recando presso lo studio di un artista loro amico, che voleva avere un parere; Krasner invitò Greenberg ad aggiungersi a loro, e quella fu la prima volta in cui Pollock e il critico ebbero modo di conoscersi personalmente³⁴.

Nel frattempo, con la guerra che infuriava in Europa, anche Greenberg fu dichiarato abile al servizio militare, e nel febbraio del 1943 fu spedito in Florida per una sessione di preparazione, e successivamente in Oklahoma, nei pressi di un campo di prigionia per soldati tedeschi. La lontananza non favorì il rapporto con Jean, che alle ripetute richieste di visita da parte del compagno rispondeva accampando scuse, e ritardando gli incontri. Depresso dalla possibilità che gli era stata paventata di essere inviato in prima linea, e demotivato dalle inspiegabili reticenze di Jean, Greenberg si ritrovò in uno stato psicofisico piuttosto precario. Finalmente Jean gli fece visita, al ritorno dalla quale, tuttavia, scrisse a Greenberg di essersi innamorata di Lawrence Vail, primo marito di Peggy Guggenheim, e di avere intenzione di trasferirsi in Messico, dove si sarebbe risposata una volta ottenuto il divorzio dal marito. La reazione di Greenberg fu profonda: la pregressa depressione si acuì ulteriormente, anche se il critico non ammise mai che la causa fosse la separazione da Jean³⁵. La sua salute peggiorò al punto che nel settembre del 1943 venne congedato con onore per ragioni mediche, che gli permisero di tornare a New York.

In sua assenza il panorama della *Partisan Review* era cambiato: a causa delle dissidenze di vedute, e dopo numerose trattative, McDonald aveva dovuto lasciare la testata, cosa che probabilmente Rahv e Phillips avrebbero gradito facesse anche Greenberg. Tuttavia gli scrittori del giornale stimavano molto il suo lavoro, tenevano in alta considerazione i suoi consigli, al punto che un suo allontanamento risultò irrealistico. Certo questa situazione non agevolò il ristabilimento della salute del Critico, che anche nei suoi scritti, cadde in errori altrimenti inspiegabili: a esempio, revisionando una mostra che esponeva il

³⁴ Rubinfeld riporta il ricordo di Greenberg circa la tensione dell'innominato artista mentre aspettava trepidante il giudizio dei tre, che non arrivò mai. Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 71.

³⁵ In realtà una reazione depressiva importante seguì sempre le rotture delle relazioni amorose di Greenberg.

celeberrimo *New York Boogie Woogie* di Mondrian, Greenberg sbagliò a definire i colori, parlando di viola e arancio, novità assolute nello stile del pittore, noto per usare solo i colori primari. In realtà questi colori, come egli stesso ebbe a dire in un articolo correttivo immediatamente successivo, erano, appunto, ancora il giallo, il rosso e il blu³⁶.

La ripresa, tuttavia, non tardò ad arrivare, e permise al Critico di distinguersi all'interno del panorama della critica d'arte. Molto apprezzati erano il suo stile, chiaro e determinato, oltre che alla sua capacità di fondare ogni sua opinione su argomenti che parevano rivestire il ruolo di dogmi veri e propri. In questi anni Greenberg sviluppò il proprio stile di scrittura, piuttosto particolare, considerato l'ambito giornalistico, e non accademico, all'interno del quale si muoveva in modo quasi esclusivo. Quest'autorevolezza è la caratteristica che più amavano i suoi seguaci, ma che allo stesso tempo permetteva ai suoi detrattori di accusarlo di eccessiva ingerenza, alle volte, ma maggiormente in seguito, addirittura nel merito del lavoro degli artisti. La sua fama crebbe parallelamente al numero delle testate giornalistiche che richiedevano i suoi scritti, che, intorno alla metà degli anni '40, annoveravano, oltre naturalmente alla *Partisan Review* e alla *Nation*, anche *Politics*, *Horizon*, *Dyn*, *The New Republic*.

Parallelamente si espandeva anche la fama sociale di Greenberg, che divenne ben presto noto agli ambienti che frequentava come iroso e facilmente irascibile, incline, spesso e volentieri, all'uso della violenza, soprattutto verso coloro che lo provocavano. Vero è che nei luoghi da lui frequentati, risse e botte erano all'ordine del giorno, ma questa sua caratteristica di facile suscettibilità sarebbe stata una costante del suo modo di comportarsi. Oltre alle liti con gli sconosciuti, non mancarono quelle con i conoscenti, o addirittura gli amici: una sera, durante un incontro a casa di Lionel Abel, Greenberg accusò uno dei presenti di antisemitismo; il padrone di casa intimò a Greenberg di andarsene, mentre questi, per tutta risposta, invitò l'amico a risolvere la faccenda al piano inferiore, dove effettivamente finì a botte.

A partire dalla metà degli anni '40, il consolidamento della fama e della considerazione di cui godeva, permise a Greenberg di attuare una politica di valorizzazione dell'arte americana che non aveva precedenti. Rivolgendosi dapprima ai colleghi dell'*establishment* artistico, cercò di far vedere loro quanto la portata dell'arte americana a loro

³⁶ C. Greenberg, *Review of Mondrian's New York Boogie Woogie*, e *Reconsideration of Mondrian's New York Boogie Woogie*, in John O' Brian, op. cit. vol. I.

contemporanea fosse significativa, al punto di potersi legittimamente collocare come unica possibile continuazione delle sperimentazioni dell'avanguardia parigina. Greenberg si riferiva naturalmente a tutti gli artisti che sarebbero poi confluiti sotto la definizione di "Espressionismo Astratto"³⁷, ma che a quella data, non godevano dell'adeguata considerazione a livello istituzionale. Non trovando tuttavia riscontro su questo piano, la sua astuzia fu quella di proporre la propria visione artistica ai grandi mezzi di comunicazione, in particolari alle riviste e ai giornali con cui collaborava³⁸. Tra il 1947 e il 1948 pubblicò articoli quali *The Present Propects of American Painting and Sculpture*, *The Situation at the Moment*, *The Decline of Cubism*, *Irrilevance versus Irresponsability*, che proponevano, quasi imponevano il riconoscimento all'arte astratta americana come l'unico baluardo che potesse salvaguardare l'arte "alta", le istanze dell'avanguardia e delle ricerche più avanzate. Ciò che l'Europa non aveva mai considerato, ma che nemmeno l'America aveva mai osato sperare, stava accadendo: la cultura e l'arte americana, a detta di Greenberg, potevano legittimamente essere innalzati ai livelli della più grande arte del periodo appena trascorso. Non mancarono le reticenze, quando non le vere e proprie opposizioni: da Alfred Barr a James Thrall Soby, a Meyer Schapiro a Robert Goldwater, tutti intellettuali, critici e storici dell'arte che rimanevano convinti dell'indiscutibilità della *leadership* europea, parigina in particolare, in fatto di arte d'avanguardia.

L'operazione di Greenberg non si fondava solamente sulla propria esperienza, sul proprio gusto: sulla scorta degli insegnamenti di Hofmann, infatti, egli basava la legittimazione che andava professando su una solida conoscenza dei contenuti delle ultime esperienze europee, e da queste derivava degli elementi, prevalentemente formali, che giustificavano tale sorta di filiazione.

In questo contesto Greenberg divenne il paladino, per così dire, dei giovani artisti americani che non riuscivano a trovare riscontro nel loro stesso ambiente: David Smith, De Kooning, Morris Graves, Mark Tobey, Hans Hofmann, ma soprattutto Jackson Pollock, a questa data già incoronato dal critico come il miglior artista contemporaneo americano. Le reazioni a queste dichiarazioni furono immediate, sia in un senso che nell'altro, ma soprattutto conferirono a questi artisti il successo che Greenberg auspicava, in particolare

³⁷ Ironicamente questa definizione venne coniata dall'acerrimo nemico di Greenberg, Harold Rosenberg, nel suo articolo *American Action Painters*, pubblicato in *Art News*, nel dicembre 1952.

³⁸ Per una disamina specifica dei modi e dei tempi con cui Greenberg riuscì a imporre il proprio canone, si veda la l'ultimo capitolo del presente lavoro.

nel caso di Pollock³⁹. I *mass media* più diffusi, quasi popolari, cominciarono ad assecondare la linea del critico, che, dopo questa prima fase, si rivolse agli esponenti del mercato dell'arte americani, biasimandoli di non investire sufficientemente denaro in quello che egli vedeva come l'unico futuro possibile. Il 1949 è l'anno della "rottura del ghiaccio"⁴⁰, in cui la carriera di Greenberg e quella di Pollock raggiunsero l'apice in autorevolezza e riconoscimento.

Nel giugno del 1944 Greenberg fu investito del ruolo di redattore del *Contemporary Jewish Record*, un organo pubblicistico che faceva riferimento alla comunità ebraica newyorkese. La comunanza di identità con i membri di quest'ambito datava ormai diversi anni addietro, ma la nomina arrivò proprio nel periodo in cui gli intellettuali americani, molti dei quali ebrei, si ritrovarono a dover fronteggiare, culturalmente parlando, quella che loro stessi definirono una sorta di "segreto". L'Olocausto che stava avendo luogo in Europa, funse da molla per portare alla luce le lacerazioni latenti all'interno del tessuto sociale americano, che nascondevano il sentimento di alienazione che Greenberg, e molti altri come lui, avevano percepito fin dalla tenera età, all'interno dei diversi contesti familiari. Tale sentimento di diversità derivava in parte dall'esterno, dall'ideologia WASP, nel caso americano, ma ciò che più imbarazzava questi intellettuali era l'innegabile matrice interna (a titolo esemplificativo, la tradizione ebraica in America definiva la Torah come "fence", "recinto"). Vero era che molta parte degli esponenti di questa comunità avevano abbandonato l'ortodossia religiosa, ma ciò non significava che non si sentissero partecipi dell'istanza identificativa ebraica. Questa complessa commistione di percezioni trovò una significativa codificazione nella definizione di "*Jewish Self-Hatred*", formulata da Theodore Lessing, ebreo tedesco, e messa in circolazione in ambito americano da Kurt Lewing⁴¹. L'odio verso se stessi, l'incapacità di pensarsi in maniera svincolata dalla propria appartenenza culturale, sia per come la vedevano gli altri sia per come la percepivano loro stessi, era considerato un fattore fondamentale nell'alienazione percepita e insuperata. Fu ascritta a tale sentimento anche la negligenza che dimostrò, a esempio, una testata come la *Partisan Review* quando, all'arrivo delle notizie sullo sterminio ebraico

³⁹ Per le reazioni che l'*establishment* americano ebbe in conseguenza delle posizioni di Greenberg, si veda l'ultimo capitolo del presente lavoro.

⁴⁰ Da Rubinfeld, op. cit. pag. 100

⁴¹ Kurt Lewin, *Self-Hatred among Jews*, in *Contemporary Jewish Record*, 1941.

attuato da Hitler, non lo denunciò pubblicamente, per timore che potesse distogliere l'attenzione dalla "rivoluzione sociale"⁴². L'occasione che spinse, quasi costrinse, la rivista a esporsi in modo esplicito a proposito della questione ebraica sopravvenne quando, nel 1949, il primo Bollingen Prize per la letteratura fu conferito a Ezra Pound, per i *Pisan Cantos*, pubblicati l'anno precedente. La scelta fu operata dai massimi esponenti del mondo letterario americano, perfettamente consapevoli delle simpatie fasciste e delle tendenze antisemite del poeta⁴³. Le reazioni di buona parte del mondo intellettuale non si fecero attendere: "Very well, they might feel as they wished about their crank genius. But to render him public honor a few years after word of the Holocaust reached us was unbearable"⁴⁴, sentenziò Irving Howe all'indomani dell'accaduto. I giudici, dal canto loro, si giustificarono sostenendo che il loro compito consisteva nel valutare la qualità estetica dei componimenti, non nel dare un giudizio morale sulla persona che li aveva creati, e accusarono i colleghi ebrei di voler censurare produzioni che trovavano scomode.

Per quanto riguarda il caso specifico di Greenberg, questa fu l'occasione per dare sfogo alle proprie riflessioni riguardo all'istanza ebraica, che si sentiva pesare addosso da moltissimo tempo, e alla quale attribuiva, pur filtrata dall'educazione familiare, alcuni aspetti per così dire deboli della propria personalità. Nel proprio contributo al simposio organizzato dalla *Partisan Review*, il critico si dichiarò "spaventato" da quanto accaduto, perché si trattava di un fatto che metteva in discussione le priorità che devono regolare un'intera società: "I do not quarrel here with the Fellows' aestheti verdict, but I question its primacy in the affair at hand, a primacy that hints at an absolute acceptance of the autonomy not only of art, but of every separate field of human activity". Egli ribadì poi il concetto, dicendosi "stanco" di vedere come l'adorazione per l'arte prevalesse su qualsiasi cosa, condonando ogni scorrettezza e fallimento morale e intellettuale dell'artista: "As it is, psychopathy has become endemic among artists and writers, in whose company the moral idiot is tolerated as perhaps nowhere else in society"⁴⁵.

⁴² Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 87.

⁴³ L'unico ad astenersi fu Karl Shapiro, che era anche l'unico ebreo nella commissione giudicante.

⁴⁴ Citazione di Irving Howe riportata da Greenberg in un'intervista di F. Rubinfeld. Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 116.

⁴⁵ La giustificazione incondizionata dell'operato personale dell'artista, che mina il codice morale, in nome dell'arte, acquisirà nuovo vigore nelle posizioni di Greenberg negli anni '60, quando si scaglierà contro la Pop Art e gli effetti del Dada. In altri casi, invece, il critico sembra soprassedere di fronte ad atteggiamenti scorretti da parte degli artisti: in questo come in altri ambiti, Greenberg sembra mantenere un criterio che preveda la propria convenienza a metro di giudizio. C. Greenberg, *The question of the Pound Award, 1949* in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II

Fu ancora all'interno degli ambienti intellettuali ebrei che Greenberg nel maggio del 1950 ebbe modo di conoscere Helen Frankenthaler, in occasione di una mostra che la giovane artista, da poco diplomata al Bennington College, aveva organizzato presso la Seligman & Co. Gallery, a New York. La ragazza, giovane rampolla di una famiglia di ebrei tedeschi emigrati in Europa, all'epoca aveva poco più di vent'anni, e aveva fatto dell'arte d'avanguardia la propria ragione di vita. Nonostante la notevole differenza d'età, Helen e Greenberg si ritrovarono subito a condividere svariate posizioni sull'arte, la cultura, la società, al punto che i due, dopo qualche formale appuntamento, diedero inizio ad una relazione amorosa che sarebbe durata per ben cinque anni. Nell'estate dello stesso anno, mentre Helen, su probabile suggerimento di Greenberg, frequentava la scuola di Hans Hofmann, il critico fu invitato, per il tramite di Willem De Kooning, a tenere un paio di corsi presso il Black Mountain College: "*The development of Modern painting and sculpture from the origins to the present time*", un seminario sulla critica d'arte.

Parallelamente, forte della crescente fama che lo interessava, e che lo rendeva un punto di riferimento per tutto l'ambiente artistico newyorkese, Greenberg rafforzava i propri sforzi nell'affermazione del primato di New York nel panorama dell'arte avanzata internazionale.

1.4 La crisi degli anni '50

Le posizioni della teoria estetica che Greenberg andava propugnando, divennero col tempo sempre più rigide. Mentre il critico sosteneva strenuamente il primato di Pollock nel panorama artistico americano, e quindi internazionale, buona parte degli artisti, ma anche dei critici, vedeva invece in De Kooning l'esponente di più alto profilo nello stesso ambiente. Nel 1948 Robert Motherwell, William Bazotes e Mark Rothko, che non condividevano la linea di Greenberg, si riunirono in una scuola, la Subject School of the Artists, di matrice marcatamente anti-greenberghiana, che aspirava a ridare valore al soggetto nelle opere d'arte. Un anno dopo, all'indomani dell'articolo che la rivista *Life* aveva dedicato a Pollock, decretandone il successo presso il grande pubblico, Willem De Kooning, Franz Kline e altri artisti fecero una colletta per affittare delle stanze, che divennero poi il leggendario *Artists' Club*, battezzato da Lionel Abel "*the only avant-garde*

*scene in New York*⁴⁶. Eco di queste esperienze si ripercossero anche nel mondo della critica, che ne approfittò per arroccarsi su posizioni che si ponevano in linea decisamente opposta a quella di Greenberg: nel 1949 Thomas Hesse, in un articolo su *Art News*, definì De Kooning il miglior artista del gruppo, nel tentativo di oscurare l'imperante fama di Pollock.

Durante l'estate del 1950, De Kooning e Greenberg si ritrovarono assieme a insegnare presso il Black Mountain College; mentre l'artista era impegnato nella ricerca del valore della figura umana all'interno dei propri dipinti, ma rimaneva saldamente ancorato all'istanza astratta, il critico elogiava Pollock per i suoi *dripping*, indicandolo come il faro che illuminava la scena artistica, nonostante l'indiscusso, dichiarato talento di De Kooning. Alla fine dello stesso anno De Kooning venne invitato a partecipare a un simposio, dal titolo "*What Abstract Art Means to Me*", in cui attaccò manifestamente alcuni capisaldi del pensiero greenbergiano, in particolare le restrizioni circa l'astrazione in arte; al contempo egli si profuse in un'accorata difesa dell'arte "inclusiva", che comprendesse cioè la figurazione, tutti i tipi di forme, la tridimensionalità spaziale tradizionale e illusoria, qualsiasi cosa l'artista decidesse di inserire all'interno della propria opera⁴⁷.

Greenberg a livello personale stimava e rispettava De Kooning, tanto che avrebbe addirittura dichiarato che l'artista aveva giocato un ruolo importante nell'acquisizione della *leadership* americana nel panorama internazionale; tuttavia egli leggeva nelle parole di De Kooning il rischio di un passo indietro rispetto alla modernità, una sorta di potenziale giustificazione per qualsiasi opzione estetica, che non si assumesse più il rischio di una scelta. Sulla scorta di questa preoccupazione, nel gennaio del 1951, durante una conferenza alla National Gallery di Washington, il critico tuonò contro la stasi che, a parer suo, stava infiacchendo l'arte d'avanguardia americana, e che aveva posto fine al glorioso apice delle proprie conquiste. Nella stessa sede, egli esortò inoltre gli artisti a continuare il proprio lavoro a partire dai risultati ottenuti dalla produzione di Pollock, Gorky, ma anche De Kooning⁴⁸. Le reazioni al discorso alla National Gallery non furono quelle che Greenberg

⁴⁶ Rubinfeld, op. cit. pag. 140.

⁴⁷ Sandler, *New York School*, New York, Harper & Row, 1978

⁴⁸ Una diceria eccessivamente approssimativa vorrebbe che intorno al 1950 New York fosse spaccata in due schieramenti, De Kooning da una parte, Greenberg/Pollock dall'altra. In realtà il reciproco riconoscimento e rispetto da parte dei membri di questi due presunti schieramenti lascia supporre che non siano appropriate tali semplificazioni. Nel 1953, infatti, tra i migliori pittori del momento, egli annoverò Gorky, Gottlieb, Hofmann, Kline, De Kooning, Motherwell, Newman e Pollock, quindi esponenti di quelli che dovevano

con buona probabilità si sarebbe aspettato, dal momento che le sue parole non furono in grado di scrollare dall'apparente torpore i principali esponenti del mondo artistico. Fu in questo frangente che Harold Rosenberg rifece la sua comparsa nell'ambito della critica d'arte, ponendosi come contraltare rispetto alle posizioni di Greenberg, quasi a difesa del gruppo che si andava informalmente costituendo alle spalle di De Kooning⁴⁹. Verso la metà degli anni '50, *Art News*, che poteva contare sull'apporto di Rosenberg e Thomas Hess, divenne l'organo principale per la comunicazione dell'arte d'avanguardia, mentre la notorietà e l'apprezzamento di De Kooning raggiunsero il proprio apice. Per la prima volta successe che ad osteggiare Greenberg fossero i membri stessi di quell'ambiente di avanguardia che proprio lui aveva costruito.

Nel 1951 Greenberg si dimise dal ruolo di critico di *The Nation*, mentre continuò a collaborare con la *Partisan Review*, senza tuttavia scrivere nulla a proposito dell'avanguardia americana, ma rivolgendosi piuttosto al passato, e dando vita ad alcuni degli scritti più interessanti riguardo al cubismo e alla scuola parigina.

Forse a causa della perdita di rilevanza che stava subendo a New York, il critico rivolse la propria attenzione verso Washington, dove lavoravano due artisti, uno dei quali aveva frequentato il Black Mountain College negli stessi anni in cui Greenberg vi insegnava, Kenneth Noland e l'amico Morris Louis. Pur non trasferendosi mai in questa città, Greenberg fece in modo di promuovere il lavoro dei due artisti, oltre che di rinsaldare il proprio rapporto con il Bennington College Art Department.

Nel frattempo la ricerca di nuovi talenti costantemente all'opera da parte di Greenberg, non subiva certo rallentamenti; il critico si rivolse proprio nei primi anni '50 verso gli artisti astratti di seconda generazione, forse anche tramite le amicizie e le conoscenze di Helen. Non sempre, però, questi giovani sapevano capire la linea del critico, e faticavano a interpretare i suoi giudizi. Molti accusarono Greenberg di essere eccessivamente autoritario, addirittura di imporre agli artisti una linea da seguire che fosse coerente con le proprie teorie estetiche, pena, l'abbandono.

essere entrambi gli schieramenti. C. Greenberg, *Is the French avant-garde overrated?*, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III.

⁴⁹ Nel 1952 Rosenberg pubblicò su *Art News* un articolo dal titolo *American Action Painters*, in cui coniò per la prima volta la definizione di "Espressionismo Astratto", che tanta fortuna avrà nella critica successiva, e che, già dai termini, si pone agli antipodi della teoria greenberghiana. In realtà, però, quanto proposto da Rosenberg per spiegare l'arte astratta a lui contemporanea, male si adattava alla pratica di De Kooning: tempo dopo Elaine De Kooning avrebbe confermato che Rosenberg non voleva includere l'artista nel proprio novero, e che De Kooning non era nemmeno nella sua lista; racconto di Greenberg riportato in Rubinfeld, op. cit. pag. 171.

Pare che in questi termini si fosse configurato anche il rapporto con Pollock, che a un certo punto tornò verso una qualche maniera figurativa, provocando il biasimo di Greenberg, anche se le dinamiche di questa relazione non furono in realtà così nette⁵⁰. Greenberg, nonostante non avesse esplicitamente preso le distanze dal ritorno alla figurazione operato da Pollock a partire dal 1951⁵¹, non scrisse alcuna recensione sulle sue mostre del 1952 e 1954, entrambe interessate da una prevalenza di dipinti figurativi: non fu questo, tuttavia, l'unico motivo dell'allontanamento tra i due. Alcuni screzi si ebbero all'inaugurazione della prima retrospettiva di Pollock al Bennington College, nel 1952: Pollock, che la moglie stava controllando affinché non bevesse, insultò Greenberg dopo che questi aveva impedito a un ospite di offrire da bere all'artista, lo definì "pazzo". Greenberg non lo ammise in un primo momento, ma quell'insulto gli pesò addosso per qualche anno.

In *American-Type Painting*, comparso in *Partisan Review* nel 1955, Greenberg elogiò il lavoro degli artisti astratti, ma lasciò intendere che la parte migliore della produzione di Pollock fosse ormai superata, mentre definì Clifford Still uno dei pittori migliori e più originali del proprio tempo: per Pollock fu uno shock.

Nel frattempo la vita privata di Greenberg andava complicandosi: dopo un viaggio in Europa con Helen, nella primavera del 1954, la giovane artista suggerì un distacco. A seguito di svariate vicissitudini e numerosi ripensamenti, la coppia si divisero, e il critico, come nel caso della rottura con Jean Connolly, sprofondò in una grave depressione. Il suo stato psichico era talmente precario, che accettò di recarsi in cura da uno psicoterapeuta dal maggio del 1955. In occasione della stagione estiva e delle ferie di quest'ultimo, Greenberg cominciò a recarsi nuovamente, e sempre più spesso, a casa dei Pollock, che abitavano vicino alla residenza estiva del proprio analista. Quell'estate l'alcolismo di Pollock raggiunse livelli spaventosi, al punto che, costantemente ubriaco, maltrattava di continuo la moglie Lee; Greenberg, frequentemente presente a queste liti, prendeva le parti della Krasner, che lasciava intendere di apprezzarlo, mentre pare che lo facesse solo per il vantaggio che il marito poteva trarre da un buon rapporto con il critico. Pollock, dal canto suo, provava un malcelato risentimento per il comportamento dell'amico, non solo a causa dei litigi di coppia, ma anche per la continua intromissione di quest'ultimo nel suo lavoro, con suggerimenti per lo più non ben accetti.

⁵⁰ Per una precisa disamina dell'apparato critico greenberghiano su Pollock, si veda il terzo capitolo del presente lavoro.

⁵¹ C. Greenberg, *Feeling is all*, 1951, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III

Alle porte dell'autunno del 1955, dopo l'ultima, disperata proposta di matrimonio fatta ad Helen e da questa rifiutata, Greenberg conobbe Janice Van Horne, che avrebbe sposato di lì a pochi mesi, il 4 maggio 1956: Pollock non partecipò alla festa, ma inviò come regalo una piccola cartolina a *gouache*. L'artista nel frattempo aveva conosciuto Ruth Kligman, una giovane ragazza che divenne ben presto la sua amante; incurante del dolore della moglie, Pollock la umiliava con le uscite pubbliche con Ruth. La situazione divenne insostenibile al punto che perfino Greenberg consigliò a Lee di concedersi un periodo di pausa con un viaggio in Europa. Una sera d'agosto, Pollock ubriaco, alla guida dell'auto in cui sedevano anche Ruth e una sua amica, andò fuori strada con la macchina: nel terribile incidente persero la vita l'artista, ma anche l'amica di Ruth, la quale invece riportò solo delle ferite, seppur piuttosto gravi. Spettò a Greenberg il compito di avvisare Lee, che tornò immediatamente in America da Parigi, dove si trovava. Alla cerimonia funebre Lee chiese a Greenberg di tenere un discorso di commiato, ma il critico declinò la responsabilità, spiegando in seguito di non essersela sentita a causa di una "paura da palcoscenico" mai provata prima⁵².

Dal 1955, intanto, i rapporti con Elliot Cohen, coredattore del *Commentary*, andarono deteriorandosi: egli era il capo di Greenberg, ma i due si ritrovavano su posizioni diverse circa il futuro e la condotta della testata. Elliot dal canto suo auspicava un aumento del numero dei lettori, anche a costo di un abbassamento qualitativo degli scritti prodotti, cosa che Greenberg non sembrava disposto ad accettare. In quello stesso anno Cohen mostrò segni di una grave instabilità psichica, che lo costrinse a ritirarsi dal lavoro per un paio di anni: in quest'arco di tempo il suo posto venne occupato da Martin Greenberg, il fratello di Clement. I due esercitavano una specie di monopolio in sede editoriale, tanto che, al momento del ritorno di Cohen, uno scrittore che lavorava al *Commentary* denunciò all'American Jewish Committee la grave pressione a cui Cohen sarebbe stato sottoposto. Appurato che Martin potesse rimanere, il Comitato stabilì che fosse Clement a esercitare una cattiva influenza sul fratello, tanto che decise di licenziarlo. La vicenda pesò molto a Greenberg, non solo a livello personale, ma indubbiamente anche sul piano economico. Pur continuando a lavorare come redattore occasionale per il *Commentary*, e come

⁵² Lee accettò il rifiuto di Greenberg, ma alla cerimonia il discorso di commiato non fu tenuto da nessuno. Cfr. Rubenfeld, op. cit. pag. 203, e S. Naifeh, G.W. Smith, *Jackson Pollock: an american saga*, New York, Clarkson N. Potter, 1989

freelance per il *Criterion*, la situazione finanziaria del critico e della moglie andava peggiorando, al punto che Jenny fu costretta a impegnare alcuni gioielli, mentre Greenberg si ritrovò a chiedere aiuto al padre, ad amici di vecchia data, e perfino al proprio terapeuta, oltre a vendere alcuni quadri della propria collezione. Cominciò un periodo di liti furiose, sia con Jenny che con il figlio Danny, in cui l'abuso di alcol giocò un ruolo di primo piano. A provocare questa degenerazione non era stato solo il licenziamento dal *Commentary*, ma anche il fatto che, sulla scena artistica newyorkese ormai Greenberg aveva perso una considerevole parte del proprio peso. Mentre infatti Leo Castelli apriva la propria galleria a New York, esplodeva, anche per suo tramite, l'arte di Jasper Johns e la Pop Art, mentre figure come quelle di Kenneth Noland e Morris Louis continuavano a rimanere relegate sullo sfondo.

In questo quadro disperato non mancarono alcune occasioni di compiacimento: nell'aprile del 1958 Greenberg venne invitato a tenere una serie di lezioni alla Princeton University in occasione del Christian Gauss Seminar, mentre nell'agosto dello stesso anno fu contattato da colui che sarebbe diventato uno dei più influenti critici d'arte della generazione successiva, Michael Fried. All'epoca Fried era uno studente alla Princeton University, e, come il suo amico Frank Stella, era alla ricerca di risposte che nell'insegnamento accademico in senso stretto non era riuscito a trovare. Fu così che si rivolse a Greenberg, con il quale ebbe un colloquio assolutamente stimolante per entrambi gli interlocutori.

La vera, grande, occasione lavorativa di questi anni, tuttavia, si profilò a Greenberg il 20 settembre del 1958, quando, Spencer Samuels, direttore della French & Co. Galleries, gli propose un contratto come consulente artistico della galleria. Si trattava di una svolta: finalmente Greenberg aveva la possibilità di mettere in atto la politica artistica che da sempre aveva consigliato al MOMA di Barr, una linea azzardata e autorevole, che permettesse di formare il gusto, piuttosto che di uniformarvisi. Le condizioni che pose alla firma del contratto, infatti, prevedevano l'autonomia in quanto ai nomi degli artisti da esporre, e, quindi, sul percorso che la galleria avrebbe dovuto compiere. Parallelamente si trattava anche della soluzione ai propri problemi economici, che molti additarono come il motivo primario di un avvicinamento così esplicito all'ambito commerciale dell'arte. Greenberg era ben consapevole di quanto una collaborazione così stretta avrebbe potuto minare la credibilità della propria autonomia di giudizio, ma la propria capacità di

giustificare le preferenze artistiche sulla base della grande storia dell'arte del passato, non lasciava dubbi sulla convinzione con la quale proponeva i vari artisti⁵³. Durante i primi mesi di apertura, Greenberg organizzò mostre personali e collettive di Newman, Louis, Olitski, Smith, Noland, Gottlieb e altri, mentre dovette ricorrere alla collaborazione con Lee Krasner per ottenere una retrospettiva dedicata a Pollock. Lee, dal canto sua unica amministratrice dell'eredità del defunto marito, aveva sempre mantenuto buoni rapporti con Greenberg, sia per convenienza che per familiarità e amicizia. Nel dicembre del 1958, il critico organizzò una cena cui invitò anche Lee, alla quale, aspettato il momento propizio, fece la proposta di una mostra per Pollock alla French Gallery; Lee chiese del tempo per riflettere, al termine del quale acconsentì alla mostra, a patto che venisse dedicata una personale anche al proprio lavoro⁵⁴. In un primo momento Greenberg rifiutò, rilanciò l'offerta di una sola mostra di Lee, sostenendo che entrambe avrebbero trovato giustificazione solo nel legame che sussisteva tra Pollock e la moglie. Su insistenza di Jenny, però, acconsentì alla doppia esposizione, in programma l'anno successivo. Nel maggio del 1959 Greenberg partì con Jenny per un viaggio in Europa, dove andò alla ricerca di nuovi talenti, tra i quali il più significativo fu probabilmente quello con Anthony Caro⁵⁵. Tornato negli Stati Uniti, Greenberg e Jenny si recarono da Lee, la quale colse l'occasione per interrogare finalmente l'amico critico in merito alla propria arte: in un primo momento Greenberg prese tempo, dandole una risposta del tutto evasiva, ma quando, a cena, l'artista gli ripose la domanda, non poté esimersi dal dirle ciò che veramente pensava, e cioè che *“Lee was not a good painter. She was so accomplished but it was hollow”*⁵⁶. La cena in qualche modo giunse a una conclusione, ma il risentimento di Lee divenne del tutto innegabile e i rapporti tra di loro si interruppero da quella data. Lee, pretendendo di aver cambiato troppi aspetti della propria arte dal momento dell'accordo

⁵³ Non si fecero attendere le critiche a Greenberg per questa sua decisione, anche se la consulenza per gallerie private era una prassi accettata e praticata dalla maggior parte dei critici dell'epoca. Stando a quanto riporta Sandler, tutto ciò che un critico e consulente doveva evitare era scrivere per la galleria dalla quale era pagato, mentre era del tutto normale che proponesse gli artisti che aveva supportato fino a quel momento. Cfr. intervista del 13 marzo 1989 a Irving Sandler, in F. Rubinfeld, op. cit. pag. 225.

⁵⁴ Notoriamente Lee aveva subordinato la propria carriera da artista a quella del marito, alla quale aveva da sempre accordato la priorità assoluta: a Greenberg, costantemente impegnato con l'arte di Pollock, non aveva mai nemmeno chiesto un parere sulla propria produzione. Dopo la morte del marito, tuttavia, cercò di recuperare quanto accantonato, e una mostra alla French Gallery era quanto di più interessante potesse disporre al momento.

⁵⁵ A questo incontro Caro attribuì la svolta della propria scultura verso la tendenza all'astrazione. Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 219.

⁵⁶ Intervista a Greenberg in Rubinfeld, op. cit. pag. 220.

sulle mostre, cancellò le esposizioni dal programma, e andò in giro per la città, raccontando la propria versione dei fatti: Greenberg le avrebbe proposto una personale, imponendole però dei sostanziali cambiamenti ad alcune sue opere già ultimate, che l'artista avrebbe rifiutato di apportare⁵⁷.

Nonostante il crescente successo che Greenberg riscuoteva presso i clienti della galleria, con i quali sempre più frequentemente intratteneva discussioni e confronti, nel 1959 la French Gallery chiuse i battenti, a detta di Greenberg, a causa della scarsità delle vendite⁵⁸.

1.5 Il prestigio negli anni '60 e il declino degli anni '70

Nel corso degli anni Sessanta, gli artisti che Greenberg aveva indicato come unici e possibili eredi della migliore arte astratta espressionista di vent'anni precedente, cominciarono a riscuotere il successo che il critico aveva predetto loro. Per Greenberg, in quegli anni impegnato a difendersi dalle posizioni a lui contrastanti nell'ambito della critica d'arte, si trattava di un'indiscussa conferma della propria autorevolezza. Si era infatti ormai delineata una bipartizione all'interno dell'*establishment* artistico, che vedeva la linea formalista di Greenberg e dell'"astrazione post pittorica" da una parte, e le posizioni di Rosenberg e De Kooning dall'altra. Secondo Greenberg quanto era arrivato dopo la prima generazione di espressionisti astratti, altro non era che una reiterata riproposizione di qualcosa di già visto, che non presentava nuove sfide né per il gusto, né tanto meno per l'interpretazione. Al contrario, egli sosteneva che la nuova avanguardia si trovasse in quella che in più momenti aveva definito la "*color-field abstraction*", e che si concretizzava principalmente nei lavori di Noland, Louis e Olitski.

Dal canto proprio Rosenberg supportava strenuamente gli espressionisti astratti di seconda generazione, anche in applicazione del criterio di arte inclusiva che De Kooning andava

⁵⁷ In realtà la versione di Spencer Samuels depone innegabilmente a favore del racconto di Greenberg, confermando la programmazione di entrambe le mostre. Il comportamento di Krasner andò però ad alimentare quella tendenza a credere che Greenberg influisse pesantemente, addirittura modificasse l'opera degli artisti che promuoveva.

⁵⁸ Rubinfeld (op. cit. pag. 221) ipotizza che la chiusura della galleria fosse la diretta conseguenza del fallimento del progetto della mostra di Pollock: ingaggiando il critico che l'aveva fatto conoscere al mercato e al pubblico, Samuels sperava di riuscire a diventare l'organo commerciale di riferimento per l'arte di Pollock, in modo che questa potesse fare da garanzia almeno fino a quando gli artisti portati da Greenberg non avessero raggiunto le quotazioni e la fama dovute. Pur rimanendo una congettura, si tratta di una ricostruzione del tutto plausibile.

professando oramai da qualche tempo. Ad aggravare tale contrapposizione subentrò anche il litigio, definitivo, tra Greenberg e De Kooning: la versione del critico e quella dell'artista, affidata alla penna di Lionel Abel, non coincidono per nulla. La seconda prevede che Greenberg avesse picchiato De Kooning, perché convinto che l'artista andasse in giro raccontando di come il critico gli avesse rubato alcune idee. Secondo la prima versione, invece, pare che l'artista si fosse offeso, e avesse poi colpito il critico, quando quest'ultimo confermò quanto aveva avuto modo di dichiarare pubblicamente in altre sedi, e cioè che a parer suo De Kooning non aveva più prodotto buona arte a partire dal 1950. In ogni caso questa rottura non fece altro che avvalorare la percezione di una spaccatura netta all'interno del mondo della critica d'arte newyorkese degli anni '60.

Mentre a livello lavorativo si barcamenava tra un momento e l'altro di questa diatriba, a livello familiare Greenberg subì una grave perdita: Jenny diede alla luce il proprio primo figlio, che però, nato anencefalico, morì immediatamente. Nell'aprile del 1963 nacque Sarah, con la quale il padre sviluppò un rapporto molto radicato e affettuoso. Furono gli anni in cui la fama di Greenberg si fece internazionale, oltre che molto stabile: veniva interpellato dagli esponenti del commercio dell'arte contemporanea americana ed europea, invitato a tenere lezioni e conferenze nelle più prestigiose università, pagato il doppio rispetto alla media dalle redazioni dei giornali per i suoi articoli, ... Come se non bastasse, oltre al prestigio personale di cui andava godendo, Greenberg poté contare su un *entourage* di amicizie e conoscenze, che resero la sua influenza talmente radicata da far parlare di un vero e proprio *network* greenberghiano⁵⁹. Visto dall'esterno, e dalle opposizioni, tale compagine appariva come un sistema capillare e organizzato, mentre dall'interno tutto sembrava molto più precario, basato spesso su coincidenze fortuite e occasioni. Il punto di forza di questo apparato, tuttavia, fu indubbiamente il fatto che Greenberg, aiutando molti dei suoi studenti e seguaci a ricoprire posizioni ragguardevoli nel mondo dell'arte americana, poteva poi contare sul loro appoggio nel momento in cui le loro carriere si realizzavano.

Nel corso degli anni '60 il potere che Greenberg acquisì toccò il proprio apice: al di là delle consulenze private e del personale lavoro di scrittura, che in questi anni produsse alcuni tra gli scritti più famosi del critico, due organi di primo piano nella scena artistica dell'epoca divennero di fatto portavoce delle sue teorie, la rivista *Art Forum* e il

⁵⁹ Rubenfeld, op. cit. cap. 15.

Bennington College. *Art Forum* annoverava tra i propri scrittori tutte le migliori menti critiche che ruotavano attorno alle posizioni greenberghiane: Michael Fried, Barbara Rose, Rosaline Krauss, Jane Harrison, Ken Moffett e molti altri, che vennero battezzati da Donald Judd come i “*greenbergers*”⁶⁰.

Nel settembre 1966 il Dipartimento di Stato Americano sponsorizzò la mostra che si tenne a Tokyo dal titolo *Two Decades of American Art*, e invitarono Greenberg ad accompagnarla. L’esposizione venne riproposta anche in India, e anche in questo caso fu Greenberg a seguirla: furono le occasioni in cui il critico si fece ambasciatore delle proprie idee, ma anche dell’arte americana all’estero. Come conseguenza della crescente notorietà internazionale, Greenberg venne invitato a tenere lezioni e conferenze presso le università sia europee (Dublino), che australiane: ovunque si sia recato, la sua influenza ha continuato a plasmare le discussioni e i dibattiti artistici negli ambienti intellettuali.

Parallelamente la fama dell’arte americana conobbe il proprio momento di gloria: tutto ciò che era americano divenne *chic*, il mercato subì accelerazioni mai viste prima, e Greenberg ne divenne una figura di riferimento. A differenza del rapporto con la French Gallery, tuttavia, pare che in questa fase il critico non venisse pagato, né percepisse commissioni per il proprio lavoro di consulenza⁶¹: in compenso, in occasione della morte del padre e della suocera, avvenute rispettivamente nel 1977 e nel 1978, ereditò delle somme consistenti.

Dalla fine degli anni ’60 in poi, si apre una fase della vita di Greenberg fatta di aspetti decisamente contrastanti: se, infatti, il suo ruolo e il suo prestigio critico rimangono indiscussi, se non addirittura incrementati, il suo peso effettivo sulle sorti dell’arte a lui contemporanea andava via via svanendo.

Nel corso degli anni ’70, infatti, Greenberg rinsaldò i propri legami con gli ambienti del Bennington College⁶², dove all’epoca gli insegnanti si ispiravano manifestamente alle sue teorie. Si creò, inoltre, un peculiare legame tra l’ambiente formativo e una componente di

⁶⁰ Donald Judd, “Complaints I,” *Studio International* 177, no. 910 (April 1969), p. 184.

⁶¹ Molti criticarono Greenberg accusandolo di vendersi al miglior offerente, ma le testimonianze più autorevoli che sono state raccolte dai diretti interessati, avvalorano l’ipotesi che non percepisse denaro per il proprio lavoro. A fronte di una nota disoccupazione, il critico accettava piuttosto delle opere dagli artisti che sosteneva, vendendole poi al bisogno, com’era prassi diffusa nell’ambiente. Cfr. Rubinfeld, op. cit. Cap. 16.

⁶² Il Bennington College venne fondato nel 1924 sotto l’indiretta spinta di John Dewey, come istituto dedicato alla formazione delle donne. Verrà aperto alla componente maschile nel 1969 (Fonte <http://www.bennington.edu/timeline/index.html>)

psichiatri e psicoterapeuti che vi ruotavano attorno, e che rientravano nel gruppo dei cosiddetti *Sullivanian*⁶³. Quando, dal 1955 al 1961 Greenberg aveva dovuto fronteggiare la crisi dovuta alla separazione con Helen Frankenthaler, si era rivolto a Ralph Klein, seguace della terapia proposta da Saul Newton; nel 1965, probabilmente per curare gli squilibri emotivi dovuti alle continue separazioni e intermittenti riavvicinamenti a Jenny, il critico tornò in cura dallo stesso Klein. Greenberg mise letteralmente in pratica le prescrizioni del proprio psicoterapeuta, e interruppe qualsiasi contatto con la famiglia. Non di meno si concesse numerose avventure extraconiugali, soprattutto con le studentesse del Bennington College; Jenny a sua volta si convertì alle istanze newtoniane, e fu probabilmente questo a permetterle di mantenere dei rapporti cordiali, quasi amichevoli con Greenberg, dal quale comunque divorziò nel 1977⁶⁴. Ad ogni modo la prassi al Bennington College era quella di sottoporsi alla terapia dei newtoniani, e tra i membri di quest'ambiente subentrarono dei rapporti quanto meno poco ortodossi. Lo stesso Greenberg, infatti, arrivò a raggiungere certi livelli di intimità con i suoi seguaci, quasi al punto da sostituirsi al loro psicoterapeuta. In un certo senso si avvalorò quanto sostenuto da Rubinfeld, e cioè che *“the Sullivan Institute, almost draconian in the control it exerted over patient's lives, became a mecca for the formalist faction of the art world”*⁶⁵, data la commistione che vigeva tra teorie estetiche e indicazioni psicoterapeutiche: i detrattori dell'ambiente di eco greenberghiana battezzarono il Bennington College come *“Clemsville”*.

Allo stesso tempo, però, le fazioni anti-Greenberg si moltiplicarono in fretta a seguito dello sviluppo del filone dell'arte Concettuale, oltre che quello Pop e Minimal, mentre il mercato degli artisti che il critico aveva supportato subiva un progressivo rallentamento. I colpi inferti dai detrattori faticavano scalfire la corazza di Greenberg, ma furono quelli delle figure a lui vicine che minarono di più la sua autostima e immagine. Nel 1974 Rosalin Krauss pubblicò *Changing the work of David Smith*, un articolo in cui la critica accusò il

⁶³ Le teorie psicoterapiche proposte da Saul Newton vennero sistematizzate nel contesto del Sullivan Institute, in cui i pazienti venivano curati ma anche ospitati all'interno di appositi appartamenti messi a disposizione dall'istituto. L'idea di fondo di questa terapia vede la radice dei problemi dei pazienti nelle loro situazioni familiari e relazionali pregresse; la soluzione che gli psicoterapeuti propongono è la rottura di tutti i legami con la famiglia di origine, oltre che l'apertura verso relazioni amorose non esclusive, che non potessero ricreare la dipendenza genitoriale che si voleva estirpare. In certi casi l'ingerenza dello psicoterapeuta all'interno della vita intima dei propri pazienti divenne assoluta: un padre, dopo aver abbandonato la terapia, che la moglie invece continuò a seguire, denunciò l'istituto che gli aveva vietato di vedere la figlia (cfr. *Psychodrama*, Hoban, in Rubinfeld, op. cit. nota 13 cap. 17)

⁶⁴ I loro rapporti si mantennero sempre stabili, tanto che, anche dopo il divorzio, comprarono insieme appartamenti e automobili.

⁶⁵ F. Rubinfeld, op. cit. pag. 286

proprio mentore di aver modificato in maniera inequivocabile il lavoro che David Smith aveva lasciato incompiuto alla propria morte⁶⁶. Krauss dimostrò che Greenberg, ormai in età avanzata, era diventato del tutto vulnerabile.

In questi anni il critico si trasferì a vivere a Norfolk, da solo, e si dedicò prevalentemente alla redazione di alcuni articoli tra i più riflessivi della sua carriera. In parte estraneo all'infuocato dibattito della critica militante, prevalse in lui in quel periodo la ricerca di una linea estetica che potesse trovare una codificazione teorica più sistematica. Non mancarono, tuttavia, gli scritti in cui denigrava l'arte degli anni '80, schierandosi ancora a favore delle posizioni che aveva assunto ormai quarant'anni prima.

Greenberg morì il 7 maggio 1994, ma la sua morte non ricevette gran spazio nel mondo della critica d'arte americana: non ci furono commemorazioni, né occasioni accademiche per riconsiderare la sua produzione, ma solo qualche necrologio nelle riviste di settore.

⁶⁶ La vicenda risulta piuttosto complessa: Greenberg fu tra i primi critici ad apprezzare il lavoro di Smith, tanto che questi, in occasione della causa di divorzio, aveva nominato il critico tra gli esecutori del proprio patrimonio artistico fino al compimento della maggiore età delle figlie. Alla morte dell'artista, alcune sculture dipinte rimasero in giardino, e col tempo cominciarono a deteriorarsi. Greenberg, che non aveva mai fatto mistero di credere che tali opere dovessero restare non dipinte, le lasciò deliberatamente sotto l'effetto degli agenti atmosferici, fino a quando il fotografo ufficiale di Smith portò le foto delle sculture prima e dopo il deterioramento a molti critici. La maggior parte di loro non voleva immischiarsi nella faccenda, fino a quando Rosalin Krauss, seguace di Greenberg con il quale aveva rotto i rapporti per non essersi adeguata a certe sue posizioni, decise di pubblicare *Changing the work of David Smith* (*Art Forum*, 1974). L'articolo sostanzialmente confermava le accuse che venivano mosse al critico, cioè di intervenire in maniera eccessiva nel lavoro degli artisti, soprattutto considerato il fatto che la sua stesura lasciava intendere che Greenberg avesse addirittura strappato la vernice dalle superfici dei pezzi finiti. Il critico si difese sostenendo che quello che Smith aveva steso era una sorta di prima mano, non la vera e propria vernice definitiva, e che, quindi, quelle sculture non potevano considerarsi compiute. Greenberg non rinnegò mai di aver preferito quelle sculture del colore naturale del metallo utilizzato, ma rifiutò di ammettere che il suo potesse considerarsi un intervento attivo per la loro modificazione. Cfr. Rubinfeld, op. cit. cap. 1.

2. POSIZIONI TEORICHE DEL SISTEMA GREENBERGHIANO: UN CANONE PER IL MODERNO

Fare riferimento a un sistema per descrivere l'impianto teorico alla base della critica militante di Greenberg, per certi versi può diventare fuorviante: non si tratta, infatti, di una teoria studiata a tavolino, e magari concepita a partire da un presupposto iniziale, cui fa seguito un eventuale sviluppo e una conclusione, né tanto meno è possibile rintracciare all'interno del *corpus* degli scritti greenberghiani una qualche organicità¹. Di per sé ciò non impedisce tuttavia l'attività di critica dell'arte stessa, che prevede in genere una forte istanza pratica in base alla quale si formulano dei presupposti più o meno teorici. Il caso di Greenberg si colloca proprio in questa dimensione, quasi ibrida, tra esperienza concreta e pensiero teorico, senza che l'una preceda l'altro, né viceversa: non avrebbe nemmeno alcun senso chiedersi quale delle due prevalga, considerato il fatto che il loro sviluppo risulta concomitante e reciprocamente influente. Da ogni incontro, da ogni recensione emerge un aspetto nuovo della visione del critico, che, articolo dopo articolo, offre al lettore la possibilità di ricavare delle considerazioni generali che riecheggiano e si confermano o si perfezionano negli scritti successivi.

Emerge tuttavia un altro aspetto che rende la teoria di Greenberg in una certa misura *sui generis*, vale a dire la constatazione che si tratti di un apparato che non si pone il problema metodologico di includere solo ciò che possa risultare funzionale alla visione del critico. Sia da un punto di vista storico-culturale, che storico-artistico, a esempio, Greenberg taglia e cuce i dati di cui dispone in maniera piuttosto arbitraria, considerando solo fenomeni e artisti che possano essere orientati al proprio scopo, cioè al supporto delle proprie scelte in fatto di opere d'arte. L'esclusione, inoltre, può variare dalla semplice omissione all'aperta denigrazione, che il più delle volte però non sorprende il lettore che abbia rintracciato il filo conduttore del procedimento greenberghiano. Si può comprendere, quasi giustificare

¹ L'unico tentativo di sistematizzare le varie posizioni in una sorta di teoria potrebbe essere rintracciato nella raccolta *Art and Culture* (1961), in cui quanto meno il critico dispone gli articoli all'interno di capitoli tematici in un certo ordine. Tuttavia il volume ha il limite di raccogliere una minima parte degli scritti precedenti, e in ogni caso, vista la data di pubblicazione, esclude tutti gli ultimi vent'anni di produzione.

questo approccio, se si considera che la teoria fine a se stessa per Greenberg non poteva avere senso, e che essa trova la propria legittimazione solo se contestualizzata in situazioni e frangenti ben precisi e circoscritti². Il fine è quello di sistematizzare, di decodificare la logica che sottende l'intuizione che guida il lavoro del critico, l'astrazione celata all'interno dell'esperienza particolare: per meglio descrivere questo procedimento, Kuspit paragona l'esperienza estetica a un sogno, in cui le intuizioni sono il contenuto vero e proprio, mentre le astrazioni, le idee sono il significato latente³. Ad avvalorare questa tesi subentrano, poi, le stesse parole di Greenberg, quando sostiene che *"to approach art philosophically means [...]to abstract from one's experience of it"*⁴.

L'uso strumentale della formulazione delle proprie posizioni, trova un'ulteriore giustificazione, oltre nell'inscindibile nesso con la pratica, anche nell'ambito stesso del quale Greenberg si occupa. Dal momento, infatti, che la modernità si configura come un parentesi storica estremamente sfaccettata e pluralista, la stessa risulta difficile da incamerare all'interno di un univoco sistema di pensiero. D'altronde lo scopo di Greenberg era ben lontano dal voler comprendere ed esaurire tutte le possibilità artistiche che il moderno andava proponendo: più che costringere il modernismo all'interno di una definizione, che per lo più sarebbe stata incompleta, oppure tautologica, il critico intende capire e spiegare non tanto cosa sia un'opera d'arte moderna, quanto piuttosto come essa funzioni, quali siano i meccanismi visivi che permettono di decodificarla. Il focus è quindi incentrato sul risultato delle scelte estetiche degli artisti, che non dipendono dai loro aspetti caratteriali o dalle condizioni emotive contingenti, che secondo Greenberg non rilevano poi molto ai fini della comprensione della loro opera, ma al massimo in uno sviluppo storico e storico-artistico (oltreché nell'intuizione) che ha visto un progresso continuo⁵. Il fatto, dunque, di escludere dalle proprie considerazioni manifestazioni artistiche quali alcuni esempi di surrealismo, Duchamp e il Dada prima, e la Pop, la Minimal e l'Optical Art

² Anche negli ultimi anni della sua vita Greenberg, che pure aveva da poco desistito dal pubblicare un testo sull'estetica, *Homemade Esthetics*, dimostra di considerare l'istanza teorica nell'ottica di una forte finalizzazione pratica.

³ Cfr. D. Kuspit, *Clement Greenberg, Art Critic*, Madison, University of Wisconsin Press, 1979, pag. 17.

⁴ C. Greenberg, *Review of "Piero della Francesca" and "The Arch of Constantine", both by Bernard Berenson*, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 247.

⁵ E' opportuno considerare a questo proposito che l'inserimento in un contesto storico-artistico dell'opera di un artista contemporaneo non significa, nel caso di Greenberg, che il critico vi adduca spiegazioni estranee all'ambito estetico: il suo modo di analizzare la storia dell'arte del passato, come si vedrà in seguito, è ancorato all'analisi delle forme e dei meccanismi delle opere (eccetto alcune, rare, eccezioni), e il progresso cui fa riferimento è uno sviluppo che riguarda appunto esclusivamente la risoluzione dei problemi formali delle epoche precedenti.

dopo, si spiega in seno all'arbitrarietà che Greenberg non nega esplicitamente, e che indirettamente fa sì che egli si possa permettere di leggere l'arte passata in maniera incompleta e frammentaria⁶. Ciò che più lo affascina è comprendere come l'arte da lui supportata si collochi all'interno della grande arte del passato, come ne sviluppi le istanze migliori, che forma assumano queste continuità e che messaggio veicolino (è qui che risiede la radice del formalismo greenberghiano⁷).

Quanto esposto, però, e in particolare l'importanza dell'esperienza e l'asistematicità del pensiero, trova delle importanti smentite, seppur limitate, nei primi e negli ultimi scritti della produzione del critico, che sembrano denunciare una visione di più ampio respiro. I saggi d'esordio, infatti, in particolare *Avant-Garde and Kitsch* (1939) e *Towards a Newer Laocoon* (1940), si configurano come delle sottili analisi storiche e sociali che denotano un impianto riflessivo piuttosto sistematico e organico, seppur limitatamente al rispettivo argomento di pertinenza. Questa inclinazione verso una formulazione in chiave teorica più pronunciata viene ripresa da Greenberg negli articoli degli anni '70 e '80, in cui riesamina il proprio percorso critico per rintracciarvi delle costanti, soprattutto metodologiche, che ne ribadiscano la validità. E' pur vero, tuttavia, che tali ultimi scritti si concentrano prevalentemente su questioni estetiche, in particolare sull'esercizio del gusto individuale, ma ciò non esclude una rilettura di molte posizioni storico-artistiche. E' soprattutto in questa fase, inoltre, che Greenberg, forse anche grazie alla maggior distanza temporale, appare maggiormente conscio dell'ambito del quale si è occupato, che egli stesso delimita con il termine di "moderno"⁸.

In *Modern and Postmodern*, Greenberg articola il proprio concetto di modernità, e in particolare cerca un termine che gli permetta di scardinare la portata aggettivale della parola "moderno", in modo da conferirle una contestualizzazione storica ben precisa. In questo senso il critico dichiara di voler sostituire il termine "moderno" con quello di

⁶ Tuttavia, come si vedrà in seguito, tale arbitrarietà sfuma nel momento in cui il suo rifiuto nei confronti di queste manifestazioni artistiche trova una spiegazione congrua con il resto delle sue posizioni teoriche.

⁷ Per una disamina più accurata del tipo di formalismo che Greenberg persegue, si veda il paragrafo 2.3 del presente lavoro.

⁸ Tale rivisitazione prettamente teorica del proprio lavoro viene spiegata da Greenberg in termini molto concreti: egli sostiene, infatti, di essersi maggiormente concentrato sulle definizioni di "modernità" e "avanguardia" come sinonimi di qualità artistica, in reazione ad alcune posizioni critiche che stavano nascendo e che mettevano in seria discussione il ruolo della bellezza estetica. E' negli anni '70 e '80, infatti, che il concettualismo conosce un'importante divulgazione, che gli permette di diffondere il concetto dell'inutilità della qualità estetica in un'opera d'arte. Cfr. intervista a Saul Ostrow, 1994, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 235.

“Modernista” (precisando anche la “m” maiuscola), perché tale sostantivo *“has the great advantage of being a more historically placeable term, one that designates a historically – not just chronologically- definable phenomenon: something that can began at a certain time, and may be or may not still be with us”*⁹. Torna sul concetto anche tre anni più tardi, quando, in *Beginnings of Modernism*, ribadisce che *“the term “Modernism” points to a historical fact, episode, in Western culture, just as classicism and romanticism do. But there are extrahistorical ways of applying the adjectives “classical” and “romantic”; they can be used to characterize phenomena of any time or place. “Modernist” can’t be used with the same freedom: it remains time-bound, more historically specific”*¹⁰.

Sulla scorta di questa licenza, Greenberg identifica quelli che a parer suo sono i caratteri peculiari del Modernismo. Nato in Francia, intorno alla metà dell’800, con la letteratura di Baudelaire e la pittura di Manet, esso si mantiene riconoscibile fino almeno alla metà del secolo successivo; se in un primo momento l’istanza modernista poteva essere senza dubbio sovrapposta a quella di Avanguardia, in seguito, a causa dei fraintendimenti che hanno coinvolto questa categoria¹¹, tale collegamento può risultare eccessivamente fuorviante. Ciò non toglie che il Modernismo fosse fortemente connotato da un accento innovativo e originale in senso avanguardistico, che però non prevedeva la rottura con il passato: il nucleo forte del pensiero greenberghiano risiede proprio nella continuità tra l’antico e il moderno. Il critico infatti specifica che il compito dell’arte modernista sia sostanzialmente uguale a quello dell’arte del passato, vale a dire perseguire con tutti i mezzi il mantenimento di alti standard qualitativi estetici. Il Modernismo costituisce, dunque, una precisa conseguenza dei raggiungimenti artistici passati, e non può essere incasellato in una categoria, bensì si tratta di un orientamento, di un atteggiamento che punta a preservare la qualità nell’evoluzione artistica. *“Being modern was a means of living up to the past”*¹².

Greenberg, tuttavia, ammette la sostanza straordinariamente radicale delle innovazioni che l’età modernista ha portato con sé, e la giustifica con l’impellente necessità che gli artisti modernisti hanno percepito di rispondere a una crisi che stava minando i fondamenti

⁹ C. Greenberg, *Modern and Postmodern*, 1980, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 26.

¹⁰ Ibid. pag. 34.

¹¹ Si veda in seguito la differenziazione tra “Avanguardia”, “Avanguardità” e “Avanguardismo”.

¹² In C. G. *Modern and Postmodern*, op. cit. pag. 27.

dell'alta qualità estetica¹³. Per fronteggiare tale emergenza, gli artisti modernisti si sarebbero ispirati alla migliore arte del passato, non certo nel suo aspetto, ma sicuramente nei suoi processi. E' questa la distinzione che permette al critico di stabilire una diretta discendenza dell'arte modernista da quella passata, vale a dire la consapevolezza che i processi tramite i quali veniva prodotta l'arte del passato, sono i medesimi nell'istanza modernista. Si tratta, tuttavia, di processi che per lo più ineriscono alle dinamiche della creazione dell'opera, ai problemi che essa comporta, e non alle soluzioni formali che poi ne risultano, di cui è prova la nascita dell'astrazione. Tuttavia, sostiene il critico, il meccanismo di funzionamento, per così dire, di un quadro antico, risulta lo stesso di uno recente, dal momento che l'obiettivo è comune, ed è la qualità estetica¹⁴. Lo scopo primario del modernismo, che opera attraverso delle innovazioni sostanziali per poter mantenere vivo il passato, con il quale si colloca in perfetta continuità, non è la novità fine a se stessa, ma l'arte di per sé, vale a dire l'arte per l'arte. Sebbene Greenberg non sia in grado di indicare una data di conclusione, nemmeno convenzionale, per l'arte modernista, c'è da dedurre che essa si collochi nel momento in cui tale scopo viene a mancare, quando, cioè, l'obiettivo dell'artista non è più lo standard qualitativo alto, ma la sorpresa, la novità, lo scandalo: è chiaro qui il riferimento alle derivazioni di Duchamp e del Dada, che Greenberg colloca esplicitamente al di fuori dell'ambito estetico più rilevante¹⁵.

Come si è accennato, il risultato, o meglio la portata dell'arte modernista, può, per molti versi e fino a un certo punto, essere affiancata al concetto di Avanguardia. L'Avanguardia coincide con il Modernismo nella misura in cui essa si configura come un atteggiamento che persegue la qualità nell'arte, che crede nella continuità con il passato, dal quale attinge i processi creativi a piene mani, per innovarli senza scadere nella sterile copiatura. Quando nacque, l'avanguardia non godette di un'immediata né facile ricezione da parte del pubblico, che, anzi, le si oppose manifestamente; non si trattava di una compagine definita, di una categoria o schieramento del quale decidere di fare parte, ma di un *modus operandi*,

¹³ Tale minaccia è poi la causa della continuazione della ricerca artistica dell'Avanguardia americana, e si configura prima come Kitsch, e successivamente come l'influenza della classe media. Si veda paragrafo 2.1.

¹⁴ Si riprenderà questo concetto più avanti, a proposito della "*dialectical conversion*".

¹⁵ In *Counter-Avant-Garde*, 1970, Greenberg ribadisce che "*the case of what passes nowadays for advanced-art has its fascination. This isn't owed to the quality of the art; rather it has to do with its very lack of quality*". La predominanza di queste correnti non esclude, tuttavia, che della "buona" arte venga ancora prodotta, sebbene non trovi il riscontro del grande pubblico. Cfr. C. Greenberg, 1970, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 5.

del perseguimento di uno scopo estetico. E' questa l'Avanguardia vera e propria, che si sovrappone in maniera perfettamente corrispondente al profilo del Modernismo.

In una fase successiva, tuttavia, le istanze che l'avevano resa così fondamentale, sarebbero degenerare in due derivati, che Greenberg indica rispettivamente come "Avanguardità" da una parte, e "Avanguardismo" dall'altra¹⁶. La prima nasce con il Futurismo, e diventa una categoria, e non più un orientamento, in cui ci si può quasi arruolare se si possiedono determinati requisiti: essere "avanzati" e "innovativi" diventano le condizioni per essere considerati d'avanguardia, l'obiettivo si sposta dalla qualità estetica all'innovazione, al progresso fine a se stesso. Secondo Greenberg, a dimostrare l'abbassamento del livello che l'"Avanguardità" avrebbe portato con sé, subentra la minor difficoltà per il pubblico di accettare le opere d'arte che questa categoria andava producendo, il che significa che la loro qualità andava scadendo progressivamente.

Il decadimento delle istanze avanguardiste si inasprisce con l'avvento e la divulgazione di Duchamp e del Dada, cui viene addossata la responsabilità di aver creato l'"Avanguardismo": "*the shocking, scandalizing, startling, the mystifying and confounding*"¹⁷ passano dall'essere dei mezzi a diventare dei fini a sé stanti. L'originalità non si orienta al mantenimento dell'alto livello di qualità, ma risulta una sterile caratteristica dell'arte avanguardista. Come nel caso dell'Avanguardità futurista, anche le opere degli artisti avanguardisti trovano un pressoché immediato accoglimento da parte del pubblico, che non è più chiamato a una sfida di gusto o di interpretazione, ma si trova spiazzato nelle abitudini e nelle aspettative. "*By being converted into the idea and notion of itself, and established as a fixed category, the avant-garde is turned into its own negation*".¹⁸

Degenerazioni a parte, l'Avanguardia vera e propria, originale e modernista nello stretto senso del termine, deriva sia da una situazione storica e sociale, che da un'evoluzione storico-artistica, che ne giustificano la nascita, e che allo stesso tempo spiegano la sua configurazione formale. Quello che il critico descrive in modo frammentario e asistemático nei propri scritti, è una visione all'interno della quale trovano spazio numerosi ripensamenti e modifiche nel corso degli anni. In un certo senso quella che per Greenberg è l'Avanguardia vera e propria, intesa come modernismo, può essere considerata a partire da

¹⁶ Cfr. Greenberg, *Counter-Avant-Garde*, 1971, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit.

¹⁷ Ibid. pag. 7.

¹⁸ Ibid. Pag. 8.

tre punti divista: il primo storico-sociale, il secondo storico-artistico, e il terzo formale. Le tre prospettive citate in realtà si integrano e si interconnettono, e la decisione di isolarle nella trattazione deriva dall'esigenza di chiarezza espositiva. Il punto di vista storico è il tramite attraverso il quale emerge la visione politica di Greenberg nella sua evoluzione e sostanziale cambiamento; il processo storico-artistico permette di analizzare nel dettaglio la ricerca dei precedenti formali che giustificano i caratteri veri e propri dell'arte modernista, illustrati a partire dagli aspetti estetici dell'arte d'Avanguardia contemporanea al critico. Ciò che accomuna tali punti di vista è la consapevolezza dell'influenza che i fatti sociali, economici e culturali esercitano sulle manifestazioni artistiche, le quali, tuttavia, si slegano da tutto ciò che non attiene all'ambito estetico, in seno al quale trovano la loro esclusiva giustificazione: in maniera più o meno radicata, tale inclinazione anima tutta la produzione greenberghiana, ivi inclusi le proprie numerose ritrattazioni. E' come se Greenberg identificasse una spiegazione storica e sociale dell'arte d'Avanguardia solo per quanto riguarda la sua nascita, per poi concentrarsi esclusivamente sui meccanismi formali delle opere d'arte¹⁹.

2.1 L'Avanguardia come fenomeno storico-sociale: il socialismo dei mezzi e l'elitarismo culturale

La nozione di storia che anima gli scritti greenberghiani e la considerazione delle dinamiche che la determinano è forse l'aspetto che subisce le più radicali rivisitazioni nell'arco dell'intera produzione del critico, e che risente maggiormente della progressiva disillusione nei confronti dell'iniziale matrice politica socialista. La ragione di questo cambiamento non risiede nel rinnegamento dell'approccio risolutivo in chiave socialista, ma nell'amara constatazione che la sua applicazione non poteva che incontrare un fallimento. Infatti il critico, che già dalla fine degli anni '30 constata l'incongruenza tra il socialismo internazionale di matrice trotskista e la sua applicazione nel regime staliniano, in un primo tempo sembra comunque credere che una concretizzazione alternativa dell'istanza egualitaria sia possibile; nel corso degli anni, però, questa speranza sembra

¹⁹ Per i caratteri della particolare accezione del formalismo adottata da Greenberg, si veda il paragrafo 2.4.

sfumare, per lasciare il posto alla rassegnata consapevolezza che il socialismo altro non sia che un'utopia irrealizzabile, e al più consolatoria.

Il decorso storico che Greenberg ricostruisce per dar ragione della nascita dell'Avanguardia, denuncia in una prima fase un certo determinismo, e in buona misura l'influenza del pensiero marxista, per lo meno negli strumenti di analisi sociale e nelle soluzioni proposte. Nel 1939 Greenberg pubblica sulla *Partisan Review* l'articolo che lo consegna alla fama anche internazionale, dal titolo *Avant-Garde and Kitsch*²⁰. In questo scritto di importanza fondamentale, il critico, tramite l'analisi dei contesti socio-economici oltreché estetici, traccia il profilo dell'Avanguardia che si delinea principalmente per contrasto con quello che allora riconosceva come il suo opposto, il *Kitsch*. Il quesito scatenante riguarda le ragioni della coesistenza, in seno alla medesima società, di due culture tra loro opposte. La prima, l'Avanguardia, è lo specchio della realtà alto borghese della metà dell'800, dalla quale emerge una cultura il cui fine è di “*keep culture moving in the midst of ideological confusion and violence*”²¹. Essa si propone dunque come baluardo della qualità culturale, della difficoltà del messaggio e della sfida alla comprensione e al gusto che la porta a incontrare rifiuti esacerbati e riluttanti da parte del grande pubblico. L'artista-genio, infatti, si allontana dalla società e dalle sue contingenze, ponendo delle distanze notevoli tra se stesso e il pubblico di massa: ciò che egli cerca è l'“assoluto”, in seno al quale risolvere il relativismo che impera nel mondo circostante. Tale principio si configura come l'“arte per l'arte”, l'“arte pura”, che non ha come soggetto né contenuto alcuna denuncia sociale o politica, ma che trova la sua più alta manifestazione nell'arte astratta. Il riferimento per l'artista d'avanguardia è Dio, nella misura in cui il primo aspira a creare qualcosa che sia universalmente valido, che non risenta della contingenza fluttuante della rappresentazione di un soggetto, ma che partecipi alla necessità di ciò che viene rappresentato. Nell'arte astratta, appunto, il rappresentato non è un oggetto esterno all'opera, ma i processi stessi che stanno alla base di questa, che quindi diventano il contenuto che si sublima nella forma, fine ultimo e unico dell'opera d'arte. I mezzi di questa ricerca sono tuttavia tutt'altro che assoluti, trattandosi dei valori dell'estetica in base ai quali ogni singola opera viene creata: è solo a questo punto che l'artista scopre di non poter imitare Dio, ma di indagare i processi stessi dell'arte, attraverso la tecnica astratta e la concentrazione sul mezzo come fondamento della propria arte.

²⁰ Cfr. paragrafo 1.1.2 del capitolo precedente.

²¹ C. Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*, 1939, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. I, pag. 8.

L'Avanguardia così delineata denuncia alla propria base una matrice profondamente elitaria, sia nella nozione dell'artista come genio, e quindi indiscutibilmente raro se non unico, sia nella necessità di una minoranza sociale che presieda alla sua tutela. In passato l'Avanguardia era fomentata da una élite minoritaria, che ne proteggeva la superiorità dalle minacce di involgarimento e abbassamento, e lo faceva in virtù della propria connaturata abitudine a standard qualitativi alti, che non trovavano riscontro solo nell'ambito culturale in senso stretto, ma anche in tutti gli aspetti secondari che certi modelli di vita permettevano di acquisire. L'Avanguardia nasce quindi come ribellione alla confusione ideologica che si è generata a seguito dell'industrializzazione, e se è vero che si sarebbe dissociata dalle istanze politiche rivoluzionarie, è altrettanto vero che senza la loro portata autocritica, non avrebbe avuto il coraggio di affermare se stessa "*as aggressively [...]against the prevailing standards of society*"²²: il riconoscimento dell'istanza borghese all'interno dell'Avanguardia, ha permesso ai suoi esponenti di prenderne le distanze e di rifiutarne limiti e ipocrisie, passando da questa compagine alla *bohème*²³.

Ora ciò che preoccupa Greenberg è la crisi che l'Avanguardia sta subendo, da un punto di vista interno a causa dell'indebolimento del sostrato sociale e culturale che l'aveva creata: una parte dell'élite originaria che l'aveva capita, creata e legittimata, starebbe abbandonando le istanze della cultura elevata a causa delle crescenti difficoltà e sfide che questa viene proponendo. Tuttavia la vera minaccia nei confronti dell'Avanguardia proviene dal "fronte" a essa contrapposto, il *Kitsch*, una sorta di "*retrogarde*"²⁴. Il *Kitsch* è "*popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Allen music, tap dancing, Holliwood movies, etc., etc.*"; e ancora il *Kitsch* è "*mechanical, and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our time. Kitsch pretends to demand nothing of its costumers, except their money- not even their time*"²⁵. Il *Kitsch* è distante tanto dall'Avanguardia, quanto dalla cultura popolare intesa come folklore, che perde terreno laddove il primo ne acquisisce: addirittura il *Kitsch*

²² Ibid. Pag. 7.

²³ A questo proposito Greenberg non rinuncia a precisare che, pur rifiutando l'identificazione con l'istanza borghese, l'avanguardia vi rimane comunque legata da un punto di vista economico, dal momento che necessita del suo denaro per poter sopravvivere.

²⁴ Ibid. Pag. 11

²⁵ Ibid. pag. 12

appiattisce le differenze culturali di aree geografiche tra loro molto lontane, fino a proporsi quasi come prima vera cultura universale. La minaccia che il Kitsch costituisce nei confronti dell'Avanguardia, è il facile accoglimento che registra presso una popolazione in continua crescita: da un lato, infatti, l'Avanguardia cerca una propria via all'interno di uno stato confusionale, e per farlo si rivolge verso se stessa, diventando astrazione e riflessione sul mezzo come unico strumento che permetta un'autentica autodeterminazione; dall'altro il Kitsch attinge i propri temi da questa cultura d'avanguardia, ma, non riuscendo a interpretarli e ad assimilarli, li ricicla in modo grezzo e incompleto, riproducendo meccanicamente ciò che prima era creato dalla mano dell'uomo. Il Kitsch è diventato un prodotto da vendere all'interno di un mercato in espansione, e, nell'America del capitalismo imperante, ciò porta al crollo delle distinzioni che garantivano all'arte alta il proprio distacco da tutto quello che non le apparteneva. A questo proposito Greenberg spiega come *"traps are laid even in those areas [...] that are the preserves of genuine culture. It is not enough today, in a country like ours, to have an inclination towards the latter; one must have a true passion for it that will give him the power to resist the faked article that surrounds and presses in on him from the moment he is old enough to look at the funny papers"*²⁶.

Indagando le cause che hanno dato vita al Kitsch, Greenberg colloca al primo posto l'industrializzazione. In età preindustriale, infatti, la cultura non era intesa come prodotto da consumare, ma come stile di vita che si acquisiva in maniera consapevole, ma per molti versi anche inconscia, attraverso soprattutto delle abitudini familiari e sociali, strettamente connesse ad una classe elevata. Era rivolto a loro l'unico "mercato" culturale che potesse esistere, e il loro gusto e le loro scelte erano guidate da un certo tipo di istruzione. Quanto successe con l'industrializzazione è Greenberg stesso a raccontarlo: *"The peasants who settled in the cities as proletariat and petty bourgeois learned to read and write for the sake of efficiency, but they did not win the leisure and comfort necessary for enjoyment of the city's traditional culture. Losing, nevertheless, their taste for the folk culture whose background was the countryside, and discovering a new capacity for boredom at the same time, the new urban masses set up a pressure on society to provide them with a kind of culture fit for their own consumption"*²⁷. Le masse inurbate, dunque, vittime della loro stessa sorte, si sono ritrovate di fronte a una realtà nuova che prima non conoscevano e per

²⁶ Ibid. pag. 13

²⁷ Ibid pag. 12

la quale non erano preparati, vale a dire il tempo libero, il tempo del non lavoro, che ha fatto loro provare la sensazione della noia²⁸. Mancando le condizioni per fornire a queste persone un'adeguata preparazione alla cultura in senso stretto, si è pensato di dar loro ciò che poteva soddisfare il loro bisogno immediato, senza costruire un sistema scolastico ed educativo organico. D'altronde, sostiene Greenberg, è quanto messo in pratica dai regimi totalitari

di Hitler, Stalin²⁹ e Mussolini. Partendo dal presupposto che sia l'Avanguardia che il Kitsch affondano le proprie origini nella realtà socio-economica che le genera, il critico sottolinea come durante i periodi di stabilità politica le classi meno abbienti accettino in modo incondizionato la cultura di coloro che li dominano, mentre situazioni di crisi economica e sociale siano terreno fertile per la frammentazione culturale: la classe dominata mette in discussione la cultura che le viene imposta, e questa situazione può diventare funzionale all'organo che aspira al controllo su di essa. Si radica qui, secondo Greenberg la scelta dei dittatori citati di fornire al popolo il tipo di cultura che non impegni la sua mente, ma soltanto il suo tempo. Al di là delle inclinazioni personali dei dittatori, infatti, il segreto di questa dinamica risiede proprio nelle aspettative che la popolazione si crea, e il modo in cui i governanti decidono di soddisfarle³⁰.

Nel 1939, tuttavia, Greenberg non si limita ad analizzare una situazione di fatto, ma propone una soluzione, che risolve in chiave socialista l'innegabile elitarismo che emerge in *Avant-Garde and Kitsch*. A parer suo, infatti, l'estinzione di una dicotomia culturale, tra ciò che è alto e ciò che è basso, potrebbe avere luogo soltanto formando la classe popolare, innalzandone cioè il livello culturale che già le appartiene. Ciò si potrebbe ottenere se si realizzasse in modo radicale il socialismo dei sistemi produttivi: fornire a tutte le persone lo stesso grado di agiatezza che permetta loro di dedicarsi con pari strumenti alla cultura alta, determinerebbe la cancellazione della cultura popolare, intesa non come folklore

²⁸ A proposito del tempo libero come concezione che nasce dall'industrializzazione, si veda C. Greenberg, *The Plight of Our Culture*, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III.

²⁹ La consapevolezza dell'uso strumentale che Stalin attuava dell'arte come strumento di propaganda è ciò che fece sì che fin da subito gli intellettuali sconfessassero l'operato del dittatore: l'arte deve godere di un'insindacabile autonomia che le permetta di mantenersi qualitativamente eccellente.

³⁰ Greenberg cita come esempi il gusto personale di Hitler, notoriamente accademico, contrapposto a quello di Goebbels, che invece incentivava la produzione artistica d'avanguardia. Il critico fa inoltre riferimento anche a Mussolini, che in un primo momento appoggia e supporta il Futurismo, salvo poi convertirsi allo stile classicheggiante, di più immediata comprensione per la maggioranza della popolazione. Una considerazione che si può trarre dagli esempi citati, è il sistema sinergico con cui si crea il kitsch, in parte richiesto da una popolazione incolta, e in parte soddisfatto da una classe dirigente opportunistica.

preindustriale, ma nel senso del Kitsch³¹. Non si parlerebbe più di “cultura di massa”, a questo punto, ma di “cultura per la massa”: presupponendo che non esista nell’uomo una predisposizione naturale alla difficoltà intellettuale, per Greenberg è chiaro che essa possa essere esclusivamente acquisita tramite tutta una serie di stimoli educativi scolastici ma anche sociali e familiari in senso lato. Tale processo implica necessariamente una disponibilità economica e di risorse tale da permettere a chiunque di contare su energie e tempo necessari per acquisire la consapevolezza culturale necessaria per una crescita personale e comunitaria³².

E’ vero che la soluzione che il critico propone risente di una matrice socialista nella misura in cui aspira a una democratizzazione delle risorse economiche e dei mezzi produttivi, ma è altrettanto vero che la considerazione che essa sottende nei confronti della cultura delle classi popolari è piuttosto bassa, al punto che l’unico mezzo che queste possono avere è quello di dotarsi degli strumenti per poter comprendere l’Avanguardia. Al tempo stesso, tuttavia, non è da sottovalutare il fatto che Greenberg depreca in modo assoluto il Kitsch, che è certamente prodotto dalle masse, ma anche da tutto l’apparato che soddisfa le loro esigenze in questo senso: implicitamente in alcuni passaggi, il critico non trascura di addossare a questo sistema le responsabilità per la creazione di una cultura becera e insoddisfacente come il Kitsch.

Il carattere fortemente elitario che Greenberg attribuisce all’Avanguardia, il dovere, quasi, che prescrive a coloro che la praticano di mantenerla in vita, può sembrare in contrasto con quanto sostenuto a livello di conversione socialista del sistema produttivo, che porterebbe ad una presunta democratizzazione della cultura. Tuttavia la chiave che scioglie questo nodo ideologico risiede nel considerare che democratizzare la cultura in Greenberg non significa semplificare il livello avanguardista, ma innalzare quello delle masse, le cui istanze culturali verrebbero soppiantate esclusivamente da prodotti di alto livello.

³¹ Quest’ipotesi non è esposta in modo esplicito e dettagliato in *Avant-Garde and Kitsch*, ma viene ribadita in svariati altri scritti successivi, (come in *Letter to the editor of The Nation*, 1946, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. II) mentre in questa sede è postulata in maniera più velata. Chi scrive ritiene tuttavia che la considerazione di questa posizione espressa anche altrove risulti fondamentale per sciogliere il nodo tra elitismo (constatato e non prescritto) avanguardista e democratizzazione della cultura.

³² D’altronde Greenberg non aveva una considerazione molto più alta della cultura popolare preindustriale, nella quale vede semplicemente l’accettazione delle istanze dell’avanguardia di svariati decenni precedenti. Ne consegue che, in ultimissima analisi, l’unica cultura possibile in senso stretto sia quella alta, alla quale è necessario uniformare anche le classi meno abbienti, tramite il socialismo dei mezzi.

La fede nella potenza dell'istanza socialista è talmente radicata, che appena un anno dopo, nel 1940, in un articolo che compare sulla rivista *Horizon*, il critico prende posizione in modo molto radicale a proposito della guerra che affliggeva l'Europa: a suo dire, l'unico modo per sconfiggere Hitler era motivare le masse proletarie di tutto il continente a insorgere contro il dittatore in nome del socialismo internazionale, fino a sconfiggere il nazifascismo e il capitalismo. Secondo Greenberg, Francia e Inghilterra non combattevano il nazismo, che affondava le proprie radici nel capitalismo, ma la persona di Hitler e i tedeschi come popolo geograficamente diverso da loro, in modo da non minare i capitalisti del proprio sistema produttivo; tale visione sembrò così radicale e semplicistica, che perfino C. Connolly ebbe una reazione di critica immediata.³³

La fede nel socialismo emerge anche nel 1944, quando Greenberg, cercando di dare ragione delle differenze culturali che serpeggiano all'interno della medesima popolazione, ribadisce che *"religiosity seems to have depended on much the same fact as culture: leisure, which depends in turn on the economic level and security of the individual. It is conceivable that if socialism were to provide leisure with economic security at a sufficiently high level to most of humanity, a great many people would discover a religious vocation in themselves"*³⁴. E ancora nel 1946 il critico afferma che *"most people in our society lack the security, leisure and comfort indispensable to the cultivation of taste; and only a socialist society can provide security, leisure and comfort"*³⁵.

Se nel 1939 la minaccia più pericolosa per l'integrità dell'Avanguardia era la cultura delle classi di contadini inurbati e di operai, verso la fine degli anni '40 il focus si sposta verso un'ulteriore realtà in espansione, la classe media. In un certo senso questa presa di coscienza segna l'inizio della disillusione di Greenberg nei confronti del socialismo come risoluzione delle discrepanze sociali: se esso poteva prospettare la possibilità dell'innalzamento culturale della classe operaia, sembra non poter porre rimedio alla condizione della classe media, che di mezzi economici già dispone. In un'intervista rilasciata a Saul Ostrow nel 1994, ricordando quanto sostenuto in *Avant-Garde and Kitsch*,

³³ Cfr. Cyril Connolly, in un articolo non firmato, riportato da J. O'Brian in nota a C. Greenberg, *An American View*, 1940, op. cit. vol. I.

³⁴ In *Mr. Eliot and notions of culture: a discussion*, 1944, in J. O'Brian, op. cit. vol. I.

³⁵ C. Greenberg, *Letter to the editor of The Nation*, 1946, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II, pag. 64.

Greenberg afferma: *“It wasn’t clear enough in my head in 1939 and that’s what was wrong with “Avant-Garde and Kitsch”. I made kitsch the enemy when the enemy was not the greatest sin an artist could commit, but [...] the real threat for high culture was middlebrow taste. My view of Kitsch was somewhat crude, and in actuality I didn’t develop it much”*³⁶. E’ nel 1947 che Greenberg comincia ad avvertire il pericolo che le classi medie stanno costituendo per la cultura alta: la sua analisi prevede che l’industrializzazione, la produttività, prima ancora che gli strati più umili della popolazione, abbiano incentivato la nascita di un mercato rivolto al ceto medio. Quest’ultimo, disponendo di una cultura che, per quanto in crescita, non riesce ad apprezzare le manifestazioni più alte, mette sul mercato dei capitali importanti per un vero e proprio consumo culturale, e la tentazione di aggiudicarsi una fetta di queste fortune diventa attraente anche per le avanguardie. Il pericolo, allora, si configura come un livellamento culturale verso il basso, perché *“education always means a certain number of concessions”*³⁷. Continua Greenberg: *“In any case the very improvement of general middlebrow taste constitutes in itself a danger. Whereas high art used to remain untempted, simply because it had no chance whatsoever of complying with the market demand, today the new mass cultural market created by industrialism is seducing writers and artists into rationalizing and packing for mass distribution even the most pretentious products”*³⁸. A questa data, però, il critico crede ancora che l’acculturamento delle masse, seppur costituendo una tentazione e un pericolo per l’Avanguardia, possa rivelarsi un esperimento positivo. Non propone più esplicitamente il socialismo dei sistemi produttivi, ma riconosce che la produttività e l’industrializzazione americana, che permettono di accrescere le disponibilità economiche di ampi strati della popolazione, stiano attuando un tentativo di creazione di una cultura di massa: *“Whether it succeeds or not, the very fact of this experiment in mass cultivation makes us in several aspects the most historically advanced country on earth”*³⁹.

In buona sostanza al 1947 il pericolo per l’Avanguardia sussiste, ma le prospettive di risoluzione trovano uno spiraglio anche in seno all’industrializzazione stessa. In un certo senso è come se la fiducia nell’elevazione delle masse che Greenberg nutriva anche nel 1939, stesse piano piano svilendosi, in un processo di disillusione che continua

³⁶ In R. C. Morgan, pag. 234.

³⁷ C. Greenberg, *The Present Prospects of American Painting and Sculpture*, 1947, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 162.

³⁸ Ibid. pag. 162.

³⁹ Ibid. pag. 163.

progressivamente fino agli anni '50 e oltre. Già nel 1948, pur riconoscendo senza esitazione il ruolo imprescindibile di Marx per qualsiasi approccio critico nei confronti di una società⁴⁰, si dichiara “ex Marxista o Marxista disilluso”⁴¹ nel contesto di una denuncia del degrado in cui l’Avanguardia sta sprofondando, proprio a causa delle minacce perpetrate dalla classe media. Per certi versi è come se stesse cominciando a prendere atto del fallimento delle speranze che Marx stesso nutriva nelle possibilità della tecnologia: il filosofo, infatti, ipotizzava che un giorno le nuove conquiste tecnico-scientifiche avrebbero permesso di annullare lo sfruttamento della classe operaia, garantendo condizioni di vita e possibilità di crescita uguali per tutti⁴². Al 1948, tuttavia, questo traguardo non viene raggiunto, e Greenberg denuncia l’inizio di un processo che descrive anche negli anni '80, il consolidamento dell’Avanguardia: quest’ultima, invece di continuare a proporre livelli qualitativi elevati, sta diventando standardizzata, una professione, e la sua accettazione da parte del grande pubblico in tempi e sforzi sempre minori ne è la riprova. L’Avanguardia rischia di sfociare nell’accademismo, nella misura in cui questo fenomeno si configura come prevedibile e ripetitivo; addirittura gli esponenti dell’avanguardia si convertono a ricoprire posizioni lavorative ufficiali e influenti, dalle quali trasmettono i loro insegnamenti volti a rendere maggiormente comprensibile l’avanguardia stessa. Neanche a dirlo, i responsabili di tale decadimento vengono identificati negli esponenti della classe media: “*It must be obvious to anyone that the volume and social weight of middlebrow culture, borne along as it has been by the great recent increase of the American middle class, have multiplied at least tenfold in the past three decades. This culture presents a more serious threat to the genuine article than the old-time pulp, dime-novel, Tin Pan Alley, Schund variety ever has or will*”⁴³. Tale minaccia risulta maggiormente pericolosa rispetto al Kitsch, perché non frapponne lo stesso distacco nei confronti della cultura alta, dove anzi si insinua per cancellare i confini tra le differenziazioni socio-culturali.

⁴⁰ “Anyone who in the twentieth century protects his mind [...] from Marx has small intellectual right to express his views on politics in public. Not that one has to be a Marxist, but that some sense of the role of social forces, of classes, is indispensable to anyone who wishes to say something new about politics and that in order to acquire this sense one must acquaint oneself with Marx”. Cfr. C. Greenberg, *Valéry, the Littérateur in Essence*, 1948, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. II, pag. 253.

⁴¹ Cfr. C. Greenberg, *The state of American writing: a Symposium*, 1948, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. II.

⁴² Cfr. C. Greenberg, *The plight of our culture*, 1953, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. III

⁴³ C. Greenberg, *The state of American writing: a Symposium*, 1948, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 257.

Ciò che resta del socialismo greenberghiano nel 1951 è spiegato nella recensione che il critico scrive de *The social History of Art* di A. Hauser: l'approccio marxista all'analisi della società è il miglior modo per discernere le contraddizioni dell'evoluzione sociale, specialmente nelle sue relazioni con l'arte; che i fattori sociali, poi, siano alla base dei fenomeni artistici, per Greenberg è una constatazione indiscutibile, seppur da lui strumentalizzata⁴⁴. Quello di cui invece ormai il critico prende atto è il fallimento dell'attuazione del socialismo, nella completa disillusione nei confronti del sistema staliniano⁴⁵, e nella constatazione che l'industrializzazione e il progresso scientifico non potranno pareggiare i livelli sociali in maniera radicale e definitiva.

Nel 1953 è ormai chiaro che le speranze di Greenberg si sono infrante di fronte all'osservazione della realtà: le classi medie continuano a erodere le conquiste dell'Avanguardia, senza la speranza di poterne innalzare il livello qualitativo. La percezione di quanto sia cambiato l'approccio di Greenberg rispetto a quattordici anni prima si ha quando ci si rende conto che ormai la distinzione in classi per il critico risulta fondamentale al mantenimento della cultura alta, d'Avanguardia. Di fronte al fallimento delle politiche pseudosocialiste staliniane e della tecnologia come fonte di benessere economico indifferenziato, Greenberg sembra rendersi conto che quanto aveva postulato nel 1939 è l'unica soluzione per mantenere alto il livello culturale, ossia garantire alle classi che lo generano la loro differenziazione socio-economica. L'industrializzazione, la causa principale della formazione e dell'espansione della classe media, si rivela un processo inevitabile e inarrestabile, dal momento che l'umanità non regredisce, una volta acquisita una nuova comodità⁴⁶; ne consegue che quello dell'industrializzazione sia un fenomeno destinato ad apportare delle modifiche estremamente radicali nel tessuto sociale, che la vicinanza temporale non permette di analizzare a fondo. Ciò che Greenberg a questa data è in grado di constatare, è il fatto che i confini dei diversi strati sociali stanno diventando sempre più labili e mutevoli. L'industrializzazione, dopo aver portato la classe

⁴⁴ Cfr. C. Greenberg, *Review of "The Social History of Art" by Arnold Hauser*, 1951, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III. Si veda il paragrafo 2.2.

⁴⁵ Nel 1951 Greenberg pubblica su *The New Leader* (dopo il rifiuto del direttore di *The Nation*) una lettera di denuncia nei confronti di J. Alvarez del Vayo, che il critico accusa di propaganda sovietica vera e propria, in un giornale che si dichiara indipendente. E' in questa sede che Greenberg ammette che la sorte dei socialisti in URSS è la stessa degli ebrei con il nazismo. Cfr. C. Greenberg, *Letters concerning J. Alvarez del Vayo's column in "The Nation"*, 1951, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III.

⁴⁶ "[...] To judge from the past again, humanity, barring some unprecedented catastrophe, will no more forget industrial technology than it has, amid the rise and fall of civilizations, forgotten the use of metal tools, the wheel, domestic plants, or domestic animals." C. Greenberg, *The Plight of our Culture*, 1953, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III, pag. 130.

media al livello di una vera e propria massa, le ha conferito un potere economico tale da permetterle di imporre un abbassamento culturale alla propria portata. La distanza rispetto alla cultura d'avanguardia si è assottigliata, soprattutto per quanto riguarda la nozione stessa di cultura, che da stile di vita diventa prodotto concepito per una fruizione economica. La *middlebrow culture* non si presenta come una compagine compatta e uniforme, ma bensì si caratterizza per quelle infinite sfumature che le permettono di vanificare la propria differenziazione rispetto alla cultura *highbrow*. Rimane, quindi, indiscutibile che l'attitudine all'apprendimento culturale tipica dei ceti più alti, trattandosi per lo più di un fatto inconscio⁴⁷, non abbia trovato né possa trovare – secondo Greenberg a questa data - una semplificazione tale da permettergli di essere insegnato anche alle classi medie. In particolare:

“the middlebrow [...] wants the treasures of civilization for himself, but the desire is without appetite. He feels nostalgia for what he imagines the past to have been, and reads historical novels, but in the spirit of a tourist who enjoys the scenes he visits because of their lack of resemblance to those he has come from and will to return to. [...] In his readings, no matter how much he wants to edify himself, he will balk at anything that sends him to the dictionary or a reference book more than once (curiosity without energy or tenacity is a middlebrow trait wherever and in whomever it appears). Towards his entertainment, no matter how much he wants it to be “significant” and “worthwhile”, he will become reluctant if the “significance” is not labeled immediately and obviously, and if too many conditioned reflexes are left without appropriate stimuli. What the middlebrow, even more conspicuously than the lowbrow, wants most is to have his expectations filled exactly as he expects to have them filled”⁴⁸.

⁴⁷ “High culture, however – authentic, disinterested culture – has so far suffered more than it has gained in the process. Being, among other things, the expression of unconscious taste and habit, of assumptions that never get started, of a way of life and an ingrained sense of proportion, it has as a rule to being acquired during the childhood, from the immediate and everyday just as much as from books and works of art. The antecedent of the new middle classes do not lie in such childhoods; higher culture comes from the outside, in adolescence at most, and has to be acquired by conscious effort, therefore tends to remain somewhat external and artificial.” (C. Greenberg, *The Plight of our Culture*, 1953, in op. cit. pag. 135). In questo frangente, prima ancora di Dewey, Greenberg sembra fare riferimento al concetto di *habitus*, come enucleato da Bourdieu. Cfr. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, 1979.

⁴⁸ C. Greenberg, *The Plight of our Culture*, 1953, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III, pag. 136 – 137.

Quello che l'esponente del ceto media cerca, dunque, non è una crescita culturale disinteressata, ma qualcosa che possa riempire il proprio tempo libero, senza richiedere uno sforzo eccessivo. Il tempo libero, spiega Greenberg, deriva dall'industrializzazione, dalla produttività concepita come scopo del lavoro: in un contesto rurale, la scissione tra tempo di lavoro e tempo libero non può sussistere, dal momento che a dettare i ritmi lavorativi non è l'uomo ma la natura, che stabilisce un rapporto con il lavoratore in modo organico, reciproco. In un ambito industriale, invece, il tempo libero è tutto ciò che non è il lavoro, ma, delineandosi come la sua negazione, non fa che esserne derivazione: nel tempo libero vengono relegate le passioni, gli *hobbies*, senza che però questi abbiano modo di acquisire una pregnanza tale da costituire delle occasioni di crescita vere e proprie. Ciò che ne risulta è la partizione del tempo, e quindi anche della vita, dell'uomo dell'età moderna, totalmente in funzione del lavoro⁴⁹.

La linea che Greenberg traccia per spiegare la nascita, lo sviluppo e la decadenza dell'Avanguardia, minacciata prima dal Kitsch, e poi dalle fameliche pretese delle nuove classi medie, è percorsa dalla concezione socialista di matrice marxista, dalla quale però nel corso degli anni il critico prende le distanze. Non si tratta, tuttavia, di un rinnegamento delle proprie convinzioni, ma piuttosto della constatazione che le soluzioni che tale visione propone non risultano attuabili poi nella realtà. Ciò non impedisce, comunque, a Greenberg, di utilizzare Marx e le sue teorie come degli efficaci strumenti di analisi sociale, fino alla fine della propria carriera, quando ormai non potrà che prendere atto della definitiva sconfitta della qualità estetica, che sopravvive in certi artisti, ma si ritrova tagliata fuori rispetto all'arte in voga attorno a sé. Nel 1984, infatti, il critico dichiara: *"My political views have [...] changed enormously. I no longer "believe" in socialism, though I may still want it ideally. I've become something of a political agnostic (yet it still goes against the grain to vote Republican). At the same time, I've turned more anti-Bolshevik than ever (I can't call Leninism, communism; communism, too, remains an ideal). My revulsion (a repentant sinner's) against leftist cant, leftist right thinking, has become overriding"*⁵⁰.

⁴⁹ A questo proposito Greenberg suggerisce che una parte di responsabilità sia da ascrivere anche al puritanesimo, che indica il lavoro come una virtù morale, cui l'uomo debba garantire la priorità rispetto a tutto il resto.

⁵⁰ C. Greenberg, *Art and Culture*, 1984, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 140. S. Noyes Platt legge il socialismo di Greenberg alla luce della lettura che il critico formula dell'elitarismo culturale di T. S. Eliot

2.2. L'Avanguardia nella storia dell'arte: storico e antistorico

La visione storico-artistica che Greenberg delinea nel corso della propria produzione non subisce le sostanziali modifiche che alterano invece la prospettiva storica più generale; l'autonomia che il critico rivendica e pretende per la produzione artistica tiene quest'ultima lontana dalle disillusioni politiche e dai cambiamenti sociali. A proposito della differenza di approccio iniziale all'arte come fenomeno sociale è Greenberg stesso a precisare che *“that’s a notion just because I happened to be what was called a Marxist. I still regard Marx as a great man, and a lot of things he says I still agree with and find usefull. But as far as I talked about art, politics had nothing to do with it. If you read me carefully you won’t find any political factors entering my writing about art. Maybe about culture in general, yes, but about art as art, never”*⁵¹. Come spesso accade studiando l'opera di Greenberg, a una prima lettura si ha l'impressione che il critico alle volte ritratti le proprie posizioni al punto da arrivare perfino a negare l'evidenza. In realtà tale conflitto il più delle volte si risolve con un'ulteriore analisi delle sue parole: rintracciare le cause sociali e politiche di un dato fenomeno culturale, che può poi avere delle ripercussioni in ambito artistico (è quanto emerge soprattutto negli scritti dei primi anni '40), non significa spiegare l'arte col contesto nel quale essa è nata. Se è vero che Greenberg non nega mai l'influenza che i fatti sociali esercitano sulle manifestazioni artistiche, è altrettanto vero che tutte le considerazioni che esulino dall'ambito prettamente artistico svaniscono nel momento in cui comincia l'analisi vera e propria delle opere d'arte. Di fronte a un dipinto o a una scultura, il critico analizza esclusivamente quelli che sono gli elementi formali che la compongono e le loro interazioni. Il fine dell'arte non è denunciare un disagio sociale, o illustrare un fatto culturale, ma dare espressione alla qualità estetica più alta, e in questa prospettiva trova una sua giustificazione il formalismo con il quale spesso il metodo di Greenberg viene identificato. Formulata in questi termini, la posizione del critico sembra

dopo la conversione degli anni '30. In questo senso la Platt sostiene che *“socialism [...] was a mere dusting on Greenberg vocabulary, designe to give him access to the poloticized pages of the Partisan Review”*. Cfr. S. Noyes Platt, *Clement Greenberg in the 1930s: a new perspectiveoh his criticism*, in *Art Criticism* vol. 5, no. 2, 1989.

⁵¹ Intervista a Greenberg da parte di James Faure Walker, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 153.

molto chiara, ma si tratta di una consapevolezza che emerge in maniera progressiva e asistemica all'interno della sua sfuggibile produzione.

Infatti non è certo possibile incasellare la storia dell'arte tracciata da Greenberg all'interno di categorie costanti sotto tutti i punti di vista, ma sicuramente si tratta dell'ambito in cui il critico denuncia il minor numero di ripensamenti. Se l'oscillazione politica è già stata analizzata, si vedrà in seguito come anche le tesi che Greenberg sostiene a proposito degli artisti contemporanei supportati saranno caratterizzate da modifiche nel corso del tempo; la stessa cosa avviene anche per quanto riguarda la metodologia critica, che si evolve costantemente fino a trovare una codificazione sommariamente stabile negli ultimi scritti greenberghiani. La storia dell'arte, invece, si mantiene su linee piuttosto costanti, anche se, naturalmente, non emerge in maniera sistematica e organica: le occasioni di Greenberg per scrivere sull'arte del passato sono per lo più esposizioni temporanee o permanenti, dalle quali ricava delle considerazioni che non sistematizza mai dall'inizio alla fine. Tra gli anni '40 e gli anni '50 si colloca il maggior numero di articoli inerenti alla storia dell'arte, alcuni dei quali vengono risistemati e rivisti in vista della pubblicazione di *Art and Culture* nel 1961⁵²: confrontando le prime redazioni degli articoli con quelli presenti in questa raccolta, infatti, spesso si notano degli adattamenti, magari degli aggiornamenti, ma rimane immutato il carattere frammentario e particolare di ogni singolo testo. D'altronde la sua teoria nasce dall'esercizio della visione delle opere, spesso a cominciare dal contemporaneo e solo in un secondo momento si rivolge a epoche più lontane; per questioni di chiarezza d'esposizione, in questa sede si è scelto illustrare prima i fondamenti teorici, per concentrarsi in un secondo momento sugli strumenti dell'analisi vera e propria dei dipinti da un punto di vista formale.

Lo studio della storia dell'arte riveste in Greenberg un ruolo fondamentale, dal momento che essa costituisce la materia del passato sul quale il critico innesta l'arte del proprio tempo. Nel tentativo di trovare il fondamento che giustifichi il gusto estetico (proprio, e come orientamento di quello altrui) estetico, l'unico punto fermo che Greenberg sembra

⁵² *Art and Culture* è una raccolta di saggi selezionati dallo stesso Greenberg. Nella prefazione alla prima edizione il critico dichiara di aver modificato molte parti rispetto agli articoli già pubblicati altrove, alle volte talmente rivisti da essere datati solo con l'anno della modifica o della pubblicazione (1961). Greenberg inoltre precisa di non trovare alcun senso nel riportare delle posizioni nelle quali ormai non è più in grado di identificarsi. Anche quando le modifiche sono poco rilevanti, tuttavia, in linea generale nella pubblicazione della raccolta il tono degli articoli appare più smorzato, meno prescrittivo rispetto al solito.

individuare è il consenso che con il tempo si orienta verso preferenze condivise da tutti coloro che si occupano di arte: tale constatazione viene da lui strumentalizzata e identificata come la prova dell'oggettività del gusto, che tuttavia non è in grado di dimostrare⁵³. Tale consenso nasce per sua stessa natura in merito all'arte del passato, perché solo il tempo è in grado di rivelare quali fossero le posizioni più "giuste": dimostrando di aver analizzato, capito e studiato la migliore arte del passato, è un po' come se Greenberg si dicesse consapevole delle dinamiche che generano le preferenze, il che lo rende anche autorevole nel suo ruolo di precursore per l'arte del proprio tempo. Aver capito come funziona l'arte antica, rende consapevolmente più fondato il proprio gusto, che trova un'ideale correlazione con il gusto espresso dalle migliori menti sull'arte del passato. Quest'apparato nel suo insieme si spiega però solo se si considera prima di tutto che nell'evoluzione artistica Greenberg non riscontra delle cesure nette: si tratta piuttosto di un unico, continuo percorso che nasce con l'origine dell'uomo, e che prevede l'ininterrotta ricerca dei più alti livelli di qualità estetica. Come si è già accennato a proposito della nozione di Modernismo, l'Avanguardia trova la propria ragione di esistenza nel perseguimento di quanto di più elevato l'arte possa esprimere al di là delle minacce che vengono dalle culture spurie. A tutti coloro che sostengono che il Modernismo si caratterizza per un'esplicita rottura con il passato in chiave polemica, il critico risponde rafforzando la propria tesi di continuità, sostenendo che solo rinnovando la tradizione è possibile mantenerla qualitativamente significativa.

Il fondamentale ruolo del passato riveste, inoltre, un'ulteriore, rilevante funzione: parlare di arte passata, a questa data, in America, implicava ovviamente fare riferimento all'ambito europeo. E ancora, sostenere che l'arte americana degli anni '40 e '50 svolgeva il ruolo che l'Avanguardia europea, e parigina in particolare, non era più in grado di perpetrare, significa affermare il valore dell'identità artistica americana in maniera estremamente forte. Greenberg è riconosciuto da molti come colui che ha elevato l'arte americana all'attenzione del mondo intero, conferendole una dignità e un peso culturale che fino a quel momento non le erano mai appartenute. Ciò fu possibile in parte anche grazie all'impostazione che Greenberg costruisce all'insegna della continuità tra le avanguardie europee e quelle americane, considerate loro uniche eredi.

⁵³ Per una disamina del gusto e del suo valore, si veda il paragrafo 2.4

Il profilo che Greenberg disegna dell'arte, dalla più antica alla contemporanea, come già riportato, risulta frammentario e alle volte arbitrario, ma al proprio interno si struttura in modo piuttosto lineare, con richiami ben precisi da un artista ad un altro. Quello che si viene a delineare, infatti, è un mondo fatto di contrappunti e somiglianze, in uno sviluppo per lo più coerente e giustificato. Tale linearità e il tono perentorio con la quale spesso viene enunciata, potrebbero creare delle difficoltà interpretative, che spesso hanno fruttato al critico delle accuse di arbitrarietà nel chiudere ciò che per sua natura è aperto, come la sperimentazione e il sistema storico-artistico, e farne la spiegazione necessaria del presente. Da questa insinuazione Greenberg si difende definendo la propria un'analisi esclusivamente a posteriori: *"In the different disciplines it looks that way in retrospect. It need not have been that way. But if you're going to deal with the past, you have to see some logic in the way one event follows another. You can't say it's random. There's free choice, I'm sure, but somehow as it happens you can see some inexorabilities. And a series. It's the way to make sense of the thing"*⁵⁴.

E' su queste basi che il critico afferma con molta forza l'importanza che il passato riveste per poter comprendere il presente: *"All we know is that the best art always hooks on to previous art, even among nonurban people"*⁵⁵. Arriva perfino a criticare i pittori moderni che non tengono conto della tradizione a loro precedente: *"Since it has freed itself from the necessity of representation, painting seems at liberty to reject all but the most recent past; it feels that it has made a new start and created a new instrument for itself. I myself believe this is an illusion and that the advanced painter cannot withdraw his attention from the past with impunity"*⁵⁶. Il passato, anche quello più antico, diventa il presupposto sul quale si fonda il presente; nessun dubbio metodologico sembra sfiorare la mente di Greenberg nel momento in cui si avvicina al suo studio con gli strumenti che gli derivano da una sensibilità tutta moderna. In *Irrlevance versus Irresponsability*, a esempio, il critico sostiene che *"the great masters of the past achieved their art by virtue of combinations of pigment whose real effectiveness was "abstract", and that their greatness is not owed to the spirituality with which they conceived the things they illustrated so much as it is to the*

⁵⁴ Intervista a Greenberg di Charles Harrison, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 178.

⁵⁵ Ibid. pag. 175.

⁵⁶ C. Greenberg, *The necessity of Old Masters*, 1948, in J O' Brian, op. cit. vol. II pag. 249.

*success with which they ennoble raw matter to the point where it could function as art.*⁵⁷

Queste letture attualizzate delle opere antiche, che ben si sposano nel contesto dell'impostazione formalista della produzione greenberghiana, sono talmente importanti nella produzione del critico, che alle volte egli ammette di dover constatare quanto i traguardi raggiunti da alcuni maestri del passato siano ancora fuori dalla portata dei contemporanei: *"I still know of nothing in abstract painting, aside perhaps from some of the near-abstract Cubist works that Picasso, Braque, and Léger executed between 1910 and 1914, which matches the highest achievements of the old masters."*⁵⁸

Una volta chiarita l'importanza del passato nell'insieme del pensiero di Greenberg, è legittimo interrogarsi circa il tipo di visione storico-artistica adottato per articolare il percorso che porta alla migliore arte del proprio tempo. In particolare è opportuno individuare quelle che sono le dinamiche attraverso cui opera e si evolve il divenire storico per il tramite delle opere d'arte. Che il critico non creda nell'esistenza di una necessità logica è emerso già in precedenza, insieme alla sua propensione all'analisi dei fatti esclusivamente a posteriori. E' altresì già chiaro come egli concepisca l'arte in relazione all'epoca che la genera, e quindi implicitamente sembra riconoscere una sorta di "spirito del tempo"⁵⁹ che permea di sé le opere che si collocano nello stesso contesto socio-culturale: *"The great art style of any period is that which relates itself to the true insights of its time"*⁶⁰. Il divenire di questo principio si concretizza in quello che Greenberg indica come *"Dialectical Conversion"*⁶¹. Si tratta di una definizione che identifica un concetto in grado di giustificare la continuità tra passato e presente in arte, dal momento che spiega come le istanze dell'arte precedente filtrino e si modifichino in quella successiva. In particolare esso è un principio in base al quale ogni epoca rielabora e riprende i motivi dell'età precedente, non sempre risolvendoli, ma spesso trasformandoli. La prima volta che Greenberg formula questa definizione, nel 1949, lo fa per illustrare le tendenze quasi

⁵⁷ C. Greenberg, *Irrlevance versus irresponsability*, 1948, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 233. Questa citazione, oltre che per il contesto che la richiede, spiega anche quanto sopra esposto circa l'autonomia dell'arte rispetto ai fatti sociali, culturali ed economici.

⁵⁸ C. Greenberg, *The case of abstract art*, 1959, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 82.

⁵⁹ Eco delle posizioni di H. Wölfflin, sono innegabili in questo contesto, oltre che in quello formalista in senso stretto. Si veda a questo proposito il paragrafo 2.3.

⁶⁰ C. Greenberg, *The decline of Cubism*, 1948, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 213.

⁶¹ La definizione è relativa al Cubismo, ed è riportata in nota all'articolo intitolato *The role of nature in modern painting*, 1949, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II. Lo sviluppo di questo concetto si trova in D. Kuspit, op. cit. pag. 25.

astratte cui perviene il cubismo; in questa sede Greenberg spiega come il cubismo fosse alla ricerca di un modo più fedele, quasi scientifico, rispetto alla prospettiva tradizionale per adattare lo spazio tridimensionale alla bidimensionalità della tela. Nel corso di questa ricerca, tuttavia, esasperando i caratteri strutturali della natura, più che il suo aspetto esteriore, ciò che gli artisti cubisti trovano non è più la natura, ma la tela stessa, l'astrazione. La conversione dialettica risiede proprio in questa capacità dell'arte migliore di ogni tempo di riconsiderare i problemi che hanno afflitto le epoche precedenti (in questo caso la rappresentazione fedelmente ottica della realtà apparente), per giungere a delle conclusioni che spesso se ne dimostrano l'opposto. L'eredità del passato funge da continuo serbatoio di idee e spunti, ma è anche molto di più, è la sfida continua verso il perfezionamento, verso la soluzione dei problemi irrisolti in seno alle proprie capacità. Che poi una certa parte delle acquisizioni avvenute in questo modo dipendano spesso da elementi fortuiti, non inficia la validità di tale dinamica, perché da questo punto di vista ciò che conta è la continuità nei processi, e non nei risultati visibili. Naturalmente rielaborazioni di tale sorta propongono a loro volta nuove istanze, che per lo più restano irrisolte e si aggiungono alla portata delle nozioni che verranno trasmesse all'arte del futuro. Lungi dal permettere di prevedere quanto può accadere in prospettiva, questo tipo di meccanismo consente di saldare in maniera del tutto indiscutibile ogni manifestazione artistica a quella che l'ha preceduta, e, con un buon margine di approssimazione, a quella che le fa seguito.

Questa dinamica non esaurisce, tuttavia, le numerose direzioni che l'arte può seguire, e non spiega in maniera univoca le ragioni di un percorso piuttosto che di un altro: di questo lo stesso Greenberg sembra consapevole, quando dichiara di non avere la pretesa di prevedere il futuro dell'arte. All'astrazione non cercata e non voluta, a esempio, cubisti e impressionisti arrivano per tramiti diversi, il primo ricercando una più rigorosa rappresentazione prospettica, gli altri nel tentativo di analizzare la scomposizione della luce nei colori. Quello che è certo è il fatto che la conversione dialettica così intesa permette di sottolineare come a perpetrarsi nell'arte di tutti i tempi non è l'aspetto esteriore che poi le opere vengono ad assumere, ma i processi tramite i quali queste sono prodotte. La ricerca che accomuna la produzione artistica di ogni epoca, infatti, è la ricerca della qualità estetica, e in base a questo principio vengono attuate di volta in volta delle pratiche diverse che però si rifanno ai medesimi processi. Va da sé che nel corso degli anni

l'accumulazione dei problemi, risolti o no, comporta l'accrescimento del repertorio da cui attinge l'arte successiva, che a sua volta moltiplica le possibili risposte, e genera la complessità cui Greenberg assiste e cerca di mettere ordine.

Il risultato cui questo processo perviene alle soglie delle Avanguardie storiche è un'attenzione rivolta verso il fondamento della propria arte, vale a dire i limiti all'interno della quale può collocarsi ciascuna manifestazione artistica, che per Greenberg si configurano come i propri mezzi.

Le tendenze che Greenberg identifica nell'arte a partire dalla metà dell'800 fino ai suoi giorni, prevedono sostanzialmente due aspetti caratteristici e seminali, ossia l'autonomia di ogni arte e la tendenza all'astrazione. Pur non anticipando quanto verrà illustrato nel paragrafo seguente, in questa sede è opportuno evidenziare queste due direzioni, che si compenetrano tra loro e che percorrono tutta l'arte d'Avanguardia, soprattutto dall'impressionismo in avanti. Come si è già accennato, l'autonomia dell'arte da tutto ciò che l'ancora a una funzione che non sia meramente estetica è una costante del pensiero greenberghiano. Tuttavia egli si trova a dover definire e giustificare tale autonomia, e in particolare i limiti all'interno dei quali essa può esercitarsi: tali limiti vengono individuati nei mezzi stessi che permettono all'arte di concretizzarsi, vale a dire gli strumenti utilizzati dall'artista per dar vita alla propria opera. Concentrarsi sul proprio mezzo è l'unico modo, secondo Greenberg, per poter produrre dell'arte che sia veramente superiore: va da sé che a questa necessità fa eco l'impossibilità di concentrarsi su soggetti o contenuti che creino una dimensione illusionistica, e che quindi risultino fuorvianti nei confronti del mezzo. Il mezzo non va nascosto, bensì va denunciato e spinto al limite delle proprie possibilità. Nel 1940 Greenberg erompe nell'elogio del mezzo come fondamento dell'autodeterminazione delle arti in un saggio dal titolo *Towards a newer Laocoon*⁶². Presupponendo che ogni epoca prevede un'arte dominante che si impone sulle altre arti, che a loro volta si adoperano in tutti i modi per imitarla, il critico biasima la sottomissione di cui la pittura e

⁶² Molti anni più tardi, Greenberg definisce questo articolo come una fonte di imbarazzo: "In an article like "Towards a newer Laocoon", which I did very early on and have been embarrassed by ever since, I was too short and dogmatic in my apotheosizing of the abstract without emphasizing that I was focusing on the major alone." Distinguere le arti minori da quelle maggiori avrebbe permesso al critico di essere più possibilista: l'astratto rimane comunque la tendenza preponderante nell'arte maggiore, ma nelle minori le soluzioni possono essere alternative. In un certo senso questo tipo di revisione rientra nell'orientamento degli ultimi scritti del critico, in cui si rintraccia un rigore meno accentuato e un'analisi più smorzata dei contrasti. In R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 193.

la scultura antiche hanno sofferto rispetto alla letteratura. Quello che Greenberg denuncia in questo frangente è l'asservimento delle arti visive nei confronti delle istanze letterarie, che le hanno costrette a creare degli spazi fittizi e illusori, la cui funzione preminente era raccontare delle storie, proprio come la letteratura: i dipinti, allora, dovevano concentrarsi sull'elemento figurativo, per lo più umano, che permettesse di costruire un impianto narrativo. L'abilità dell'artista consisteva nella capacità di nascondere i mezzi della pittura, dalla pennellata, al colore e alla tela, in modo da farne dimenticare la presenza in favore della lettura dell'opera. La liberazione di cui l'arte comincia a godere con le avanguardie risiede proprio nell'autonomia acquisita nei confronti della letteratura e del contenuto figurativo a fini narrativi. Il cardine attorno a cui ruota questa dinamica liberatoria è proprio il mezzo: la consapevolezza che l'opera d'arte si compone innanzitutto degli elementi che la costituiscono, che ne configurano le caratteristiche, permette agli artisti di rivolgere la propria analisi al fondamento stesso della loro opera⁶³.

Il tratto forse maggiormente caratteristico di tutta l'arte occidentale fin dalle proprie origini è la tendenza al continuo miglioramento della resa realistica della natura e della figura umana, che Greenberg indica come una propensione alla rappresentazione in senso scultoreo, come a sottolineare la necessità di un'illusoria tridimensionalità. Esulano da questa compagine le arti orientali, e in particolare quella bizantina, in cui la ricerca delle forme archetipiche era strettamente connessa e funzionale alla creazione di immagini che si rifacevano a entità divine, avulse dai caratteri umani, immerse nell'oro dell'atemporalità e dell'eternità. In virtù del formalismo che gli permette di creare paralleli che storicamente non trovano punti di contatto giustificabili, Greenberg identifica l'unico precedente noto dell'arte modernista proprio nella produzione di matrice bizantina, letta, naturalmente, alla luce delle proprie prospettive. Egli intravede nella produzione bizantina un ritorno alla piattezza del mezzo, attraverso l'eliminazione di luci e ombre e il ricorso a motivi decorativi che non hanno scopi illusionistici⁶⁴. Di più ancora è possibile isolare ulteriori corrispondenze tra il bizantino e il moderno: sebbene il primo non rinnegò mai esplicitamente e radicalmente la figurazione, Greenberg vede nell'iconoclastia un rifiuto di

⁶³ Si tratta di una delle discordanze che Greenberg denuncia rispetto al pensiero di Croce. A questo proposito si veda il paragrafo 2.5 su estetica e criticismo.

⁶⁴ Emerge qui di nuovo la conversione dialettica: gli esiti cui perviene il cubismo, come la letteralità del mezzo e l'involuzione dell'illusione spaziale, trovano un corrispondente "retroattivo" nell'esperienza bizantina: "La forza del cubismo, come dell'arte murale bizantina, implica la lacerazione e la "dialettica", mediante le quali una lunga e ricca tradizione cambia repentinamente direzione; si tratta in parte di una forza *retroattiva*". In *Arte e Cultura*, trad. di Elda Negri Monateri, 1991, Allemandi ed.

alcuni aspetti della figurazione, sebbene non possa negare che le ragioni scatenanti fossero di matrice religiosa. Il limite dei paralleli tra le due epoche si sposta ancora, stavolta per contrasto, nel paludoso terreno interpretativo: “I bizantini smaterializzarono la realtà immanente evocandone una trascendente. Sembra che noi stiamo facendo qualcosa di simile, nella misura in cui evochiamo il materico contro se stesso insistendo sulla sua realtà onnicomprensiva. I bizantini esclusero ogni ricorso all’esperienza letterale opposta al trascendente, mentre sembra che noi escludiamo il ricorso a qualsiasi cosa che non sia il materiale, ma in tutti e due i casi le distinzioni tra l’immediato e il mediato tendono a confondersi. [...] La trascendentalità assoluta e il positivismo assoluto pervengono entrambi a un’arte anti-illusionistica, o piuttosto contro-illusionistica. Ancora una volta gli estremi si incontrano”⁶⁵.

Al di là della parentesi bizantina, tuttavia, è innegabile che la tensione verso una resa quanto più verosimile possibile rispetto al mondo come viene percepito dai sensi umani sia la costante dell’intera storia dell’arte occidentale. Ciò che determina l’avvicinarsi delle epoche artistiche, fin dal Medioevo, è l’acquisizione di tecniche e strumenti sempre nuovi che permettano di ottenere questo scopo. Indiscutibile in questa evoluzione è il ruolo di Giotto, che Greenberg riconosce in data molto precoce nei propri scritti come colui che apporta una delle principali rivoluzioni nell’arte antica, l’intuizione dello spazio in maniera profondamente nuova rispetto alla tradizione gotica. Il vero spartiacque, tuttavia, è indubbiamente l’Umanesimo, cui Greenberg si riferisce parlando però di Rinascimento⁶⁶, come l’età che diede vita alla prospettiva. In una recensione alquanto datata (1944), il critico, che a quest’altezza cede ancora alla tentazione di spiegare i fenomeni artistici alla luce delle istanze sociali e culturali in genere, individua la molla che porta alla codificazione della prospettiva con la necessità dell’umanità di rappresentare lo spazio del mondo che si sente chiamata a dominare. Le scoperte geografiche, che raccontano di mondi sconosciuti e lontani, ampliano l’orizzonte se non altro immaginario dell’epoca, e portano l’osservatore a ricercare nel dipinto un frammento di questa dimensione che altrimenti non riesce a concepire. Da quest’esigenza nasce la rappresentazione prospettica rigorosa, quasi scientifica, articolata al punto da portare poi, nel corso dei secoli, al virtuosismo dell’illusione barocca. La tridimensionalità dell’oggetto da rappresentare

⁶⁵ E ancora una volta si ripropone la conversione dialettica come processo evolutivo. Ibid. Pag. 167.

⁶⁶ Cfr. C. Greenberg, *Abstract art*, 1944, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. I.

ingaggia allora una lotta con le due sole dimensioni di cui il dipinto dispone, e in questa tensione prevale l'istanza realistica: il mezzo viene oscurato, reso trasparente, in modo che non disturbi la percezione spaziale.

Nel corso dei secoli, poi, il ruolo della pittura oscilla tra la maggiore o minore dipendenza dall'arte dominante, per lo più la letteratura, che le impone soggetti e metodi rappresentativi. Un iniziale passo verso il percorso liberatorio da questa dominazione si verifica durante il Romanticismo, quando lo scopo dell'arte non era più documentario o imitativo fine a se stesso, ma diventa la trasmissione di una sensazione, la sua comunicazione immediata. La richiesta di tale immediatezza non fa che rendere maggiormente impellente la soppressione del mezzo, la sua trasparenza, in modo che non faccia da ostacolo all'istanza comunicativa⁶⁷.

A questa timida, iniziale apertura fa seguito l'opera di un precursore del Modernismo in senso stretto, Gustave Courbet. Pur rimanendo saldamente ancorato a una rappresentazione figurativa che utilizza tutti gli strumenti della resa naturalistica tradizionale, secondo Greenberg il pittore francese persegue il tentativo di ridurre l'arte agli esclusivi dati sensoriali, ottici in particolare. *“One might think that his desire to convey the solidity of nature, and the emphatic modeling it required, would have induced a strong illusion of three-dimensional form, but his simultaneous desire to make the picture itself solid and palpable worked against this in a subtle way. True, we get a vivid impression of mass and volume from Courbet's art; yet he seems to have wanted to render the palpability of substance and texture even more. Thus in his landscapes and marines he tends to suppress atmospheric recession in order to bring the background forward so that he can make evident the texture – even if is only the color texture – of cliffs, mountains, water, or sky”*⁶⁸. Ciò che in Courbet viene accennato, esplose nell'arte di Eduard Manet, che Greenberg considera il primo vero artista modernista, anche in virtù del ruolo di precursore dell'impressionismo che gli attribuisce. Oltre alle significative innovazioni di Manet in materia di soggetti, che a Greenberg prevedibilmente poco interessano, l'artista si adopera

⁶⁷ In *Towards a newer Laocoon*, Greenberg spiega che l'Avanguardia in realtà si configura come figlia e negazione al tempo stesso delle istanze del Romanticismo: figlia nel senso che anch'essa aspira alla comunicazione di una sensazione più che di una nozione, negazione dal momento che per ottenere questo scopo intraprende la direzione opposta, conferendo maggior rilievo al mezzo.

⁶⁸ C. Greenberg, *Review of an exhibition of Gustave Courbet*, 1949, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 277.

verso l'appiattimento del primo piano, fino a farlo coincidere con lo sfondo. L'involuzione della prospettiva tradizionale viene poi accentuata dalla rivoluzione nel modellato, che non utilizza più le tecniche consolidate del chiaroscuro, ma si avvale della delineazione delle masse tramite forti contrasti cromatici. *"This worked to suppress the illusion of free space inside the picture. [...] Because Manet's pictures looked so flat by contrast with anything preceding, he was accused by his contemporaries in French of painting "playing cards"..."*⁶⁹.

Nel frattempo l'arte europea, e francese in particolare, comincia a risentire in maniera sempre più radicale dell'influenza del Positivismo di ambito scientifico⁷⁰. La perdita della spiritualità, il bisogno di credere solo a ciò che viene dimostrato ai sensi, la fiducia nei confronti delle infinite potenzialità delle scoperte scientifiche e delle acquisizioni dell'uomo, portano l'arte verso terreni che si allontanano dalle istanze romantiche che ancora la percorrevano. E in particolare: *"The concern of French painting since Delacroix and Courbet with the "physical" or technical has reflected, more integrally perhaps than any contemporary phase of any other art, the conscious or unconscious positivism that forms the core of the bourgeois-industrialist ethos"*⁷¹. L'immediatezza del dato sensuale, dunque, richiede una maggior attenzione nei confronti dei mezzi della pittura, ma soprattutto un'analisi più approfondita del loro intrinseco funzionamento.

Le ricerche in ambito fisico e ottico stimolano la scomposizione della luce nei colori prismatici nell'ambito delle sperimentazioni degli impressionisti. Quando considera l'impressionismo come orientamento artistico in generale, Greenberg vi identifica alla base il bisogno di una rappresentazione più fedele ed esatta della natura: la scoperta nella resa delle ombre, a esempio, rientra negli studi che aspirano a identificare il principio ottico che sta alla base della percezione cromatica. La natura funge da soggetto, ma il vero contenuto dell'opera sono i colori, i pigmenti che vengono stesi con pennellate corpose e complementari tra di loro, che rammentano inequivocabilmente la loro presenza. Spiega infatti il critico che "la natura, sollecitata da un occhio ossessionato dal più ingenuo

⁶⁹ C. Greenberg, *Cézanne: gateway to contemporary painting*, 1952, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 114.

⁷⁰ Oltre all'analisi della nascita dell'Avanguardia, il riferimento al positivismo come *incipit* e concausa del decadimento dell'arte parigina è pressoché l'unico caso in cui Greenberg rintraccia dei fattori extra estetici nell'analisi di una corrente. In realtà non si tratta propriamente di una smentita del formalismo, dal momento che il positivismo visto da Greenberg sembra letto in maniera funzionale alla giustificazione dei risultati formali dell'arte.

⁷¹ C. Greenberg, *Review of an exhibition of School of Paris Painters*, 1946, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 87.

bisogno di esattezza, rispondeva alla fine con delle tessiture di colore che si potevano sistemare sulla tela soltanto appellandosi alle leggi autonome del mezzo, il che vuol dire che la natura diventava il punto di partenza per un'arte quasi astratta⁷². Il processo che porta gli impressionisti dalla natura al mezzo, non rientra ovviamente in un'ideazione razionale, ma costituisce piuttosto un esempio di quella conversione dialettica che, rielaborando i problemi esecutivi delle epoche precedenti, arriva molto spesso a esiti che ne sono la negazione. La chiave per comprendere questa dinamica sta nel fatto che *“impressionism meant naturalism as understood in the terms proper to painting rather than to literature”*⁷³. L'esattezza che l'impressionismo ricercava nella rappresentazione lo porta quindi a trovare un proprio principio non più nella natura, che diventava allora un pretesto per indagare i meccanismi della percezione ottica, ma nell'arte, nella sua “astrattezza”. L'exasperazione della scomposizione luminosa in pennellate corpose e compenetranti, porta l'impressionismo a eliminare i netti contrasti chiaroscurali che delineano i volumi; spiega Greenberg che *“since the illusion of solid, three-dimensional form depends largely on dark and light shading, the increasing absence of this form the Impressionist picture induced an appearance of flatness, a floating, cottony, ambiguous flatness”*⁷⁴. Da questo punto di vista il critico si concentra maggiormente sulla figura di Monet, che indica come il più significativo degli impressionisti per la portata rivoluzionaria del suo lavoro. Egli è colui che porta l'involontaria astrattezza ai suoi limiti nelle proprie ultime opere, le ninfee dell'Orangerie, in cui le pennellate si fanno ancora più corpose e identificabili. Ciò che Monet trova in fondo alla bidimensionalità che lo studio del colore gli ha causato, non è più la natura, ma il mezzo. *“Monet [...] attacked the esel picture's essence by the consistency with which they applied their method of the divided tone, whose operation had to remain the same throughout the picture, requiring every part of the canvas to be treated with the same emphasis of touch. The product of this was a tightly covered, evenly and heavily textured rectangle of paint that muffled contrasts and tended – but only tended – to reduce the picture to a relatively unindifferentiated surface”*⁷⁵. L'eredità che Monet lascia ai pittori che vengono dopo di lui è estremamente prolifica, da Cézanne fino agli artisti astratti americani. Questi ultimi, in particolare, impararono da Monet sia l'uso del colore

⁷² C. Greenberg, *Arte e Cultura*, trad. di Elda Negri Monateri, 1991, Allemandi ed. pag. 47.

⁷³ C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Claude Monet*, 1945, in J. O' Brian, op. cit. vol. II pag. 22.

⁷⁴ C. Greenberg, *Cézanne: gateway to contemporary painting*, 1952, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 115.

⁷⁵ C. Greenberg, *The crisis of esel painting*, 1948, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 222.

steso in pennellate visibili e corpose, che il rifiuto del disegno inteso in senso “scultoreo”, volto a contornare il volume e a orientarlo in chiave prospettica; al suo posto subentra il disegno di “area”, il disegno “antidisegno”, che non racchiude, ma apre le forme e le fonde con lo spazio che normalmente dovrebbe circoscriverle⁷⁶.

La maggior parte delle conquiste effettuate dall’esperienza impressionista non derivano da una ricerca consapevole, ma anzi, astrazione e piattezza si profilano come esiti quasi incidentali lungo un percorso sperimentale orientato verso un senso opposto. Ciò tuttavia non toglie in alcun modo valore ai nuovi traguardi raggiunti, e lo dimostra l’attenzione che un pittore attento e prolifico come Cézanne riserva loro.

Il ruolo che Greenberg riconosce alla figura di Cézanne è chiaro perfino dal titolo di un suo articolo del 1952, che recita: “*Cézanne: gateway to contemporary painting*”. Il pittore francese viene descritto come una sorta di passaggio obbligato sulla via dell’avanguardia, di fucina che raccoglie le esperienze che l’hanno preceduto, le rielabora, e fornisce delle soluzioni sulla scorta delle quali lavorano tutte le generazioni di pittori a lui successive, e che vogliono produrre arte di alto livello: “*Cézanne [...] is the most copious source of what we know as modern art, the most abundant generator of ideas and the most enduring in newness*”⁷⁷. L’eccezionalità del rilievo conferito a

Cézanne trova la propria giustificazione nella sua capacità di coniugare in un unico procedimento le istanze che fino a quel momento erano venute sviluppandosi nell’arte precedente; egli infatti ricerca la commistione, la soluzione per poter conferire al colore impressionista la solidità della composizione e della prospettiva tradizionale. L’eredità coloristica di Monet, in particolare, garantisce al pittore l’aderenza alla percezione ottica nel suo dato fisico, ma manca del volume che egli percepisce come fondamentale per poter conferire unità e compattezza a un dipinto. Consapevole dell’appiattimento dello spazio atmosferico che gli impressionisti hanno generato, il pittore cerca di ritrovare la profondità senza rinnegare i mezzi del colore e della superficie, che ormai si configurano come una nuova conquista, sebbene non riconosciuta consapevolmente. Comprendendo che non era più possibile tornare indietro, il suo obiettivo diventa allora incamerare il colore impressionista in un disegno e una composizione spaziale organica, alla maniera tradizionale. Il primo provvedimento preso in questo senso da Cézanne è dunque la

⁷⁶ Cfr. C. Greenberg, *L’ultimo Monet*, 1956-1959, in *Arte e Cultura*, trad. di Elda Negri Monateri, 1991, Allemandi ed. pag. 49.

⁷⁷ C. Greenberg, *Cézanne and the unity of Modern Art*, 1951, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 83.

reintroduzione della linea di contorno: così facendo, infatti, è possibile definire nuovamente le figure inserite nel dipinto, nell'ottica di collocarle all'interno di uno spazio prospetticamente strutturato. In realtà la difficoltà risiede nella possibilità di coniugare la piattezza del colore impressionista non tanto con uno spazio prospetticamente strutturato, quanto piuttosto con la resa delle masse delle singole figure. Greenberg identifica un esempio, in questo senso, nel lavoro di Seurat, che, nell'esasperazione della scomposizione cromatica postimpressionista in chiave quasi scientifica, ciò che ottiene è una profondità spaziale plausibile, ma anche una piattezza fittizia e inespressiva nelle figure che occupano questo spazio.

La soluzione di Cézanne si orienta invece in direzioni opposte: egli adotta il metodo coloristico impressionista non più per immortalare le variazioni di colore fine a se stesse, ma lo utilizza per indicare le variazioni di profondità e direzione dei piani⁷⁸. La scomposizione cromatica rimane dunque invariata, e lo studio della luce effettuato dagli impressionisti è tutt'ora adottato; ciò che cambia è lo scopo di tale studio, non più orientato verso l'interesse meramente ottico, ma disposto in senso di studio prospettico delle masse e dei volumi: "registrando con tocchi di colore distinti tutti i più importanti cambiamenti di direzione con cui la superficie di un oggetto definisce la forma del volume che racchiude, [...] egli incominciò a ricoprire le sue tele di un mosaico di pennellate che attirano l'attenzione sul piano fisico del dipinto esattamente come i tocchi più irregolari, o le "virgole", di Monet, Pissarro e Sisley"⁷⁹. Se dunque negli impressionisti il fine era il colore, in Cézanne esso diventa lo spazio, definito e costruito proprio attraverso il rinnovato orientamento direzionale impresso al colore impressionista. Quello che viene a emergere è la tensione, che ha sempre caratterizzato i dipinti di tutte le epoche, tra la profondità dello spazio rappresentato e la piattezza della superficie sulla quale questo viene riprodotto, ma si tratta di una tensione rinnovata e modificata sulla scorta delle nuove acquisizioni tecniche e teoriche. Nelle opere di Cézanne, infatti, le nette linee di contorno, che si per sé non prevedono un disegno articolato secondo le regole prospettiche ma si configurano come linee bidimensionali, racchiudono il volume della figura rappresentata; a

⁷⁸ "He set out to convert the Impressionist method of registering purely optical variations of color into a method by which to indicate variations of depth and planar direction through, rather than for sake of, variations of color". In C. Greenberg, *Cézanne and the unity of Modern Art*, 1951, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 85.

⁷⁹ Cfr. C. Greenberg, *Cézanne*, 1951, in *Arte e Cultura*, trad. di Elda Negri Monateri, 1991, Allemandi ed. pag. 56.

sua volta il volume viene restituito all'occhio che lo osserva tramite la corposità e l'orientamento stesso della pennellata che stende il colore. Al di là del risultato che Cézanne ottiene in termini tecnici, ciò che Greenberg vi legge è anche un rinnovato interesse per la piattezza della superficie, che viene riecheggiata in ogni singola pennellata, il cui carattere calcato e consistente ricorda la sua composizione concreta. Afferma, infatti, il critico che *“the little overlapping rectangles of paint, laid on with no attempt to fuse their dividing edges, drew the depicted forms toward the surface while, at the same time, the modeling and contouring of these forms, as achieved by the paint dabs, pulled them back again into the illusionist depth”*⁸⁰; e ancora: *“Every brushstroke that followed a fictive plane into a fictive depth harked back by reason of its adibing, unequivocal character as a mark made by a brush, to the physical fact of the medium; the shape and placing of that mark recalled the shape and position of the flat rectangle that was the original canvas, now covered with pigments that came from tubes or pots”*⁸¹.

Quello che Cézanne arriva ad ottenere è un *“impressionismo plastico”*, una sorta di solida bidimensionalità che persegue il proprio obiettivo di coniugare l'esperienza cromatica impressionista con la solidità dell'impianto delle rappresentazioni spaziali tradizionali, attraverso mezzi alternativi rispetto alla prospettiva scientifica.

Questo approccio, che Cézanne lascia in molti aspetti incompiuto, è quanto viene ripreso e riproposto dall'arte cubista, che si innesta proprio in questo momento dell'evoluzione dell'arte modernista.

Se gli impressionisti cercano il metodo più fedele possibile per immortalare l'effetto momentaneo da un punto di vista ottico, Greenberg sostiene che i cubisti, sulla scorta del lavoro di Cézanne, vadano alla ricerca della struttura degli oggetti che intendono rappresentare. La tendenza all'astrazione che caratterizza i quarant'anni d'arte di matrice avanguardista che precedono il cubismo, è, come si è visto, un fatto quasi accidentale, e in ogni caso non perseguito consapevolmente; quello che invece sembra essere l'obiettivo è la rappresentazione più fedele possibile della realtà da un punto di vista imitativo rispetto all'aspetto esteriore. Secondo Greenberg, invece, quello che di rivoluzionario i cubisti attuano è l'assunzione della natura come modello, ma non più a scopo imitativo, bensì come punto di partenza per un processo analogico: ai cubisti, infatti, non interessa la

⁸⁰ C. Greenberg, *Cézanne and the unity of Modern Art*, 1951, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 86.

⁸¹ Ibid. pag. 88.

riproduzione esclusivamente prospettica degli oggetti che intendevano riportare sulla tela, quanto piuttosto il loro intrinseco funzionamento. Per analogia con le dinamiche con cui la natura costruisce verticali e orizzontali, Greenberg vede nei cubisti il trasferimento sulla tela dei meccanismi che sottendono la percezione visiva; l'oggetto, visto simultaneamente da più punti di vista, non rispecchia la convenzione, ma il dato ottico ed esperienziale nella sua essenza⁸². Anche nel caso dei cubisti, ad ogni modo, la ricerca di una rappresentazione più esaustiva della natura porta invece in direzione opposta: eliminando il tradizionale chiaroscuro e il modellato, oltretutto la prospettiva, il cubismo arriva a ridurre luci e ombre a contrasti cromatici talmente potenti, al punto da appiattire l'oggetto sulla superficie della tela⁸³.

“Cubism, which effected the break with the appearance of nature, set itself originally to the task of establishing on a flat surface the completest possible conceptual image of the structure of objects or volumes. While the impressionists had been interested in the purely visual sensations with which nature presented them at the given moment, the cubists were mainly occupied with the generalized forms and relations of the surfaces and volumes, describing and analyzing them in a simplified way that omitted the color and the “accidental” attributes of the objects that served them as models. [...] But in the end they did not find a completer way of describing the structure of objects on a flat surface. [...] The cubists found the structure of the picture”⁸⁴.

Un altro merito fondamentale dell'esperienza cubista è il rinnovato impulso che essa offre alla scultura. Fino a Rodin, infatti, la scultura si colloca, come d'altronde la pittura, nel solco della ricerca della verosimiglianza della realtà rappresentata, anche in virtù della

⁸² “[...] il cubismo finì con il negare in maniera ancor più radicale ogni esperienza non letteralmente accessibile all'occhio”. (In *Arte e Cultura*, trad. di Elda Negri Monateri, 1991, Allemandi ed. pag. 169) Non è difficile trovarsi in disaccordo con quest'affermazione, dal momento che rappresentare porzioni dell'oggetto che l'occhio in una data posizione non vede, ma la mente conosce, diventa proprio, al contrario di quanto sostiene Greenberg, un allontanamento dall'esclusività del dato ottico. Greenberg sembra però ribadire una posizione analoga anche proposito della sperimentazione impressionista, quando sostiene che Monet sia stato il primo a capire che l'occhio percepisce la realtà in modo bidimensionale, e che a conferire la profondità è il tatto e il movimento. Cfr. C. Greenberg, *Abstract Art*, 1944, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. I.

⁸³ E' proprio in una nota che spiega questo procedimento che Greenberg formula per la prima volta il concetto di *Dialectical conversion* (*The role of nature in modern painting*, 1949).

⁸⁴ C. Greenberg, *The role of nature in modern painting*, 1949, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 272.

tridimensionalità che le è propria, e che le rende più complesso un percorso verso l'astrazione (era un *medium* troppo letterale). Greenberg fa cominciare il percorso di emancipazione della scultura con Brancusi, che attua una raffinata ricerca formale, ma soprattutto con i *collages* di Picasso e Braque. Nei due artisti l'ossessione per la rappresentazione della realtà arriva al punto che è la realtà stessa a essere inserita nel quadro, dal quale, naturalmente, fuoriesce. Da questo preciso momento la scultura moderna conosce un'accelerazione senza precedenti: l'abbandono dei materiali tradizionali e delle forme legate indissolubilmente al criterio di verosimiglianza, genera un nuovo tipo di scultura, che Greenberg definisce come “*construction-sculpture*”⁸⁵.

Al termine dell'esperienza cubista, dunque, “*nature no longer offered appearance to imitate, but principles to parallel*”⁸⁶.

L'impianto storico-artistico che Greenberg costruisce prevede l'inclusione dei soli fenomeni che si inseriscano in uno sviluppo coerente che porti alla nascita, e quindi legittimazione, dell'astrattismo americano. Tutte le correnti che, invece, si allontanano, seppur in un'analisi retrospettiva, dalla traccia che il critico intende seguire, non vengono nemmeno prese in considerazione, se non con sporadici riferimenti denigratori. E' il caso, a esempio, del surrealismo, che fino al 1944 non viene sostanzialmente affrontato negli scritti greenberghiani⁸⁷. In quello stesso anno, tuttavia, il critico redige un articolo dal titolo *Surrealist Painting*, in cui chiarisce il ruolo di questa frangia dell'avanguardia nel suo decorso più generale. Se prima del 1944 Greenberg descrive il Surrealismo come il fenomeno artistico maggiormente inquinato dalle bassezze della cultura popolare, in cui la figurazione segna un'involuzione nel panorama di più ampio respiro dell'arte migliore, in questo articolo egli trova la chiave per spiegare ciò che non poteva negare, vale a dire la profonda matrice surrealista dell'arte di Pollock e dell'Espressionismo Astratto più in generale. Nei primi anni della produzione di Pollock, a esempio, compaiono delle figurazioni ambigue, metamorfiche, al limite dell'onirico, che poco hanno a che vedere con l'attenzione alla natura e alla letteralità della rappresentazione degli oggetti che il cubismo

⁸⁵ C. Greenberg, *The pasted-paper revolution*, 1958, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 64.

⁸⁶ C. Greenberg, *The role of nature in modern painting*, 1949, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 273.

⁸⁷ Al massimo Greenberg si limita a definire il surrealismo come una tendenza reazionaria, che tentava di reintrodurre la figurazione a scapito del mezzo, e accusava un artista come Dalì di essere maggiormente concentrato a illustrare i processi della propria coscienza, più che quelli del suo *medium*. Cfr. C. Greenberg *Avant-garde and Kitsch*, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. I nota 2 pag. 9

andava professando. Allo stesso tempo, però, Greenberg si ritrovava nella situazione di dover giustificare una produzione d'arte figurativa alla base della più avanzata ricerca che procedeva a grandi passi verso l'astrazione e la purezza assoluta. Ecco allora che lo scritto del 1944 risolve questa contraddizione.

Nell'affresco greenberghiano, la pittura surrealista nasce dal perseguimento della creazione automatica e non controllata da parte della ragione o della coscienza, da un automatismo che aspira a far emergere l'inconscio, l'onirico, l'incontrollato (in questo senso la sua portata trova una diretta corrispondenza con l'immediatezza del gesto dei pittori dell'astrattismo americano). Tuttavia tale processo creativo, in seno al medesimo movimento surrealista, si genera in virtù di due meccanismi diversi, tramite da una parte l'"*automatism as a primary factor*" e dall'altra l'"*automatism as a secondary factor*". I due orientamenti sono responsabili di una spaccatura all'interno del surrealismo, e oppongono in particolare rispettivamente Mirò, Arp, Masson, Picasso e Klee⁸⁸ da un lato, e Ernst, Tanguy, Roy, Magritte, Oelze, Fini e Dalì, dall'altro. L'automatismo come fattore primario prevede l'abbandono delle tecniche accademiche in favore dello scarabocchio accidentale, del disegno libero e inconscio, cui solo in un secondo momento si attribuisce una forma ed eventualmente una figura. Le eventuali somiglianze con la realtà subentrano dunque solo in seguito, e in ogni caso non prevedono alcun tipo di verosimiglianza, tanto meno in senso tradizionale. Se, accidentalmente (o volontariamente, ma esclusivamente in una fase successiva) si fanno dei richiami alla realtà, questi diventano più facilmente allusioni schematiche che non riproduzioni figurali. Questo è il tipo di surrealismo che si colloca in seno all'Avanguardia, dal momento che attua in modo radicale il processo creativo automatico, che fa emergere il mezzo e l'astrazione in modo immediato; la dimensione vagamente figurativa e narrativa, che viene ricercata al termine dell'esecuzione, se non addirittura nel momento della scelta del titolo, non è lo scopo della creazione, ma un fattore secondario⁸⁹. L'esponente più raffinato di questa sponda del

⁸⁸ A proposito dell'inclusione di Picasso e Klee, Greenberg precisa che "[they] are claimed by Surrealists without their ever having formally attached themselves to the movement", in *Surrealist Painting*, 1944, in J. O' Biran, op. cit. vol. I pag. 227.

⁸⁹ L'opinione di Greenberg in questo caso è facilmente verificabile, anche se il ruolo anche semanticamente secondario che attribuisce alla costruzione delle figure è forse eccessivamente categorico. Si pensi, a esempio per contrasto, all'importanza del titolo in un quadro come "Pittura" di Mirò (Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 1925), dove l'artista crea forme metamorfiche che suggeriscono scenari e spazi rappresentativi, ma dove il titolo riporta alla dimensione del mezzo, la pittura, appunto.

surrealismo è Mirò nel cui gesto Greenberg identifica la stessa matrice che anni dopo muove la mano di Pollock⁹⁰.

L'automatismo secondario, invece, non è nemmeno un automatismo vero e proprio: il ricorso alle tecniche rappresentative accademiche, dal chiaroscuro al modellato alla prospettiva, va a inficiare la nozione stessa di automatismo. Lo scopo, infatti, non è lo sfogo dell'inconscio liberato anche delle conoscenze esecutive pregresse, dal momento che il soggetto di questi dipinti si colloca perfettamente nella tradizione figurativa; l'automatismo subentra dunque solo in un secondo momento, quando cioè si vanno ad analizzare le incongruenze nel contenuto vero e proprio, ma l'esecuzione non ha nulla di innovativo, né tanto meno avanguardistico. "Questi artisti violano le leggi della probabilità, non della visione tridimensionale"; in alcuni casi la perfezione tecnica raggiunge livelli estremamente elevati, come in Dalì, che crea delle figurazioni al limite del virtuosismo⁹¹. Nel suo caso in particolare, l'immagine nasce già con fine fotografico, realistico, mentre si colloca in un contesto incongruo e difficilmente decodificabile: questo procedimento lo allontana dalla qualità che invece appartiene alla compagine dell'automatismo inteso come fattore primario, in ultima analisi identificato da Greenberg con il surrealismo autentico.

L'avanguardia parigina, in particolare il cubismo e il surrealismo (nella ristretta accezione greenberghiana), conosce uno sviluppo e un'esistenza diseguale nei suoi raggiungimenti estetici: a una prima fase di qualità indiscutibile, fa seguito, a partire dagli anni '30 un declino all'insegna della ripetitività e dell'appiattimento. Il critico individua alla base di tale decadimento l'affievolirsi della convinzione positivista nelle possibilità della scienza e della tecnica. Se, infatti, lo stesso orientamento aveva favorito la concentrazione da parte delle arti visive sui fondamenti che rendono legittima la propria attività, il suo svanire sfocia nell'edonismo e nel falso ottimismo: "*After 1920 the School of Paris's positivism, which had been carried by the essentially optimistic assumption that infinite prospects of "technical" advance lay before it, began to lose faith in itself. At the same time that the suspicion arose that capitalism itself no longer commanded perspectives of infinite*

⁹⁰ Tuttavia se Mirò parte dal segno, per arrivare alla linea, alla forma e alla figura, Pollock in un certo senso adotta il procedimento opposto. Si veda il capitolo a lui relativo del presente lavoro.

⁹¹ "Dalì turned on post-cubist painting, praised Meissonier and commercial illustrations, and asserted his contempt for "formal" values by the deliberate but just as often unconscious negligences of his own painting. Thus he made a virtue of his shortcomings. Granted that irreverence has a necessary function in our time, yet irreverence as puerile and as widely welcome as Dalì's is no more revolutionary than fascism". In *Surrealist Painting*, 1944, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. I pag. 229.

expansion, it began to be suspected that “physical” art was likewise faced with limits beyond which it could not go. [...] Materialism and positivism when they become pessimistic turn into hedonism, usually. [...] The School of Paris no longer sought to discover pleasure but to provide it”⁹².

Al quasi provvidenziale declino dell'arte parigina fa seguito un altrettanto provvidenziale incremento della qualità nell'opera degli artisti astratti americani, proprio nella seconda metà degli anni '30. Il passaggio di consegne, che alle soglie degli anni '40 è solo Greenberg ad annunciare, costituisce la legittimazione più articolata e coerente dell'arte americana, che fino a quel momento (e ancora per qualche anno), non era riuscita a emergere dall'ombra dell'arte Europea nella quale era relegata.

L'aspetto più interessante della lettura della storia dell'arte dalle avanguardie agli anni '40 fatta da Greenberg, è forse la ricerca di costanti formali e stilistiche, dalla piattezza all'astrazione e all'importanza del mezzo, che poi vengono identificate con delle caratteristiche vere e proprie dell'arte attraverso i decenni. L'intero impianto teorico architettato da Greenberg, seppur in modo frammentario e spesso disordinato, gli permette di arrivare alla arte americana a lui contemporanea direttamente dalla migliore arte prodotta in ambito europeo. Il suo affresco risente di una tendenza a concepire la storia come evoluzione, in cui uno stile segue ad un altro (grazie anche alla conversione dialettica), ma che arriva a incoronare come erede di questo divenire storico un'arte che allontana da se stessa qualsiasi allusione al mondo esterno, in una parola un'arte antistorica. Questa continuo oscillare tra la spiegazione di un fenomeno artistico come risultato di un fatto sociale, economico o politico e l'analisi esclusivamente formale dei risultati ottenuti, è forse il nodo da sciogliere, o semplicemente da accettare, per poter rintracciare un ordine all'interno della produzione greenberghiana. Nel corso degli anni le posizioni di Greenberg pendono più verso una lettura o verso un'altra, ma nessuna delle due istanze viene mai a mancare del tutto, nemmeno negli scritti degli ultimi anni, che sembrano i più strutturati sul piano teorico, ma in molti punti ancora irrisolti.

2.3 L'Avanguardia e i suoi caratteri: *medium*, piattezza, astrazione

⁹² C. Greenberg, *Review of an exhibition of School of Paris Painters*, 1946, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 88.

Nella considerazione generale del pensiero greenberghiano, così marcatamente caratterizzato da sfaccettature sfuggenti e a volte contraddittorie, gli autentici punti di riferimento costanti nell'arco degli anni sono i capisaldi dell'approccio formalista. Tali posizioni si configurano come dei criteri, quasi dei caratteri che un'opera d'arte deve possedere qualora voglia fregiarsi della lode greenberghiana, e che vengono ribaditi sostanzialmente sempre allo stesso modo nei primi come anche negli ultimi scritti del critico: è da questo presupposto che potrebbe derivare la pregnanza dell'opinione di E. Frank, quando sostiene che *"the best part of Greenberg does lie in the content of his judgments"*⁹³. Con alcune riserve, infatti, i giudizi del critico diventano parte integrante della sostanza stessa dell'opera, come anche degli orientamenti tramite i quali vengono formulati.

Come già emerso nel paragrafo precedente, Greenberg codifica una propria lettura dell'evoluzione artistica in maniera tale da poter poi formulare una serie di principi veri e propri, che possano diventare delle linee orientative nel distinguere l'arte buona da quella cattiva. Addirittura questi indirizzi, oltre che indicativi nei confronti del futuro, funzionano come degli elementi retroattivi: sulla loro base Greenberg giudica e spiega l'arte delle epoche passate, allo scopo di rinsaldare ulteriormente il legame di queste ultime con il presente. Oltre che dal passato storico-artistico, tuttavia, tali caratteri che definiscono l'arte migliore derivano al critico dall'esperienza, dall'esercizio del proprio occhio, che per Greenberg costituisce l'imprescindibile punto di partenza dell'attività critica: è da quanto vede attorno a sé che il critico cerca di ricavare delle considerazioni generali, che poi indica come principi a cui necessariamente⁹⁴ ispirarsi per esercitare la propria capacità di discernimento. L'obiettivo di questo impianto è permettere di distinguere l'arte buona dalla cattiva, laddove la prima, formulata nei termini greenberghiani, non può che essere "astratta", "pura", "piatta" e "pittorica". Risulta difficile scindere ognuno di questi termini dagli altri, dal momento che essi si spiegano a vicenda tramite continui rimandi esemplificativi; tuttavia per questioni espositive si cercherà di isolare ogni aspetto che tali aggettivi sottintendono, per poi considerarli nel loro insieme, nell'ottica dell'approccio formalista.

⁹³ E. Frank, *Farewell to Athene: the Collected Greenberg*, Salmagundi No. 80 (1988), pag. 259

⁹⁴ L'uso di tale avverbio intende ribadire la perentorietà con cui Greenberg prescrive le proprie opinioni, a dispetto delle dichiarazioni degli ultimi anni, in cui sembra smorzare i toni e sostiene di limitarsi a prendere atto di quanto gli succede attorno.

Uno degli insegnamenti più pregnanti e fecondi della scuola di Hofmann⁹⁵, che tanta parte gioca nella formulazione delle posizioni teoriche greenberghiane, riguarda il ruolo del *medium*⁹⁶ nel processo evolutivo dell'arte dalle Avanguardie in poi. I mezzi intesi in questo senso si configurano come gli strumenti pratici, concreti, di cui l'artista dispone o che decide di utilizzare per realizzare le proprie opere: va da sé che se nella scultura il pluralismo dei mezzi è proprio una caratteristica dell'arte modernista, in pittura il campo si restringe enormemente, fino a ridursi inequivocabilmente alla tela intesa come superficie e ai colori nella loro accezione più materiale. In Greenberg, il colore steso su una superficie bidimensionale, dunque, diventa l'imperativo che conduce alla nozione di "flatness", di piattezza in senso stretto. L'appiattimento, che il critico individua nell'evoluzione storico-artistica illustrata nel paragrafo precedente, viene perseguito dagli artisti d'Avanguardia tramite due processi: la corposità sempre più evidente della pennellata e l'insistenza sulla fisicità del pigmento da una parte (si pensi alla consistenza delle pennellate degli impressionisti, ma anche di Cézanne), e la compressione progressiva della figurazione residua sulla tela. Spesso le due istanze si compenetrano, quasi si completano, sublimando così la piattezza in quella che viene a essere una vera e propria denuncia dei mezzi utilizzati in un determinato processo creativo. Greenberg fa rientrare in questa prospettiva anche la tendenza, pure derivante dalla ricerca impressionista, di non trattare più preventivamente la superficie da dipingere, al punto che in svariati casi la tela si lascia addirittura intravedere tra una pennellata e l'altra.

La bidimensionalità esasperata, che comincia a diventare consapevole solo dopo l'abbandono della ricerca di un modello da imitare nella natura (con estrema semplificazione si può alludere al cubismo come spartiacque in questo senso), tende dunque inesorabilmente alla piattezza più assoluta. L'appiattimento sempre più evidente nei lavori degli artisti che Greenberg apprezza, rientra in una concezione di più ampio

⁹⁵ Da alcune delle lezioni di Hofmann Greenberg deriva l'importanza conferita a *medium*, piattezza e purezza. Tuttavia la sostanziale differenza tra l'artista e il critico risiede nella nozione di spazio: per Hofmann, infatti, lo spazio era qualcosa di concreto, che doveva ricercare la profondità attraverso la lotta con il mezzo, di cui doveva cercare di distruggere la bidimensionalità. Appare chiaro, dunque, come siano comuni i presupposti, ma il fine artistico che essi impostano si colloca su binari ben diversi. Cfr. S. Noyes Platt, *Clement Greenberg in the 1930s: a new perspective on his criticism*, in *Art Criticism* vol. 5, no. 2, 1989.

⁹⁶ Il termine usato da Greenberg è *medium*, appunto. Nel seguito della trattazione si adotta la traduzione di "mezzo" proposta anche nell'antologia curata da G. Di Salvatore e L. Fassi, *Clement Greenberg, L'avventura del modernismo*, op. cit.

respiro, che colloca l'attenzione verso i mezzi della pittura nell'impianto più generale del pensiero del critico. Tale analisi, infatti, permette a Greenberg di articolare in maniera più precisa il processo che egli vede in atto dalla metà dell'800, vale a dire l'annullamento dell'illusione all'interno del dipinto. In *Towards a Newer Laocoon* (1940), il critico imposta un lungo ragionamento storico e progressivo, in seno al quale trova spazio un'analisi della storia dell'arte alla luce dell'autocoscienza dei propri mezzi. Secondo Greenberg ogni epoca è caratterizzata dalla dominanza di un'arte sulle altre, per lo più in virtù della migliore qualità che essa è in grado di esprimere da un punto di vista estetico. L'esercizio di tale egemonia fa però perno anche sulla pressione che l'arte prevalente esercita sulle altre, che sono portate a imitarne i caratteri nella speranza di elevare il proprio stesso livello tramite un processo emulativo. La posizione di Greenberg addita la letteratura come arte dominante a partire dall'età barocca, quando inizia il suo predominio, quasi tirannico, sulle arti, specialmente quelle figurative. In quest'ottica l'esperienza delle Avanguardie diventa un'affermazione di autonomia e identità a se stante, da parte delle arti visive nei riguardi di quelle letterarie. L'istanza letteraria fino ad allora prevalente, aveva condizionato la produzione artistica in senso del tutto figurativo, imponendole quindi una narrazione per immagini, che rivestiva un ruolo complementare al racconto verbale. Ecco che allora da un dipinto, sostiene Greenberg, ci si attende un inizio, uno svolgimento e una conclusione, che si snodino attraverso una componente semantica, il significato, appunto, che le figure rappresentate devono ovviamente rivestire. La diretta e principale conseguenza di questa necessità diventa la negazione del mezzo, che dev'essere del tutto dissimulato, fatto dimenticare in quanto ostacolo all'illusione spaziale e narrativa: un dipinto avrebbe perso credibilità, se non avesse avuto la stessa trasparenza di un vetro, come se il quadro fosse una finestra da cui osservare il mondo. La metafora si rintraccia proprio nelle parole di Greenberg, che, per spiegare i risultati ottenuti da Mondrian, afferma: "*Mondrian paintings [...] are no longer windows in the wall, but islands radiating clarity, harmony and grandeur*"⁹⁷. Da qui deriva l'esigenza del ricorso al modellato, al chiaroscuro per restituire un'immagine quanto più possibile tridimensionale, profonda al punto da sfondare la superficie della tela.

La reazione proposta dalle Avanguardia, a cominciare da Manet, si orienta verso una più o meno consapevole affermazione di autonomia da parte delle arti visive nei confronti della

⁹⁷ C. Greenberg, *Obituary of Mondrian*, 1944, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. I pag. 188.

letteratura. Nel progressivo svincolarsi da essa, infatti, la pittura sancisce quelle che sono le proprie peculiari particolarità, che, fin da subito, vanno a identificarsi con i mezzi stessi che delimitano l'attività pittorica. La concentrazione sui mezzi, dunque, non è in Greenberg esclusivamente la constatazione di un fatto artistico, ma è il viatico attraverso il quale gli artisti si riappropriano della propria identità⁹⁸. I mezzi diventano perciò i confini all'interno dei quali la legislazione della pittura diventa insindacabile: i pigmenti e la tela sono i territori metaforici all'interno dei quali il pittore si muove. Il suo obiettivo diventa allora non più una letteratura surrogata, una narrazione per immagini, ma piuttosto un'analisi dei processi stessi che generano la propria opera: ne conseguono, dunque, la tecnica astratta da una parte, e l'appiattimento delle figure, delle forme e dei segni su una superficie a due dimensioni, dall'altra. La stigmatizzazione di questo processo riecheggia in sintesi nelle parole dello stesso Greenberg: *"There is a common effort in each of the arts to expand the expressive resources of the medium, not in order to express ideas and notions, but to express immediacy sensations, the irreducible elements of experience"*. L'intera visione a posteriori che Greenberg individua a proposito del ruolo del mezzo, si può riassumere in un'unica frase da lui stesso formulata: *"The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of efforts to "hole through" it for realistic perspectival space"*⁹⁹.

La storia dell'avanguardia come storia dell'autonomia del mezzo, dunque, che però può arrivare anche a esercitare un'influenza direttamente riscontrabile nella creazione di un'opera d'arte. Come in molti altri aspetti delle proprie convinzioni, infatti, il critico arriva a esasperare una propria opinione, come quando, in occasione della recensione a una mostra di Juan Mirò, egli analizza i risultati formali delle opere del pittore alla luce delle sue scelte in fatto di mezzi: in quest'occasione Greenberg sembra lasciar intendere che siano le esigenze del mezzo a determinare il risultato finale. Sostiene per l'appunto il critico: *"The modern painter derives his inspiration from the very physical materials he*

⁹⁸ *"The arts [...] have been hunted back to their mediums, and there they have been isolated, concentrated and defined. It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself. To restore the identity of an art the opacity of its medium must be emphasized"*. Cfr. C. Greenberg, *Towards a newer Laocoon*, 1940, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. I pag. 32.

⁹⁹ *Ibid.* pag. 34.

*works with. In spite of, and perhaps because of, the freedom it offers, canvas imposes upon the painter a style more or less proper to itself*¹⁰⁰.

L'analisi del mezzo è uno degli aspetti più pervasivi nella formulazione teorica del primo decennio di produzione greenberghiana. Nel 1948 Greenberg ritorna sull'argomento in un testo che considera le varie posizioni dei detrattori dell'arte astratta, ribadendo che: *"The message of modern art, abstract or not, Matisse's, Picasso's, or Mondrian's, is precisely that means are content. Pigment and its abstract combinations on canvas are as important as delineated forms; matter – colors and the surfaces on which they are placed – is as important as ideas"*¹⁰¹.

La perdita della valenza illusoria della tridimensionalità spaziale tramite la concentrazione sui mezzi, viene nuovamente sottolineata da Greenberg nel 1954: *"The picture has now become an object of literally the same spatial order as our bodies, and no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order. It has lost its "inside" and become almost all "outside", all plane surface"*¹⁰².

Il mezzo, dunque, oltre che come strumento funzionale all'autodeterminazione e all'autonomia delle arti visive, diventa il presupposto più diretto sul quale innestare l'idea della necessità dell'astrattismo in arte; in un certo senso può apparire paradossale la concretezza fisica, materica dei *media*, se paragonata alla purezza di cui la tecnica astratta dovrebbe, secondo Greenberg, essere espressione. Forse la possibile conciliazione della duplice accezione di concretezza e purezza nell'astrazione si può profilare qualora si consideri che mezzo e astrazione non si configurano nei termini di causa ed effetto, ma concorrono entrambi a pari diritto, tramite reciproche interazioni, a tracciare i caratteri del modernismo: *"It's what happened to the medium, in every art: that's what I consider most decisive in fixing the beginnings of modernism. It's the renovation of the medium, of the immediate phenomenal substance, that had largely made modernism the renovation of aesthetic quality by which it justifies itself"*¹⁰³.

¹⁰⁰ Greenberg insiste su questo aspetto, tanto che giustifica il cambiamento della tecnica pittorica di Mirò, divenuta più ruvida e corposa, con la scelta del pittore di passare dalla tela di iuta alla fibra, dall'ordito più consistente. Cfr. C. Greenberg, *Review of exhibitions of Joan Mirò, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky*, 1941, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. I pag. 63.

¹⁰¹ E' a passaggi come questo che il Concettualismo e i suoi teorici muoveranno le critiche più aspre nei confronti del formalismo di matrice greenberghiana. C. Greenberg, *Irrlevance versus irresponsibility*, 1948, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 232.

¹⁰² C. Greenberg, *Abstract and representational*, 1954, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 191.

¹⁰³ C. Greenberg, *Beginnings of modernism*, 1983, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 36.

Alla considerazione dei mezzi si salda profondamente un'ulteriore presupposto della migliore arte modernista, vale a dire la tecnica astratta. Prima di considerare le motivazioni esplicitamente addotte da Greenberg a questo proposito, è opportuno puntualizzare che alla radice del fenomeno astratto, il critico rintraccia due cause che esulano dall'ambito estetico¹⁰⁴: la prima è già emersa in sede di analisi storico-artistica, vale a dire il ruolo del Positivismo, mentre la seconda riguarda un ambito più marcatamente sociologico.

Per quanto riguarda il positivismo, Greenberg collega la necessità positivista di credere soltanto a ciò che è dimostrabile, soprattutto ai sensi, alla concentrazione sul mezzo e sugli strumenti delle arti visive, che è poi, come si è accennato, il presupposto dell'arte astratta.

Il secondo fattore, invece, emerge nella tarda fase della produzione greenberghiana in cui il critico cerca con maggior impegno un apparato teorico che possa avvalorare le proprie posizioni: in quest'ottica va letta l'analisi che egli traccia dell'astrattismo come risposta contemplativa al dinamismo che affligge la vita moderna. Spiega infatti Greenberg di come molti detrattori dell'arte astratta siano poi anche coloro che si lamentano della perdita di *“those habits of disinterested contemplation, and that capacity of enjoying things as ends in themselves and for their own sake”*¹⁰⁵. Al di là delle facili semplificazioni, Greenberg concorda con essi nel riconoscere nel mondo a sé contemporaneo un “dinamismo”, una frenesia che orienta qualsiasi attività umana in direzione di uno scopo preciso e per lo più immediato. Questa finalizzazione spietata e meccanica porta alla perdita della capacità contemplativa, alla mancanza delle condizioni per uno sviluppo culturale puro e disinteressato. A differenza dei detrattori dell'astratto, tuttavia, il critico ritiene che ogni società tenda a correggere una propria caratteristica esagerandone l'aspetto contrario: Greenberg afferma che l'astratto diventa una sorta di farmaco che contrasta il dinamismo e che obbliga a uno stato contemplativo assolutamente avulso dal contesto produttivo generale. L'astratto si profila quindi come una sfida alla capacità di concentrazione dell'osservatore, dal momento che non adduce motivi di svago da quello che di per sé costituisce il proprio senso: *“What makes the big difference between these (opere d'arte astratta) and abstract decoration is that they are, exactly, picture and free-standing sculpture – solo works of art meant to be looked at for their own sake and with full*

¹⁰⁴ Anche in questo frangente Greenberg non smentisce l'ambiguità della tanto ostentata autonomia dell'arte, rintracciando cause socio-culturali alla base di un fenomeno artistico. Va comunque considerato che tale propensione emerge quando il critico cerca di teorizzare le proprie posizioni, mentre in sede di giudizio o analisi delle opere vera e propria, l'unica istanza di cui tiene conto è quella prettamente formale.

¹⁰⁵ C. Greenberg, *The case of abstract art*, 1959, in J. O' Brian, a c. di, vol. IV pag. 75.

attention, and not as the adjuncts, incidental aspects, or settings of things other than themselves”¹⁰⁶. Anche in questo frangente, dunque Greenberg rovescia la prospettiva tradizionale, collocando l’arte modernista, a suo parere necessariamente astratta, nella compagine delle soluzioni e non in quella dei problemi.

Al di là delle giustificazioni dell’astrattismo, che affonda le radici nella tendenza all’appiattimento che Greenberg retrospettivamente individua nella storia dell’arte passata, la prima formulazione che il critico codifica dell’astratto compare già in *Avant-garde and Kitsch* (1939): in quest’articolo egli mette a fuoco l’arte astratta nel contesto della preoccupazione dell’avanguardia di delimitare l’oggetto di interesse delle arti ai processi creativi delle arti stesse. Questo rivolgersi verso se stessi non diventa una tautologica ripetizione, né tanto meno un decorativismo sterile, bensì si configura come l’oggettivazione dell’autocritica di cui l’arte modernista è fautrice. Il fine dell’arte, ribadisce Greenberg nel 1939, è l’arte “pura”, l’”arte per l’arte”, che non si sottomette alle esigenze di altri mezzi che non le appartengono, come l’istanza narrativa che inerisce all’ambito letterario. Si è già illustrato precedentemente come in *Towards a newer Laocoon* (1940) Greenberg identifichi il percorso dell’arte d’avanguardia come un progressivo avvaloramento dei mezzi creativi, cui consegue come unico possibile risultato il perseguimento dell’astrattismo, in quanto del tutto autoreferenziale e avulso da qualsiasi rappresentazione. Il fine ultimo cui l’opera deve tendere per Greenberg è quello che egli definisce con il termine di “purezza”: *“Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of specific art. To prove that their concept of purity is something more than a bias in taste, painters point to Oriental, primitive and children’s art as instances of the universality and naturalness and objectivity of their ideal of purity”*¹⁰⁷. In questi anni la purezza sembra quasi una prescrizione, una necessità cui gli artisti non possono sottrarsi qualora intendano produrre arte buona. Nel corso del tempo, tuttavia, come accade per molte altre sue posizioni, Greenberg smorza un po’ i toni e lima, per lo meno formalmente, il proprio dogmatismo: nel 1983, infatti, in un’intervista, dichiara esplicitamente che la purezza da lui concepita era un ideale, coscientemente irraggiungibile, ma utile al decorso e alla produzione dell’arte migliore.

¹⁰⁶ Ibid. pag. 77.

¹⁰⁷ C. Greenberg, *Towards a newer Laocoon*, 1940, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. I pag. 32.

Da tutto ciò consegue in maniera quasi tautologica che la purezza diventa il tratto caratteristico della purificazione dell'arte dalla letteratura, e dall'egemonia di qualsiasi altro ambito artistico.

Gli scritti greenberghiani dei primi anni insistono molto sul concetto e sulla vera e propria necessità dell'astrazione come condizione fondamentale per dar vita alla buona arte; come per gran parte delle posizioni assunte da Greenberg, anche in questo caso l'astratto diventa una sorta di prescrizione, un principio che non ammette deroghe. A questo proposito, tuttavia, come del resto in altri casi, Greenberg non contraddice quanto già affermato, ma circoscrive i termini e relativizza le proprie affermazioni: per quanto riguarda quella che prima era la necessità dell'astrazione, più tardi diventa una semplice constatazione dell'esistenza dell'arte astratta, e della sua coincidenza con l'arte migliore dell'età moderna. In questo senso Greenberg sancisce la validità dell'arte astratta, in parte delegittimando la figurazione; in uno scritto del 1954, infatti, il critico afferma che l'opinione comune è che le arti visive acquisiscano valore solo nel momento in cui raffigurano qualcosa di riconoscibile, e che lo stesso presupposto venga implicitamente riconosciuto anche da coloro che accettano l'astratto come espressione di un'età decadente dal punto di vista estetico. Il critico allora specifica che *“what counts first and last in art is wheter it is good or bad”*¹⁰⁸, sostenendo che il dato figurativo non costituisca di per sé un valore in termini estetici: al massimo la figurazione può aggiungere un aspetto narrativo, storico, aneddotico, nei quali tuttavia non risiede il segreto della qualità estetica (*“That a work is or not representational no more determines its value as art than the presence or absence of a libretto does in the case of musical score”*¹⁰⁹). E' su questa presunta libertà di pensiero, che identifica l'esperienza e non il pregiudizio alla base della valutazione delle opere d'arte, che dunque va formulata caso per caso, che Greenberg fonda quella che può sembrare una ritrattazione, quanto meno in termini formali, dell'assoluta convinzione dei primi anni: il critico infatti afferma che *“[my] experience [...] tells me nonetheless that the best art of our day tends, increansingly, to be abstract. And most attempts to reverse this tendency seem to result in second-hand, second-rate painting [...]. In fact, it seems as thought, today, the image and object can be put back into art only by pastiche or parody – as thought anything the artist attempts in the way of such a restoration results inevitably in*

¹⁰⁸ C. Greenberg, *Abstract and Representational*, 1954, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 187.

¹⁰⁹ Ibid.

*the second-hand*¹¹⁰. L'astrattismo sarebbe dunque una condizione che emerge come tratto distintivo dell'arte di maggior qualità, e non un imperativo imposto dal critico come spartiacque.

Greenberg è piuttosto conscio del rischio che anche l'arte astratta corre nel momento in cui tende al decorativismo, alla ripetizione di stilemi sempre uguali. E' per questo che caratterizza la propria accezione dell'astrazione in termini di "pittoricità"; il "*pictorial*" greenberghiano deriva con buona probabilità da una lettura non meglio precisata degli scritti di H. Wölfflin, che contrappone la forza del tratto pittorico barocco rispetto alla linearità di quello pienamente rinascimentale¹¹¹. La lettura che Greenberg fornisce di questa posizione individua nell'istanza pittorica il carattere fondamentale dell'astrattismo americano: la pittoricità intesa in questo senso viene a coincidere con la forza conferita alla pennellata, la corposità del segno, che diventa l'espressione di uno stato intuitivo, che permette alla superficie di vibrare, quasi di "respirare". Il pittorico è quanto resta dell'istanza espressionista passata, e risulta funzionale a Greenberg per poter contrapporre l'astrattismo americano a quello europeo¹¹²: se in Europa la memoria delle regole accademiche implica un ricorso anche nell'astratto all'equilibrio e alla precisione nella composizione, in America la stesura dell'opera si libera di ogni rimando compositivo, andando a dare manifestazione delle dinamiche più profonde che emergono dalle riflessioni sul mezzo. L'astratto diventa, quindi, specifico, caratteristicamente americano, inteso in questi termini; l'uso strumentale della "astrazione pittorica" per affermare

¹¹⁰ Ibid. pag. 189. E' tuttavia evidente come questo presunto relativismo altro non sia se non un'ulteriore affermazione della propria posizione pressoché indiscutibilmente a favore dell'arte astratta. Lo stesso accade nel 1983 in un'intervista dove Greenberg dichiara che l'errore compiuto nei primi scritti, in cui arrivava a prescrivere l'arte astratta come sola possibile arte avanzata, risiede nella mancata distinzione tra arti maggiori e arti minori: l'astratto sarebbe una *conditio* esclusivamente delle arti maggiori, il che avrebbe dovuto relativizzare la posizione del critico. Risulta chiaro, però, come questa divisione non faccia che avvalorare il rigore della propria tesi. Cfr. intervista rilasciata a Charles Harrison e riportata in R. C. Morgan, a c. di, op. cit.

¹¹¹ La serie di dicotomie sulla base delle quali H. Wölfflin struttura le analogie e le differenze tra lo stile barocco e quello rinascimentale si trovano illustrate in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), pubblicato in edizione italiana col titolo *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Non pare documentata la lettura di questo specifico testo di Wölfflin da parte di Greenberg, ma essa risulta molto probabile, sia per gli studi compiuti in ambito tedesco, che per l'importanza di questa pubblicazione nell'approccio formalista all'arte del passato.

¹¹² "There is a crucial difference between the French and the American versions of so-called abstract expressionism despite their seeming convergence of aims. In Paris they finish and unify the abstract picture in a way that makes it more agreeable to standard of taste. [...] The American version is characterized [...] by fresher, opener, more immediate surface. [...] the surface breathes. There is no insulating finish, nor is pictorial space created "pictorially" by deep, veiled color, but rather by blunt corporeal contrasts and less specifiable optical illusion". In C. Greenberg, *A symposium: is the French avant-garde overrated?*, 1953, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 156.

l'identità e l'autonomia culturale americana ben si innesta nella più ampia legittimazione delle proprie posizioni che Greenberg cerca di perseguire. Sarà proprio l'aspetto pittorico dell'arte astratta a subire un brusco decadimento nella seconda generazione degli espressionisti astratti, tanto che Greenberg conierà un nuovo termine per identificare le nuove forme dell'avanguardia, vale a dire l'"astrazione post pittorica"¹¹³.

L'astratto è di per sé una categoria con la quale non è facile lavorare senza scadere nella sterile tautologia; è per questo che Greenberg in un certo qual modo la scompone, concretizzandola nell'importanza conferita al mezzo, oppure dissolvendola nella più ampia concezione del formalismo come presupposto metodologico. Quello che in Greenberg rimane delle concezioni più generali dell'astrattismo, diventa in sostanza la mancanza, o per lo meno il tentativo di eliminazione della figurazione in senso tradizionale, che si sublima poi nel tempo nel raggiungimento forse più astratto pensabile all'epoca, il *dripping* di Jackson Pollock.

2.4 Un formalismo *sui generis*

Quanto esposto finora a proposito dei caratteri che Greenberg identifica alla base della produzione di arte di alta qualità estetica, trova riscontro nella più diffusa accezione con cui il critico viene classificato nelle rassegne metodologiche e storico-artistiche, vale a dire nell'ambito del formalismo. In realtà, come qualsiasi etichetta che si voglia applicare alla produzione e posizione greenberghiane, è necessario operare dei distinguo per non incorrere in fuorvianti semplificazioni. La definizione che forse meglio racchiude i principi generali dell'approccio formalista all'arte si ritrova in uno scritto di Anne D'Alleva, in cui l'autrice sostiene che "*formalists argue that all issues of context or meaning must be set aside in favor of a pure and direct engagement with the work of art. The artwork should be enjoyed for its formal qualities (e. g. composition, material, shape, line, color) rather than its representation of a figure, story, nature, or idea*"¹¹⁴. Nello stesso testo, poi, segue una sintetica presentazione delle principali personalità che hanno segnato le tappe più

¹¹³ Con questo termine Greenberg identifica principalmente il lavoro di Kenneth Noland e Morris Louis, la seconda compagine di artisti da lui supportati. Cfr. C. Greenberg, *Post painterly abstraction*, 1964, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III. Per una disamina più specifica a proposito dell'espressionismo astratto e delle sue degenerazioni si veda il capitolo successivo.

¹¹⁴ A. D'Alleva, *Method and Theories of Art History*, 2005, Londra, L. King Publishing Ltd., pag. 16

significative del formalismo tra le varie metodologie storico-artistiche: figurano dunque i nomi di Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), Henri Focillon (1881 – 1943), Roger Fry (1866 – 1934), cui segue quello di Clement Greenberg. Stando a questa ricostruzione, dunque, la figura del critico si inserisce perfettamente nel filone formalista, e l'autrice non denota particolari riserve in questo senso, salvo definire “*controversial*” la posizione di Greenberg, senza tuttavia approfondire la questione.

Il formalismo nella sua accezione più generica, dunque, prevede l'analisi di un'opera d'arte sulla base dei suoi esclusivi elementi formali, che includono la linea, la composizione, il colore, le proporzioni, e tutto ciò che emerge da uno studio dell'opera come l'univoca fonte di informazioni. Viene escluso dalla considerazione, invece, tutto ciò che attiene a una sfera esterna all'opera: in questo frangente, infatti, non sono annoverati i fattori sociali, culturali, politici o economici che possono aver influito sui caratteri di un dipinto, o di un'intera corrente o movimento artistico. Tra le istanze escluse rientra anche la soggettività degli artisti, e le loro dichiarazioni in merito al proprio lavoro: tale esclusione risulta particolarmente selettiva se si cerca di analizzare l'arte moderna e contemporanea. Nel caso degli artisti del passato, infatti, dei quali risulta più difficile reperire memorie e testimonianze dirette, l'omissione di eventuali dichiarazioni degli artisti può risultare, magari non trascurabile, ma se non altro meno influente; quando, tuttavia, a non essere considerata è la viva voce degli artisti che attorniano il critico, che deliberatamente decide di non tenerne conto, il risultato sarà sicuramente più discutibile¹¹⁵. E' opportuno, allora, considerare nel dettaglio quelli che sono i tratti e gli intendimenti esplicitamente formalistici che animano l'approccio greenberghiano.

La dichiarazione dello scopo che Greenberg attribuisce alla critica d'arte compare già in *Avant-garde and kitsch* (1939), dove l'arte per l'arte e l'arte pura vengono additati come l'unico strumento per salvaguardare l'avanguardia dalle minacce del kitsch. L'arte per l'arte è di per sé un fine che tradisce un'istanza formalista piuttosto spiccata: l'arte deve infatti essere slegata dal contesto, occuparsi del solo fine estetico che ne giustifica l'esistenza, e liberarsi da qualsiasi valenza sociale o extra estetica, che la contaminerebbe. Quest'ostentato distacco nei confronti del contesto storico e sociale, porta Greenberg a non tenere in considerazione il pensiero degli artisti stessi in merito al proprio lavoro, tanto da

¹¹⁵ Una delle accuse più frequentemente mosse a Greenberg riguarda proprio la sordità che egli dimostra nei confronti delle dichiarazioni degli artisti; tuttavia questo tipo di approccio si inserisce perfettamente all'interno della metodologia formalista tradizionale. Si confronti a tale proposito il capitolo successivo.

ammettere di aver più volte intimato all'artista di cui stava osservando le opere: *"Don't talk to me about your art, I just want to look at it. Talk to me about something else"*¹¹⁶. Quasi temesse di farsi influenzare da ciò che gli artisti avrebbero potuto dirgli, Greenberg implicitamente dichiara di volersi concentrare esclusivamente sulle forme, che si concretizzano nell'astrattismo, che non solo non prevede la figurazione, e quindi il rimando a nozioni o concetti extraestetici, ma si libera anche dell'istanza imitativa che secondo Greenberg affliggeva l'arte prima delle Avanguardie europee: la natura, non più da imitare nell'aspetto ma nei processi, viene negata anche nella cancellazione dello spazio, dell'orientamento all'interno del dipinto, che nell'astrazione ricerca il massimo della libertà dalle apparenze contingenti.

A maggior ragione non contano le considerazioni contestuali che possono aver dato vita all'arte del passato, al punto che lo stesso Greenberg afferma candidamente che *"[I] don't care how Giotto himself looked at his paintings. It is what I see that counts for me"*¹¹⁷.

Tale libertà si riflette poi nell'approccio che secondo Greenberg meglio di qualsiasi altro è in grado di rivelare il funzionamento dell'opera, vale a dire saper *"see a picture as a picture first"*¹¹⁸. "Vedere un dipinto in quanto dipinto come prima cosa" coincide per il critico con la capacità di osservare un quadro alla luce della consapevolezza che questo dimostra dei propri mezzi: si tratta dell'espressione massima dell'autonomia dell'arte, della considerazione esclusiva di ciò che rende peculiare un'espressione artistica. E' interessante notare che la radice del formalismo greenberghiano è in questo senso talmente profonda che arriva a dichiarare l'autonomia dell'arte anche dall'etica e dalla morale: non c'è scopo educativo né didascalico nell'arte, se non dare corpo all'ideale di bellezza¹¹⁹.

Se finora le prescrizioni greenberghiane si inseriscono perfettamente all'interno delle procedure del formalismo, è a questo punto necessario puntualizzare che il critico medesimo non si ritrovava in questa definizione. Come per altri presupposti dell'impianto teorico di Greenberg, anche la sua posizione formalista viene discussa e chiarificata negli

¹¹⁶ Intervista a C. Greenberg, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 167.

¹¹⁷ Ibid. pag. 218.

¹¹⁸ C. Greenberg, *Modernist painting*, 1960, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV.

¹¹⁹ Il rapporto tra l'arte e la morale in Greenberg è piuttosto controverso. Se da una parte il critico slega qualsiasi raggiungimento estetico dalla persona che l'ha prodotto, senza che le eventuali mancanze di questa possano inficiare la qualità dell'opera, dall'altro non giustifica determinati comportamenti di un artista alla luce delle opere realizzate. E' il caso, a esempio, del premio conferito a Ezra Pound nel 1949 per i suoi componimenti poetici che tradivano la propensione fascista dello scrittore, cui Greenberg si oppose manifestamente, spiegando che la bravura artistica non poteva prescindere da tali propensioni politiche. Come spesso accade nelle posizioni assunte da Greenberg, si ha l'impressione che l'autonomia dell'arte sia strumentalizzata a seconda delle proprie convenienze, più o meno immediate.

scritti successivi agli anni '60, quando il critico sente la necessità di ribadire la propria posizione, in risposta al rifiuto di un approccio critico come il proprio da parte sia degli artisti che dei teorici dell'arte. In un articolo del 1971, infatti, dal titolo significativo di *"The necessity of formalism"*, Greenberg si sente in dovere di chiarire la legittimità del proprio approccio formalista, che trova però in questa sede una codificazione particolare, quasi personale del termine. Il critico infatti lascia che il testo in più punti tradisca la coincidenza tra il concetto di "artigianalità" e quello di "formalismo": presupponendo che il tratto distintivo di tutta l'arte modernista di qualità sia la concentrazione sui propri mezzi, egli configura il formalismo proprio in questo senso, come attenzione agli strumenti, e, quindi, all'"artigianalità"¹²⁰. Greenberg sembra allora limitarsi a constatare che il successo dell'arte modernista risiedesse proprio in questo formalismo, che altro non è, in ultima analisi, se non il prodotto del lavoro manuale che denuncia i mezzi che lo consentono, contrapposto alla produzione meccanica, quasi industriale che negli stessi anni stava spopolando tramite la Pop e la Minimal art.

Oltre alla coincidenza tra il formalismo e la sottolineatura dei mezzi artistici, Greenberg personalizza anche la dicotomia di vecchia data tra forma e contenuto da un punto di vista metodologico. Laddove c'è una forma, infatti, si presuppone vi sia anche il contenuto: il formalismo greenberghiano si delinea anche per contrasto rispetto al suo contrario, che è appunto il contenuto, non inteso, però, come entità di per sé, bensì come fondamento di una metodologia che esclude la forma, o la relega in secondo piano. Nel 1967, in un articolo che si apre con l'ennesimo elogio dell'esperienza, Greenberg lamenta il fatto che gli venga attribuita una "linea" alla quale si manterrebbe fedele, e che questa linea sia riconducibile all'istanza formalista¹²¹. Il critico sostiene che l'accezione comune, quasi volgare del termine, risulta di per sé erronea, dal momento che sottintende una dicotomia tra forma e contenuto che a parer suo non ha ragione di esistere: *"One reason among others why the use of the term "formalism" is stultifying is that it begs a large part of the very difficult question as to just what can be sensibly said about works of art. It assumes that "form" and "content" in art can be adequately distinguished for the purposes of*

¹²⁰ C. Greenberg, *The necessity of formalism*, 1971, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit.

¹²¹ *"To all the imputations to which this art critic [Greenberg] has been exposed, the one he minds the most is that aesthetic judgments go according to a position or "line". [...] To impute a position or line to a critic is to want, in effect, to limit his freedom"*. C. Greenberg, *Compliments of an art critic*, 1967, in R. C. Morgan, op. cit. pag. 266

discourse”¹²². Greenberg si preoccupa di distinguere il contenuto dal soggetto, identificando quest’ultimo con le figure che un’arte di tipo mimetico in genere presenta; rispetto a questo il contenuto è cosa altra, cui il critico non vuole negare importanza, ma che relega a un secondo momento dell’analisi dell’opera. Egli non intende di per sé esaurire la categoria del contenuto in maniera assoluta, e per farlo le conferisce un’accezione che, anche in questo caso, si discosta dal senso comune: per Greenberg, infatti, il contenuto non è il messaggio, esplicito o interpretato, che un lavoro d’arte intende emettere, ma piuttosto si tratta di qualcosa di non specificabile, che in ogni caso non dà ragione dell’effetto che tale lavoro provoca nell’osservatore. Le sue parole a tale proposito sono piuttosto chiare: “*Whatever Dante or Tolstoy, Bach or Mozart, Giotto or David intended his art to be about, or said it was about, the works of his art go beyond anything specifiable in their effect. That is what art, regardless of the intention of artists, has to do, even the worst art; the unspecifiability of its “content” is what constitutes art as art*”¹²³. L’analisi prosegue poi sottolineando come siamo consapevoli dell’esistenza di contenuto in un’opera nel momento in cui ne sperimentiamo l’effetto, la cui denotazione “più diretta” è la qualità: ciò che ne consegue è che qualità e contenuto arrivano a incidere.

In questo percorso, in cui Greenberg scinde il soggetto dal contenuto, arrivando a giustificare la propria predisposizione verso le forme, ciò che diventa la prova dell’inconsistenza della nozione contenutistica è il fatto che “[I] could always assert the opposite of whatever it was I did say about “content” and not get found out; [that I] could say almost anything I pleased about “content” and sound plausible”¹²⁴. La nozione che Greenberg contesta, dunque, non è l’attenzione al soggetto in quanto tale, quanto piuttosto la sua incompletezza ai fini di un’analisi estetica: in un certo senso il critico sostiene che decodificare un dipinto, comprenderne i significati simbolici, l’occasione che l’ha creato, le chiavi di lettura, non sia sufficiente per spiegarne la qualità. La critica più consistente che egli muove all’iconografia che si stava diffondendo con sempre maggior velocità negli ambienti di critica e storia dell’arte, è sostanzialmente la mancanza dell’“occhio”, della capacità di cogliere gli aspetti “non letterari” dell’arte. L’insufficienza del dato

¹²² C. Greenberg, *Complaints of an art critic*, 1967, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 269.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid. Si ha qui l’impressione che Greenberg non abbia una diretta conoscenza della metodologia degli studi contestuali cui l’iconografia ha dato origine; piuttosto il critico sembra fare riferimento ai vari metodi interpretativi, caratterizzati da una certa autonomia nei confronti dei ricostrutti documentari che l’iconografia e l’iconologia più rigorose invece esigono.

contenutistico da solo per dar ragione della qualità estetica, non nega comunque il ruolo del soggetto che determina un certo tipo di contenuto, che a sua volta condiziona uno specifico risultato formale. Quello che il critico non accetta è la supremazia del contenuto, come dato più diffusamente riscontrabile, a dispetto dell'analisi formalistica, tacciata molto spesso di autoreferenzialità e solipsismo. La posizione di Greenberg, tuttavia, sembra molto radicata: *“The whatness of what is imaged is not unimportant – far from it – and cannot be separated, really, from the formal qualities that result from the way it is imagined. But it is a fact, in my experience, that representational paintings are essentially and most fully appreciated when the identities of what they represent are only secondarily present to our consciousness”*¹²⁵.

Al di là degli adattamenti e delle letture personali con cui Greenberg adatta il concetto formalista alle proprie esigenze, è innegabile che la matrice del suo pensiero si collochi in quest'ambito metodologico, e che l'attenzione alla forma e agli elementi che compongono un'opera d'arte siano i tratti distintivi del suo approccio all'arte. Tuttavia è altrettanto evidente che non mancano dei momenti in cui l'analisi storica e contestuale subentra nelle considerazioni estetiche, e diventa un elemento esplicativo a tutti gli effetti. Già in *Avant-garde and Kitsch* la nascita dell'Avanguardia trova spiegazione in un contesto sociale e politico, e, anche se Greenberg spiega di non riferirsi all'arte in questo contesto, ma solo a un fenomeno culturale, è inevitabile che parte di tale posizione permei di sé anche l'ambito artistico. Un'altra occasione in cui il critico viene meno ai principi rigorosamente formalistici si ritrova in *Towards a Newer Laocoon*, in cui spiega la nascita della prospettiva sulla base della concezione del mondo che in quel momento stava cambiando nell'uomo rinascimentale. Infine un caso analogo risulta la valutazione del positivismo come fattore fondamentale per la ricerca delle Avanguardie parigine, oltre che come elemento determinante alla loro decadenza. Questi sono gli unici momenti, d'altronde, in cui Greenberg ricorre al contesto per dar ragione di un fenomeno artistico, ma si tratta tuttavia di momenti di snodo particolarmente significativi. E' opportuno considerare, al tempo stesso, che con gli anni Greenberg abbandona questi seppur momentanei “cedimenti” all'analisi contestuale, soprattutto quando cerca di sistematizzare, quasi “ripulire” il proprio pensiero da eventuali sbavature, a partire dagli anni '60 in poi. Quello che il critico tuttavia non arriva a negare, è la collocazione di una data manifestazione

¹²⁵ C. Greenberg, *The case for abstract art*, 1959, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 83.

artistica all'interno di uno sviluppo storico di più ampio respiro¹²⁶, nell'evidente anche se implicita convinzione che la contestualizzazione non sia un elemento estraneo all'accezione più completa dell'approccio formalista. Come spesso accade, quindi, considerando Greenberg in modo critico, le categorie all'interno delle quali è possibile collocarlo risultano dai confini piuttosto sfocati. Se si confronta il critico con lo storico dell'arte che universalmente viene considerato l'esponente di maggior rilievo del formalismo, Henrich Wölfflin, le discrepanze appaiono piuttosto marcate: lo studioso infatti concentra la propria analisi non solo su delle singole opere, ma piuttosto su un insieme di esempi, omogenei per data e zona geografica di creazione; il suo intento è quello di astrarre dalle considerazioni generali dal particolare, che gli permettano di delineare il profilo dell'arte di un determinato periodo, soprattutto contrapposto al periodo successivo (a esempio Rinascimento e Barocco, il caso più didascalico della produzione wölffliniana in questo senso). Wölfflin cerca lo spirito del tempo attraverso i quadri, e applica il proprio metodo pressoché esclusivamente all'arte di un passato molto remoto. Non interferiscono in questo tipo di approccio alcuna considerazione che esuli dagli elementi formali in senso stretto, e l'astrazione dal contesto che lo studioso opera, rasenta alle volte delle mancanze eclatanti, seppur consapevolmente sostenute¹²⁷. Greenberg non tocca questi vertici di decontestualizzazione, anzi, come si è visto, spesso cede alla loro considerazione; in sede di analisi del dipinto vera e propria, tuttavia, è spesso in grado di formulare di pensieri talmente pregnanti ed evidenti, che non possono non trovare il lettore d'accordo con essi. D'altronde è lo stesso Wölfflin che, al termine di una lunga e dettagliata analisi dello stile dell'arte rinascimentale fiorentina, ammette: "Con questo non intendiamo propugnare il principio di una valutazione formalistica dell'arte: occorre sempre la luce perché il diamante splenda"¹²⁸. Greenberg fa eco allo storico dell'arte svizzero, quando, a proposito di Munch, sostiene di non trovare interessante le "forme" dell'artista, ma piuttosto la sua "letteratura: in quest'occasione il critico si chiede com'è possibile allora che le opere del pittore suscitino un "tale impatto comunicativo", al punto

¹²⁶ In un'intervista del 1994, l'anno della morte, l'intervistatore chiede al critico: "*You are not exclusively interested in the inherent qualities of a work of art. As far as I know, you also try to put art in the context of a historic development*"; la risposta di Greenberg suona quasi da sfida: "*I used to do that much more in the past. And why not?*". Intervista riportata da R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 220.

¹²⁷ Non sono rari, infatti, i casi in cui Wölfflin paragona artisti di epoche diverse, o che notoriamente non possono aver avuto dei contatti reciproci, e ricava delle considerazioni che li accomunano: d'altronde è questa l'essenza del formalismo inteso nella sua accezione più radicale, la più diversa da quella greenberghiana.

¹²⁸ H. Wölffli, *Arte Classica*, 2007, Milano, Abscondita, pag. 307

che arriva ad auspicare l'arrivo di un “*non-formalist critic [that] would enlighten me here, if only a little bit. I am eager to be instructed by example*”¹²⁹.

2.5 Estetica e criticismo

Tra gli anni '70 e gli anni '80, Greenberg comincia a lavorare a una propria pubblicazione che si occupasse di estetica, per il quale il titolo doveva essere “*Homemade Esthetics*”: nelle intenzioni originarie del critico, doveva trattarsi di una raccolta di articoli precedentemente redatti, cui sarebbero stati aggiunti degli scritti tratti da alcune lezioni di estetica tenute al Bennington College¹³⁰. L'intento del critico doveva essere “*out of presumptuous ambition. I found that even Kant, even Croce, had not dealt with certain things [...]. And then a lot of other estimable philosophers of aesthetics didn't seem to be practical enough, and I hoped that I had a contribution to make*”¹³¹. Con questa premessa, dunque, a partire dagli anni '60 l'attività di Greenberg si sposta dalla critica militante, dalle recensioni di mostre e artisti, al campo dell'estetica. La data di tale svolta è tutt'altro che casuale: in quel decennio, infatti, l'autorevolezza del critico viene seriamente messa in discussione e minacciata dall'apprezzamento sempre crescente che espressioni artistiche quali la Minimal e la Pop Art andavano registrando in maniera via via più considerevole. Alle novità artistiche andavano inoltre accompagnandosi delle istanze critiche che mettevano in seria discussione l'apporto dell'estetica tradizionale, per come era stata filtrata e trasmessa dalla compagine formalista della critica d'arte. Il concettualismo andava minando la legittimità della qualità estetica come fondamento ontologico dell'arte, e sulla scorta di Duchamp, si andava esautorando in maniera sempre più significativa tutta la critica che fondava sul giudizio estetico la validità delle proprie asserzioni. Si tratta di attacchi più o meno esplicitamente rivolti a Greenberg e al suo particolare tipo di formalismo, che si fondeva con una componente fortemente autoritaria, oltretutto alle volte autoreferenziale. Per sua stessa ammissione, dunque, il critico si volge indietro alla ricerca

¹²⁹ C. Greenberg, *Compliants of an art critic*, op. cit. pag. 272

¹³⁰ Greenberg non completò la redazione del libro, che venne pubblicato, postumo, nel 1999, a cura di Janice Van Horne: il testo comprende le trascrizioni di nove seminari tenuti al Bennington College tra il 6 e il 22 aprile 1971, e alcuni saggi da questi derivati. Cfr. C. Greenberg, *Homemade Esthetics: observations on art and taste*. 1991, Oxford, University Press.

¹³¹ Intervista rilasciata a J. F. Walker, riportata da R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 157.

degli aspetti della propria attività che permettessero di legittimarle, o, visto il periodo, ristabilirne la validità¹³²: “*I don't feel I'm belaboring the obvious when I harp on the primacy of value judgement in the present context. Didn't the late Harold Rosenberg say that taste was an "obsolet concept"? Didn't another reputable art critic refer recently to the weighing of the quality of sepcific works of art as "art mysticism"?*”¹³³.

Tramite questa breve contestualizzazione, sono già emersi quelli che possono essere considerati i concetti fondamentali dell'estetica greenberghiana, vale a dire l'importanza della qualità estetica come *conditio sine qua non* per la definizione di un'opera d'arte e il ruolo del giudizio di gusto come esercizio unico e fondamentale che distingue e riconosce tale qualità. A loro volta tali istanze sottendono due ulteriori elementi che si configurano come a queste funzionali, l'esperienza e l'intuizione, nella codificazione più ampia delle responsabilità e dei caratteri del criticismo.

Riordinando l'elenco sopra riportato, il primo elemento da considerare è dunque il ruolo del giudizio di valore, che Greenberg sostiene chiaramente di identificare con l'esperienza artistica, fino a farle coincidere tra di loro: “*Value judgments constitute the substance of aesthetic experience. [...] Art is first of all, and most of all, a question of liking and not liking – just so. Liking and not liking have to do with value, and nothing else*”¹³⁴. Risulta fin da ora evidente, dunque, l'influenza esercitata da Kant su Greenberg, nella misura in cui anche il critico considera la rilevanza assoluta conferita alla facoltà del gusto estetico. L'esercizio della facoltà di giudizio, dunque, diventa il fondamento dell'esperienza estetica, e quindi della critica d'arte, sulla base del presupposto che l'oggetto giudicato altro non sia che la qualità dell'opera in questione. L'arte deve dunque perseguire e dare corpo all'ideale di bellezza, e su questa base l'unica classificazione che il critico ammette è la differenziazione tra arte “buona” e “cattiva”¹³⁵: egli infatti non accetta valutazioni aprioristiche, come potrebbe essere quella di sostenere che l'astratto sia sempre e comunque migliore del figurativo, o viceversa. Greenberg ritiene che ogni singolo giudizio qualitativo sia da formulare sulla base dell'esperienza, e che in questo senso l'unico principio ordinatore e gerarchizzante possa essere la facoltà del gusto.

¹³² In occasione di un'intervista rilasciata a S. Ostrow nel 1994, a una domanda sul perché la riflessione sulla qualità estetica sia giunta tardi negli scritti greenberghiani, il critico risponde: “*It came late for polemical reasons. People were saying quality didn't matter, they had stopped paying attention to it*”. In R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 235

¹³³ C. Greenberg, *States of criticism*, 1981, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 88.

¹³⁴ Ibid. pag. 86.

¹³⁵ Cfr. C. Greenberg, *The identity of art*, 1961, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV.

Il giudizio come fondamento di qualsiasi approccio all'arte, dunque, deriva in Greenberg la propria legittimità e autorevolezza dall'involontarietà di cui il critico lo investe; Greenberg infatti afferma che i giudizi estetici per propria natura siano “*immediate, intuitive, undeliberate, and involuntary*”¹³⁶, e che questi loro caratteri siano una preziosa fonte di libertà. Egli infatti sostiene che: “*For a precious freedom lies in the very involuntariness of aesthetic judging: the freedom to be surprised, taken aback, have your expectations confounded, the freedom to be inconsistent and to like anything in art as long as it is good – the freedom, in short, to let the art stay open*”¹³⁷. Tale accezione involontaria, spontanea e foriera di libertà applicata ai giudizi estetici, a una prima lettura sembra concedere a qualsiasi osservatore la facoltà di esprimere un proprio parere a proposito di qualsiasi manifestazione artistica; tuttavia tale parvenza si dissolve istantaneamente nel momento in cui ci si soffermi ad analizzare lo stile, perentorio, quasi dogmatico, con cui Greenberg sostiene le proprie personali preferenze negli scritti degli anni '40 e '50. Nonostante quanto egli stesso sostiene, vale a dire di limitarsi a prendere atto della situazione in cui si trova l'arte a lui coeva, senza alcuna istanza deterministica che ne informi l'analisi, l'impressione che si ricava è di una posizione molto forte e autoritaria. Questa prima, stridente, contraddizione, trova una spiegazione nel più ampio contesto della trattazione estetica greenberghiana: il critico sostiene, infatti, che la facoltà di giudizio, per quanto involontaria e immediata, possa essere educata per mezzo di un'esperienza reiterata e riflessiva delle opere d'arte. Da questo presupposto Greenberg deriva la considerazione che esistano diversi gradi di giudizio estetico, e che questa loro caratteristica non vada comunque a inficiarne l'assolutezza: “*Judgment is gradable. There are degrees, in my experience. [...] The degrees are absolute. Why not?*”¹³⁸. All'interno dell'indiscussa involontarietà da cui scaturirebbero i giudizi estetici, dunque, Greenberg ammette l'esistenza di un margine all'interno del quale gioca un ruolo fondamentale l'accrescimento della capacità di discernimento dell'osservatore tramite l'acquisizione in un'esperienza sempre più consistente. Anche tale asserzione risulta tuttavia funzionale ad una visione più ampia dell'attività di critica: ciò che emerge da un impianto teorico così strutturato, infatti, è il fatto che il gusto più autorevole, quello che permette di discernere il

¹³⁶ C. Greenberg, *Compliants of and art critic*, 1967, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 265.

¹³⁷ Ibid. Pag. 266. Suona quasi paradossale l'auspicio di mantenere le possibilità dell'arte “aperte”, laddove poco prima il critico struttura un apparato teorico chiuso e strettamente concepito, come nel caso dell'evoluzione artistica.

¹³⁸ Intervista riportata in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 180

buono dal cattivo, viene a essere quello praticato da coloro che dedicano maggior tempo e risorse all'esperienza e alla riflessione sull'arte, vale a dire i critici.

Alla base del giudizio come finora è stato illustrato, si rintracciano dunque sia l'elemento intuitivo, che ne determina l'involontarietà e l'immediatezza, che quello esperienziale, che invece giustifica l'autorevolezza di un critico rispetto agli osservatori per così dire comuni. Paradossalmente collocati agli antipodi degli approcci dell'estetica tradizionale, intuizione ed esperienza in Greenberg diventano due istanze correlate e reciprocamente influenti, che sortiscono come risultato una pratica critica autoreferenziale, con pretese assolutistiche, seppur non dichiaratamente ammesse.

L'intuizione è l'elemento che Greenberg deriva più manifestamente dallo studio dell'estetica di Benedetto Croce, al quale il critico sembra molto vicino quando afferma: *"Aesthetic experience is intuitive. And up to now no one has succeeded in looking at intuition and telling us exactly what happens when we intuitively understand something"*¹³⁹. Il debito di Greenberg nei confronti di Croce, tuttavia, risulta piuttosto controverso: per sua stessa ammissione, infatti, il critico si dice lontano dall'idealismo, ma si riferisce al filosofo come *"the philosopher of aesthetics I've found more in [nella questione dell'oggettività del gusto] since Kant"*¹⁴⁰. Infatti Croce fonda sull'intuizione non solo il giudizio, ma prima ancora l'arte stessa, che egli considera costituita da due elementi: il complesso delle "immagini" da una parte, e il "sentimento" che le anima, dall'altra. Nel loro insieme queste due istanze fanno dell'arte un momento di intuizione lirica, che però non è un sentimento immediato, bensì contemplato¹⁴¹. E' questa forse la prima significativa differenza tra l'impostazione crociana e il ruolo dell'intuizione in Greenberg. Per il critico, infatti, l'intuizione è immediata, *"perceptive: it is seeing, hearing, touching, smelling, tasting; it is also registering what goes on inside your own consciousness. No one can teach how to intuit. If you can't tell for yourself what heat or cold is like, or the colour of blue, or the sound of thunder, or remembering – if you don't know these things by yourself and for yourself, nobody else can tell you"*.¹⁴² L'impossibilità dell'apprendimento consapevole dei meccanismi di funzionamento

¹³⁹ Ibid. pag. 218

¹⁴⁰ C. Greenberg, *Can Taste be Objective?*, 1972, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 52.

¹⁴¹ Cfr. Benedetto Croce, *Aesthetica in nuce*, 1928.

¹⁴² C. Greenberg, *Homemade Esthetics*, op. cit. pag. 34

dell'intuizione diventa una sorta di enigma: *"The mystery of intuition must be taken for granted in aesthetic experience"*¹⁴³. Come Croce, inoltre, anche Greenberg farà della delimitazione dell'ambito artistico un proprio cavallo di battaglia: come il filosofo definisce ciò che l'arte non è (filosofia, storia, scienza, ecc..), così il critico prende le distanze dagli aspetti secondari, letterari delle opere, per concentrarsi sull'arte in quanto tale. E' quasi sorprendente la corrispondenza tra le parole di Croce, quando afferma che "i critici [...] raccomandano di escludere o di non badare agli elementi che chiamano "letterari" della pittura, della scultura e della musica, allo stesso modo il critico della poesia raccomanda di cercare la "poesia" e non lasciarsi sviare dalla mera letteratura"¹⁴⁴, e l'autonomia che Greenberg rivendica per l'arte rispetto alla letteratura che l'ha dominata fino all'età moderna¹⁴⁵. Tuttavia al di sotto di questa apparente corrispondenza, latita un aspetto di fondamentale distanza: Croce, infatti, distingue l'arte dalla tecnica, e scredita qualsiasi approccio che dia valore alla fisicità degli oggetti, e che su questa base operi una qualche distinzione tra le arti. Secondo il filosofo "le partizioni delle arti sono meramente tecniche o fisiche", mentre la loro essenza, l'"Arte" vera e propria, "è una e non si divide in arti"; Croce è consapevole delle differenze che sussistono all'interno dell'ampio insieme dell'arte, ma le giustifica definendone la varietà non sulla base della tecnica, bensì in virtù delle diverse personalità e stati d'animo che le producono. Si tratta in questo caso di una posizione che si colloca agli antipodi rispetto alla concezione di Greenberg, che, come si è visto, fonda la propria visione del Modernismo come recupero critico del mezzo in quanto strumento di delimitazione dell'ambito di competenza delle varie arti. Ciò che della produzione filosofica crociana rimane in maniera più marcatamente evidente nella critica di Greenberg, dunque, diventa il ruolo dell'intuizione come momento fondante dell'esperienza estetica, seppur in maniera immediata e non "contemplata".

L'altro aspetto che co-determina la formulazione del giudizio estetico, l'esperienza, è una nozione che allontana ulteriormente Greenberg dall'estetica crociana. Come si è accennato, infatti, all'interno dell'esperienza trova spazio la possibilità di un'evoluzione del gusto: maggiore esperienza determina un gusto più raffinato, e quindi autorevole. Per Greenberg

¹⁴³ C. Greenberg, *Seurat, Science, and Art: review of "Georges Seurat" by John Rewald, 1943*, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 167.

¹⁴⁴ B. Croce, op. cit. pag. 9.

¹⁴⁵ In *Towards a Newer Laocoon*, Greenberg spiega come la modernità abbia portato la liberazione dell'arte dalla letteratura, dalla narrazione, dall'illusione spaziale.

si può quasi dire che tutto sia esperienza: l'esperienza contiene i giudizi estetici, è l'unico strumento che permetta di determinare la qualità dell'arte, è la sola "*court of appeal in art*"¹⁴⁶, è tutto ciò che permette di operare l'unica distinzione valida in arte, cioè distinguere l'arte "buona" da quella "cattiva"¹⁴⁷.

Tale nozione di esperienza sembra ricordare la formulazione proposta da John Dewey, soprattutto quando Greenberg afferma che "*anything that can be experienced at all can also be experienced aesthetically; and [...] anything that can be experienced aesthetically can also be experienced as art*"¹⁴⁸. Da una lettura superficiale di questo passo, si potrebbe ritenere che i debiti di Greenberg nei confronti dell'estetica deweyana siano quanto meno da sottoporre ad analisi. Il filosofo, infatti, considera l'esperienza come il fondamento dell'interazione reciproca tra organismo e ambiente, costantemente in atto, anche se non sempre in maniera consapevole; nel più ampio contesto esperienziale generico, Dewey colloca anche l'esperienza estetica vera e propria, che si distingue dal primo per i caratteri di "unità", "interezza", "compiutezza", "ritmo", "sentire immediato" e "interesse e cura" che la caratterizzano. In questo senso le parole di Greenberg sembrano tenere conto di una nozione così concepita ("*anything that can be experienced at all can also be experienced aesthetically*"); in realtà ci sono delle profonde divergenze tra la posizione di Dewey e quella del critico. Se il filosofo, infatti, non riconosce dicotomia tra arte e vita, ma piuttosto un continuo adattamento tra essere umano e ambiente senza interruzione alcuna, Greenberg invece pone dei limiti ben precisi all'ambito artistico: per il critico, infatti, l'autonomia dell'arte, rivendicata tramite un ostinato formalismo, risulta un principio che fa del proprio distacco dalla vita un suo punto di forza. Per Greenberg, se è vero che "*anything that can be experienced aesthetically can also be experienced as art*", è altrettanto vero che l'esperienza dell'arte richiede degli strumenti e delle conoscenze che implicitamente il critico non riconosce in tutte le persone. Laddove Dewey credeva che gli *abiti* positivi, se incentivati, potessero consentire a tutti di fruire esteticamente di qualsiasi cosa, nell'ottica di una nozione inclusiva dell'esperienza, Greenberg crede che la facoltà del gusto vada esercitata principalmente per delimitare i confini dell'arte di alta qualità, l'unico standard culturale che valga la pena di proteggere. Inoltre il ruolo dell'esperienza in Greenberg sembra quasi trascendere la stessa nozione deweyana: per il critico, infatti, l'esperienza

¹⁴⁶ C. Greenberg, *The Identity of art*, 1961, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 118.

¹⁴⁷ Cfr. C. Greenberg, *The experience of value*, in *Homemade Esthetics*, op. cit.

¹⁴⁸ C. Greenberg, *Counter-avant-garde*, 1971, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 13.

arriva a coincidere con l'intuizione, e quindi con il giudizio estetico e la funzione stessa del criticismo, in un'inscindibile compagine i cui momenti sono difficilmente separabili. L'esperienza infatti determina l'intuizione, che a sua volta informa di sé il giudizio, cioè la *raison d'être* della critica d'arte stessa.

Vi è tuttavia ancora un aspetto da considerare per poter compiutamente definire il processo sopra citato, vale a dire i caratteri del giudizio di gusto. Come si è illustrato all'inizio del paragrafo, la facoltà del gusto è inscindibile dall'esperienza estetica e dalla critica, è involontaria e immediata, anche se può essere educata e raffinata tramite il ricorso a una maggiore pratica dell'osservazione e dello studio dell'arte. Rimane da spiegare come sia possibile che un giudizio, per sua natura individuale e soggettivo, possa andare a costituire un motivo di autorevolezza e credibilità per il critico d'arte: la ricerca del fondamento dell'oggettività del gusto estetico è la preoccupazione principale dell'estetica greenberghiana, quasi il motivo stesso per cui il critico vi si concentra¹⁴⁹. È a questo proposito che risulta necessario chiamare in causa la principale fonte filosofica di Greenberg, vale a dire Immanuel Kant, non tanto perché il critico ne dia una lettura filosoficamente fedele, quanto piuttosto perché dalla sua produzione egli ricava dei capisaldi, alle volte fraintendendoli, che riutilizza poi per i propri scopi¹⁵⁰.

Greenberg vede in Kant "*the first real Modernist*"¹⁵¹, colui che ha sottoposto la ragione alla critica della ragione stessa, indagandone i limiti all'interno dei quali legittimamente essa possa operare; Greenberg, dal canto suo, auspica a ottenere lo stesso risultato, soprattutto laddove cerca di conferire autonomia ai vari ambiti artistici definendone i confini in senso all'utilizzo del loro mezzo. Tuttavia l'errore forse più eclatante che Greenberg commette nel proprio approccio alla filosofia kantiana, risiede nel fraintendere lo scopo della sua ricerca: il critico, infatti, crede di leggere nelle posizioni di Kant un'analisi che porti al riconoscimento del principio che permetta di spiegare l'oggettività del gusto. In realtà il filosofo si applica all'identificazione del *sensus communis*, vale a dire la comune forma a priori, intersoggettiva, che spieghi il meccanismo di funzionamento del

¹⁴⁹ Tale analisi tiene costantemente in considerazione il periodo critico e artistico in cui Greenberg si dedica all'estetica, vale a dire gli anni del concettualismo e dell'influenza di Duchamp, parallela all'esautorazione della critica d'arte in stile greenberghiano.

¹⁵⁰ A. C. Danto definisce Greenberg come "senza dubbio il critico d'arte più kantiano della nostra epoca". Cfr. *Dopo la fine dell'arte*, 2008, Milano, Mondadori ed.

¹⁵¹ C. Greenberg, *Modernist painting*, 1960, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 85

gusto. L'universalità che Kant ricerca si trasforma nel pensiero greenberghiano in oggettività: *"He [Kant] doesn't solve the problem satisfactorily. He posits a solution without proving it, without adducing evidence for it. He deduces his solution from the principles of his "transcendental psychology", and it's a wonderful deduction but it doesn't really advance the argument that the verdicts of taste can be, and should be, objective"*¹⁵². Dimostrare l'oggettività del gusto permetterebbe infatti a Greenberg di sostenere in maniera inequivocabile la propria autorevolezza in fatto di giudizi estetici, alla luce di tale insindacabile principio. Ecco che a questo scopo il critico opera quello che considera un passo avanti rispetto alla filosofia kantiana, vale a dire identifica il fattore che gli permette di dimostrare l'oggettività del gusto, ossia la constatazione che con il tempo i giudizi estetici relativi all'arte del passato si uniformano e si raccolgono attorno a delle affermazioni comuni. Greenberg sembra compiere in questo senso un capovolgimento del *modus operandi* kantiano: se Kant cerca ciò che a priori genera un giudizio, le forme che possano incamerare e decodificare l'esperienza¹⁵³, Greenberg parte proprio dall'esperienza per giustificare l'oggettività del gusto. E' come se l'evidenza dei fatti legittimasse il postulato kantiano (per come il critico l'ha inteso), l'indimostrabile oggettività del giudizio estetico. Secondo Greenberg, infatti, è innegabile che col tempo il gusto relativo alle opere d'arte si uniformi su alcune posizioni consolidate: *"there is a consensus of taste. The best taste is that of the people who, in each generation, spend the most time and trouble on art, and this best taste has always turned out to be unanimous, within certain limits, in its verdicts"*¹⁵⁴. Per esemplificare il concetto, Greenberg specifica che un intenditore può preferire Raffaello a Tiziano, ma se non li apprezzasse entrambi, non verrebbe nemmeno preso sul serio¹⁵⁵. Il debito di Greenberg nei confronti di Kant è indubbiamente evidente¹⁵⁶,

¹⁵² C. Greenberg, *Can Taste be Objective?*, 1972, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 51. Il testo è ripubblicato anche in *Homemade Esthetics*, op. cit.

¹⁵³ A questo proposito è interessante notare che Greenberg ammette che il metodo kantiano non poteva permettere al filosofo di compiere un'operazione simile: *"It's Kant case, I believe, that may offer the best clue as to why the consensus of taste hasn't been taken seriously enough: it was solely a matter of record, too simply a historical product. To found the objectivity of taste on such a product would be proceeding too empirically, and therefore too unphilosophically. Philosophical conclusions were supposed to catch hold in advance of all experience; they were supposed to be arrived at through insulated reasoning, to be deduced from premises given a priori. This isn't my own view of philosophy, nor is the view of many philosophers themselves, including Hume, Kant's predecessor. But, as it seems to me, it's a view that has infected the investigation of aesthetics even among empirical philosophers"*. Cfr. C. Greenberg, *Can taste be objective?*, op. cit. pag. 55

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ciò che per Kant è il dato di fatto da dimostrare, per Greenberg diventa lo strumento della dimostrazione. Quest'idea del consenso del gusto nel lungo termine come prova di una qualche oggettività inspiegabile

ma altrettanto chiari sono le distanze e le manipolazioni che il critico applica alla produzione del filosofo, tanto che alcuni hanno avanzato l'ipotesi che la perdita di credibilità dell'estetica tradizionale, il puro formalismo di matrice kantiana, sia dovuta non tanto alla perdita di significato dei capisaldi di quest'ultima, quanto piuttosto alla lettura fuorviante e limitata che ne avrebbe dato proprio Greenberg¹⁵⁷.

L'esperienza a fondamento di un processo che dimostri l'oggettività del gusto, dunque, diventa un grimaldello fondamentale per scardinare le critiche che negli anni '60 vengono mosse all'autoritarismo greenberghiano. La constatazione di come il gusto si sia assestato su determinate, indiscutibili posizioni circa l'arte del passato, permette a Greenberg di sostenere che la facoltà del giudizio estetico, per quanto involontario e immediato, alla fine tracci una linea di cui sia impossibile non tenere conto¹⁵⁸. L'aspetto interessante di questa asserzione è il fatto che il critico faccia esplicito riferimento a un gusto che non è generico, bensì specifico di coloro che “dedicano la maggior parte del tempo all'arte”¹⁵⁹.

E' ormai evidente, a questo punto della trattazione, come l'estetica greenberghiana sia fortemente orientata verso una legittimazione della critica d'arte, ovviamente racchiusa nei limiti dei caratteri che il critico vi riconosce. Come si è accennato in precedenza, infatti, l'esperienza viene a identificarsi con il giudizio di valore sulla qualità estetica, che a sua volta si radica nel concetto stesso di criticismo. Per Greenberg la critica d'arte consiste nel dare giudizi, nella convinzione che sia anche ciò che l'artista stesso si aspetta: “*Most artists, when you are in the studio talking about their stuff, they know – without knowing*

del giudizio estetico, in Greenberg deriva anche dal pensiero di T. S. Eliot, che presupponeva una “risposta fisiologica” comune a tutti gli individui, naturalmente involontaria. Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 136.

¹⁵⁶ Per un approfondimento dettagliato circa il rapporto tra Kant e Greenberg, si veda D. Costello, *Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65:2 2007; e ancora S. Melville, *Kant after Greenberg*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 56, No. 1, 1998.

¹⁵⁷ Al di là del merito della questione, tuttavia, è significativo constatare di come una posizione come questa sottintenda l'enorme influenza che il pensiero greenberghiano ha esercitato sulle generazioni successive. Per un approfondimento a questo riguardo si veda Tekiner, Deniz, *Formalist Art Criticism and the Politics of Meaning*, *Social Justice*, Vol. 33, No. 2 (104), Art, Power, and Social Change (2006), pp. 31-44

¹⁵⁸ Quello che Greenberg non spiega, tuttavia, è la dinamica tramite cui si verifica il consenso sull'arte del passato di cui parla. C. Harrison sottolinea a questo proposito che ciò che Greenberg postula e non dice è che ci dovrà essere un fondamento intersoggettivo che orienta l'esperienza in tutte le epoche, affinché poi possa verificarsi il livellamento del gusto nel lungo termine: in questo senso Kant non sarebbe stato affatto “risolto”. Si veda a questo proposito l'introduzione, a firma di C. Harrison, appunto, all'edizione di *Homemade Esthetics*, op. cit. pag. 29.

¹⁵⁹ C. Greenberg, *The Identity of art*, 1961, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 118

they know – they don't want to hear any bullshit about what you see in their work. They want to know wheter you like it or don't like it. The first thing they want is, "Is it good or isn't it good?" in your opinion"¹⁶⁰. Partendo dal presupposto che l'arte di tutti i tempi possa essere osservata senza distinzioni tramite un approccio formalistico, Greenberg accetta come unico discriminante di questa compagine la qualità estetica: per il critico esiste l'arte "buona" e quella "cattiva", e soltanto l'esperienza può creare delle gerarchie. Il ruolo del critico si colloca proprio in questa dimensione, in cui si assume la responsabilità di creare i presupposti teorici e pratici per lo sviluppo di un gusto che sia ricercato e raffinato: *"[art criticism] is supposed to call attention to art. Therefore, the ability of the art critici s the most important thing. To be ale to make jugments about what he likes and does not like. I believe that an art critic should be quite clear about his likes and dislikes"*. Neanche troppo nascostamente, dunque, Greenberg sembra voler affermare la propria personale autorevolezza, la fondatezza del proprio gusto, che gli deriva da un'esperienza consolidata e prolungata dell'arte attorno a sé. Il critico, che deve avere l'"occhio" che gli permetta di distinguere l'arte buona da quella cattiva, può costruirsi tale capacità solo attraverso l'esperienza, il "guardare a lungo", fino a quando non è in grado di "vedere"¹⁶¹; ora è evidente come l'occhio, cioè il gusto, del critico debbano necessariamente godere di una maggiore autorevolezza, considerato il tempo, lo studio e la fatica che egli dedica alla comprensione dell'arte. Greenberg è solito recensire mostre alle quali si reca più volte, e prescrive queste visite reiterate a tutti coloro che gli chiedano consigli per incrementare la propria capacità di discernimento; egli non rinnegherà mai la propria convinzione di avere la facoltà, anzi il dovere, di formare il gusto delle persone, di educarlo, invece che di uniformarvisi, accusa che invece muove ripetutamente ai direttori dei musei statunitensi¹⁶².

¹⁶⁰ Intervista riportata in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 167.

¹⁶¹ Intervista rilasciata a Charles Harrison e Trish Evans nel 1983, in R. C. Morgan, a c. di, op. cit.

¹⁶² Per una ricostruzione del contesto in cui opera Greenberg da questo punto di vista, e un'analisi delle reazioni che la sua posizione suscita, si veda il capitolo finale del presente lavoro.

3. GREENBERG ALL'OPERA: IL CASO POLLOCK

Si è già avuto modo di dire in precedenza come Greenberg agisca in una dimensione che si trova a metà strada tra la teoria e la pratica, come queste due istanze si compenetrino e si influenzino a vicenda per dar vita a tutti i diversi aspetti del suo operato. In questa sede si cercherà di ricreare uno spaccato della New York degli anni '40 e '50, in cui Greenberg si relaziona con l'artista al quale il suo nome viene legato con maggior insistenza, Jackson Pollock. Le loro figure si collocano in un contesto ben preciso, vivono, lavorano e agiscono all'interno di un mondo, quasi un sistema, che ha permesso agli Stati Uniti di costruirsi una propria identità culturale, prima ancora che artistica, figlia e negazione allo stesso tempo di quella europea.

In questo capitolo si propongono dei cenni al contesto pregresso, che viene a coincidere sostanzialmente con l'arrivo in America dell'arte dell'Europa, per poter meglio apprezzare il clima che si poteva respirare a New York quando sia Greenberg che Pollock si affacciano al mondo dell'arte. In un secondo momento si procede alla narrazione incrociata delle vicende che accomunano Greenberg a Pollock, nel tentativo di illustrare, nei limiti che una ricostruzione impone, come le posizioni dell'uno abbiano o meno trovato risposta nel lavoro dell'altro, e viceversa. Ciò che ne emerge è un quadro piuttosto sfaccettato, in cui tutta una serie di figure si confrontano e si scontrano, nella ricerca continua, sia artistica che professionale. Dopo un'analisi degli esordi di Pollock, ci si concentra sulla sua critica da parte di Greenberg, su come questa supporti l'artista, ma allo stesso tempo lo strumentalizzi per affermare delle posizioni che travalicano la sfera individuale: l'affermazione della superiorità americana rispetto a quella parigina, il raggiungimento del successo e i mezzi per ottenerlo, la formazione di gruppi di artisti, che poi la critica accomuna e battezza come espressionisti astratti, per arrivare alle dinamiche della vicenda, molto più personale, della rottura dei rapporti professionali tra Greenberg e Pollock.

Ciò che finora si è elencato, tuttavia, prevede il focus di ogni narrazione nel punto di vista di Greenberg, pur tenendo conto delle interazioni e relazioni che su questo in qualche

modo influiscono. Nell'ultimo paragrafo, invece, si intende affrontare il punto di vista non tanto di Pollock, quanto piuttosto della sua opera, nel tentativo di costruire una specie di verifica del pensiero greenberghiano, per riuscire a delinearne l'effettiva portata non tanto e non solo sul sistema dell'arte in genere, ma proprio nell'effettiva eredità che può aver lasciato o meno nell'approccio che oggi possiamo avere nei confronti dell'opera di Pollock. L'intento è di adottare una prospettiva che forse spesso non viene sufficientemente sfruttata, quella dei dipinti stessi, la cui osservazione può liberare alle volte da pregiudizi o strumentalizzazioni politiche e culturali, cui così spesso la figura di Greenberg è stata sottoposta.

3.1 Stati Uniti, anni '10, '20 e '30: capire il moderno

Per poter comprendere la portata del subitaneo apprezzamento che Greenberg dimostra nei confronti di Pollock, è necessario ricostruire il contesto all'interno del quale si colloca l'arte astratta in America, dall'arrivo delle testimonianze artistiche europee alle prime realizzazioni astratte *made in USA*, e i favori o le ostilità che esse incontrano, anche e soprattutto a livello istituzionale.

Il primo, significativo approccio americano nei confronti dell'arte europea era avvenuto nel 1913, in occasione della mostra-mercato organizzata all'Armory Show da due artisti americani, Walter Kuhn e Arthur Davies, che, dopo un lungo viaggio nel continente europeo, fecero in modo di proporre un assaggio anche oltreoceano. Le proposte della mostra andavano dal romanticismo di Delacroix, alle ultime, più criticate opere di Duchamp, passando attraverso l'esperienza impressionista, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Braque e Picasso, per una quantità di lavori davvero considerevole. In questo frangente è possibile individuare la nascita del mercato dell'arte americano, che avrebbe trovato degli sviluppi più significativi a partire dagli anni '50¹.

¹ Le novità che l'Armory Show propose agli Stati Uniti trovarono un primo, importante accoglimento per quanto riguarda i lavori degli impressionisti, come anche di Cézanne (il primo acquisto di un quadro avanguardista europeo da parte del Metropolitan Museum fu proprio "La Collina dei poveri", di Cézanne). L'esposizione era mastodontica, e proponeva circa 1300 opere, esposte secondo i criteri più tradizionalmente cronologici. La risposta del pubblico, oltretutto del mercato, fu favorevole nei confronti delle avanguardie, dall'impressionismo al cubismo, ma divenne molto più fredda nei confronti dei lavori più recenti: "Nudo che scende le scale", di Duchamp, ad esempio, destò numerose polemiche. Per un

L'esperienza dell'Armory Show innescò un percorso che riuscì a dar vita a un pullulare di realtà che fecero della proposizione dell'arte europea la loro missione: al di là del mercato per le collezioni private, nel 1931 nacque il Whitney Museum, e nel 1937 venne aperto il Solomon Guggenheim Museum, con il nome di *Museum of Non-Objective Painting*, mentre nel 1929 venne fondato il Museum of Modern Art (MoMA), di cui Alfred Barr venne nominato direttore. L'orientamento che Barr impartì al MoMA fin dai primi anni di attività risulta piuttosto chiaro: egli infatti identifica due percorsi paralleli all'interno delle avanguardie europee, dove uno da Cézanne, passa per il Cubismo, per arrivare all'Astrazione e al Costruttivismo, mentre l'altro parte da Gauguin e attraverso Matisse porta ai Fauves, all'Espressionismo e ai Surrealisti. In quest'ottica va letta la mostra forse più significativa allestita nei primi anni del museo, vale a dire l'esposizione del 1936 dal titolo *Cubism and Abstract Art*²: la reazione che tali opere suscitavano dimostra come gli Stati Uniti non avessero ben assimilato il messaggio delle Avanguardie, tanto che l'U. S. Customs Service sequestrò diciannove sculture perché “*did not show natural objects in their 'true proportions' and therefore were not admissible [...] as art*”³. L'aspetto più interessante, tuttavia, non risulta tanto la risposta dell'opinione pubblica e delle testate giornalistiche non specializzate, quanto piuttosto la lettura che lo stesso Barr fornì delle opere che andava a proporre, nel catalogo dell'esposizione: il direttore, infatti, delineò un'interpretazione dell'arte astratta in chiave sociale e storica, sostenendo che l'astratto sarebbe stata la risposta “naturale” alla noia che la ripetizione continua di stilemi reiterati recava con sé. La giustificazione storico-contestuale che Barr addusse per permettere l'accettazione delle proprie proposte artistiche, astratte in particolare, era il tipo di reazione che Greenberg denigrava, quando sosteneva che “*even some of the apologists of abstract art, when they defend it by saying that an age of disintegration must produce an art of disintegration if it is to express faithfully, implicitly concede that the abstract as such is inferior*”⁴.

In un certo senso ciò che si verifica nella città di New York nei primi decenni del secolo scorso può essere visto come un fenomeno dai forti contrasti, dove da un lato un certo tipo

maggiore approfondimento si veda A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, 2011, Milano, Mondadori.

² Ibid.

³ A. Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr Jr: Missionary for the Modern*, 1989, Chicago, Contemporary Books, pag. 152, in Rubinfeld, op. cit. pag. 55.

⁴ C. Greenberg, *Abstract and representational*, 1954, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III, pag. 186.

di classe politica arriva col tempo perfino a promuovere l'arte come motivo di rinascita culturale, ma dall'altro alcuni degli ambienti destinati a raccogliere queste manifestazioni non sembrano sufficientemente maturi per fornirvi una risposta adeguata. Si è già accennato nel primo capitolo al ruolo che un certo aspetto del *New Deal* del presidente Roosevelt ha giocato all'indomani della crisi economica del 1929 nel contesto artistico americano: in questa prospettiva vanno letti, per l'appunto, il *Federal Art Project* e la *Works Project Administration*, che fornirono stipendi e possibilità economiche a un'intera generazione di artisti⁵. Tramite i fondi stanziati per queste iniziative, infatti, a molti artisti, per lo più giovani, venne offerta la possibilità di studiare presso le innumerevoli scuole d'arte finanziate dal progetto, come, ad esempio, l'*Arts Students League*. Queste fucine di idee e di scambi furono una premessa essenziale al diffondersi di una scolarizzazione artistica maggiormente consistente, e lo stesso Greenberg ne riconosce il ruolo fondamentale nel processo di costruzione ed emancipazione dell'arte americana rispetto a quella europea.

In questo contesto sfaccettato e stimolante, dunque, cominciarono a formarsi alcune istanze artistiche che andarono ad innestarsi direttamente sulle esperienze delle Avanguardie europee: il risultato è una tendenza artistica generale orientata verso un astrattismo progressivo e sempre più diffuso. La nascita di questo genere di indirizzo deriva dall'esperienza che lo studio delle avanguardie parigine stava suggerendo ai giovani artisti americani, i quali cercavano di farsi strada ideando stili e forme nuove, sulla base delle scoperte già effettuate in Europa.

Che questo genere di arte fosse davvero compreso, o semplicemente accettato come espressione delle istanze più avanzate, alle manifestazioni artistiche moderne la città di New York conferì un peso sempre crescente, grazie anche all'esodo di artisti che fuggivano dall'Europa delle leggi razziali e della guerra, per trovare in America una nuova realtà. Costoro portarono con sé un bagaglio di conoscenze e ricerche che allora i limitati mezzi di riproduzione delle immagini avrebbero difficilmente reso accessibili altrimenti: il contatto diretto di cui molti giovani americani poterono godere dei lavori europei, portò a uno studio sempre più consapevole di tali precedenti, fino alla codificazione di uno stile più originale, per certi versi più radicale, in generale tendente all'astrazione. In questo contesto si innesta l'impianto teorico ideato da Greenberg, che proprio degli elementi di

⁵ Si veda a questo proposito la nota 20 del primo capitolo.

continuità con le avanguardie europee fece il fondamento del valore della neonata arte americana.

3.2 Greenberg e Pollock : gli esordi

Le difficoltà che accompagnano l'accettazione, e più ancora l'apprezzamento dell'arte astratta negli USA sono un fenomeno che anima il sistema museale americano fino a metà degli anni '40: il caso di Pollock⁶ a questo proposito si dimostra estremamente esemplificativo.

Jackson Pollock proviene da una famiglia di contadini e allevatori del Wyoming, dove nasce il 28 gennaio 1912, ultimo di cinque fratelli. I primi anni della sua vita sono caratterizzati da continui spostamenti da una città all'altra per esigenze lavorative dei genitori, fino a quando nel 1920 il padre lascia la propria famiglia, con la quale, tuttavia, continua a mantenere dei rapporti. I primi contatti del giovane Jackson con l'arte, in particolare l'arte astratta, hanno luogo presso la Manual Arts High School, dove ha anche modo di visionare alcune riproduzioni dei murali di Diego Rivera. Charles (1902 – 1988), il fratello più anziano, già da qualche anno si trova a New York, e frequenta le lezioni di Thomas Hart Benton presso l'Art Students League: nel settembre del 1930 Jackson lo raggiunge, e si iscrive a propria volta alla sua stessa classe. La prima formazione di Jackson si snoda principalmente attraverso una serie di studi sui murali, da quelli realizzati da Benton stesso, a quelli di Rivera⁷ e di David Alfaro Siqueiros, per vedere il quale si reca a Los Angeles nel 1932. A queste esperienze si aggiungono, poi, i corsi di disegno e composizione, di scultura di argilla e creta che Pollock frequenta oltre alle lezioni di Benton, ma comunque all'interno dell'offerta didattica dell'Art Students League. Nel 1935 Pollock, assieme al fratello Sanford da poco trasferitosi a New York, si iscrive al Works Progress Administration (WPA), che funzionava all'interno del Federal Art Project: per rimanere vicino al fratello, che aveva collaborato con Siqueiros a Los Angeles, e che per questo viene assegnato alla sezione dei murali, anche Jackson si iscrive nello stesso settore.

⁶ I brevi cenni biografici alle prime esperienze culturali e formative riportate di seguito, derivano dalla cronologia riportata nel catalogo *Jackson Pollock*, Kirk Varnedoe con Pepe Karmel, a c. di, 1998, New York, The Museum of Modern Art.

⁷ Nel 1933 Diego Rivera dipinge il controverso murale presso l'RCA Building nel Rockefeller Center, che Pollock ha naturalmente modo di vedere.

Nel frattempo Barr organizza la mostra *Cubism and Abstract Art* (1936) e *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1937), in cui il giovane pittore ha modo di prendere diretta visione delle opere che testimoniano le ricerche delle Avanguardie europee, in particolare del cubismo e del surrealismo, le cui istanze avranno un ruolo assolutamente seminale nella sua produzione futura. Nel 1938 Jackson viene riassegnato alla divisione pittorica della WPA; nel 1939 ha l'opportunità di vedere un dipinto che sarà fondamentale per il proprio lavoro, *Guernica* di Picasso, esposto presso la Valentine Gallery dal Congresso degli Artisti, nel tentativo di raccogliere fondi a sostegno dei profughi della Guerra Civile Spagnola⁸. Sul finire del 1940, Pollock fa la conoscenza di John Graham, un artista e critico di origini ucraine, emigrato negli Stati Uniti intorno agli anni '20 del '900: il rapporto con Graham è imprescindibile per poter comprendere la pittura e il lavoro di Pollock, oltre che per l'avvio professionale della sua carriera da artista. E' infatti per opera di Graham che Pollock esibisce un proprio dipinto, *Birth* (1941), alla mostra *American and French Painters* tenutasi presso la McMillen, Inc. Gallery a New York, tra il 20 gennaio e il 6 febbraio 1942. In quest'occasione Graham affianca all'opera di pittori europei dalla fama ormai consolidata, quali Picasso, Matisse, Braque, Derain e altri, il lavoro di alcuni giovani americani, tra i quali, oltre a Pollock, figurano Stuart Davis, Willem de Kooning, Virginia Diaz, Walter Khun e Lee Krasner. E' proprio questo il frangente in cui Pollock conosce la Krasner, che lo cerca per un confronto prima dell'esposizione: comincia così una relazione tra i due, fatta anche di scambi intellettuali e artistici, grazie soprattutto alla notevole sensibilità e competenza dimostrata dalla Krasner. In occasione della mostra del 1942, inoltre, Greenberg ha modo di prendere visione per la prima volta dell'opera di Pollock, dalla quale rimane colpito, ma sulla quale ancora non scrive alcuna recensione.

Negli stessi giorni di apertura dell'esposizione, il critico si imbatte casualmente in una conoscenza che risaliva ai tempi della scuola di Hofmann, Lee Krasner, accompagnata dal compagno Jackson Pollock, con il quale Greenberg ha modo di fare conoscenza di persona⁹. Dopo questo incontro, tuttavia, il rapporto tra il critico e l'artista per qualche

⁸ Tra il novembre del 1939 e il dicembre del 1940 A. Barr organizza una mostra monografica dedicata a Picasso, dal titolo *Forty Years of His Art*, dove espone nuovamente *Guernica*.

⁹ Greenberg ricorda così la prima volta che conobbe Pollock: "I met Pollock outside the Appraiser's Store of the Customs Service. There on the sidewalk was Lee with this gentlemen wearing a gray fedora hat of all things and a nice, proper gray topcoat. She introduced me and said, 'This guy's going to be a great painter'. He had this open face. It was the only time I ever saw him wear an hat; he looked even more respectable than me". (Intervista riportata da R. C. Morgan, op. cit. pag. 172).

anno si colloca su un piano esclusivamente professionale, che prevede le recensioni, anche molto favorevoli del primo, ma senza l'avvicinamento che ha invece luogo a partire dal 1946. Il distacco che viene mantenuto negli anni che vanno dal 1942 al 1946, trova una spiegazione plausibile nella considerazione del fatto che Greenberg, agli esordi della carriera da critico, tendeva ad evitare il contatto con gli artisti, che trovava “*dumb and boring*”¹⁰. Nel frattempo le carriere del critico e del pittore seguono binari paralleli, che già lasciano intendere la natura del rapporto che li avrebbe legati, di reciproco scambio e utilità, sia culturale che professionale.

Nell'estate del 1942 Pollock conosce Johnson Sweeney, che a propria volta suggerisce a Peggy Guggenheim di visitare lo studio del pittore; pochi mesi dopo, il 20 ottobre, Peggy inaugura la propria galleria newyorkese, *Art of this Century*, proponendo opere del surrealismo e del cubismo europeo. L'anno successivo, nel 1943, Peggy istituisce una commissione di artisti e critici, tra i quali figurano anche Duchamp, Mondrian, Sweeney e Putzel, che doveva giudicare i partecipanti allo *Spring Salon for Young Artists*: Pollock presenta un'opera da poco realizzata, *Stenographic Figure* (Figura 7)¹¹, e viene incluso nell'esposizione¹². La mostra del maggio 1943 segna l'inizio del rapporto lavorativo tra Peggy Guggenheim e Pollock, che si concretizza inizialmente con la sottoscrizione di un contratto di un anno in cui la gallerista si impegna a corrispondere al pittore \$ 150 mensili come anticipo sulle vendite, permettendo così a quest'ultimo di dedicarsi alla pittura a tempo pieno; in aggiunta al contratto, la Guggenheim commissiona a Pollock un murale per la parete più ampia dell'ingresso della propria casa newyorkese, che, su consiglio di Duchamp, vuole dipinto su una tela invece che direttamente sul muro, in modo da poterlo eventualmente spostare al bisogno¹³. Greenberg, dal canto suo, ha modo di vedere il

A proposito della visita che Krasner, Greenberg e Pollock, al momento della reciproca conoscenza, effettuano presso lo studio di un pittore amico della Krasner, si veda nota 30 del primo capitolo.

¹⁰ Citazione riportata da S. Naifeh e G. W. Smith in *Jackson Pollock: and American Saga*, 1989, Londra, Barrie & Jenkins.

¹¹ Nemmeno in quest'occasione, come si vedrà in seguito, Greenberg scrive su Pollock, essendo il critico impegnato in quegli stessi mesi nel servizio militare. Paradossalmente, invece, la mostra viene revisionata dall'allora compagna del critico, Jean O' Connolly.

¹² La cronologia del catalogo della retrospettiva su Pollock al MoMA (1998), riporta l'apprezzamento dimostrato da Mondrian a Peggy Guggenheim al momento dell'esame dell'opera di Pollock: “*I'm trying to understand what's happening here. I think this is the most interesting work I've seen so far in America [...] You must watch this man*”. Cfr. catalogo *Jackson Pollock*, 1998, op. cit.

¹³ La serata inaugurale del dipinto segna l'inizio della notorietà di Pollock negli ambienti artistici della New York del tempo: a causa di un errore nelle misure, la tela non si adatta perfettamente alla parete, e l'artista, umiliato, si ubriaca. Duchamp nel frattempo fa in modo di adattare le cose, ma ormai Pollock non risponde più di se stesso, al punto da orinare nel camino del salotto di Peggy. Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 73.

murale di Pollock in un secondo momento, una volta cioè rientrato dal servizio militare; ne rimane decisamente colpito, tanto da ricordare: “*He (Pollock) painted this picture, [...] a portable mural for the foyer of Peggy Guggenheim’s apartment. [...] It went on and on repeating itself, and I thought it was great. We got much closer friends after that*”¹⁴.

Tra il 9 e il 27 novembre 1943 ha luogo la prima mostra monografica di Jackson Pollock, presso la galleria della Guggenheim, dove l’artista espone dipinti quali *Guardians of the secret* (Figura 10), *The Mad Moon-Woman, Male and Female* (Figura 8), *The Moon Woman* (Figura 6), *The Moon – Woman Cuts the Circle*, *The She-Wolf* (Figura 11), *Stenographic Figures* (Figura 7) e svariati altri disegni e acquerelli. E’ questa l’occasione in cui Greenberg dedica la prima, ufficiale recensione a Pollock dalle colonne di *The Nation*, che si apre definendo i dipinti presentati come “*not so abstract abstraction*”¹⁵. La metafora che Greenberg adotta in questo primo scritto su Pollock si snoda in vari modi attorno al concetto di “*mud*”, di “fango”, che “abbonda” nei suoi lavori, dai quali, tuttavia, il pittore riesce a ricavare “*something positive*”; e ancora: “*In the large, audacious Guardians of the Secret he struggles between two slabs of inscribed mud*”¹⁶. Dopo aver lodato i dipinti più piccoli per la loro “completezza”, Greenberg dichiara che questi sono “*among the strongest abstract painting I have yet seen by an American*”, per poi concludere riconoscendo in Pollock l’influenza, a suo dire ancora molto evidente, di Picasso, Mirò e i dipinti messicani, dalla quale il critico pronostica una vicina liberazione e superamento¹⁷. In questo primo testo, dunque, Greenberg denuncia subito i caratteri della critica a Pollock che mantiene fino alle ultime revisioni: il critico, infatti, coll’abituale tono perentorio e quasi prescrittivo, evidenzia i tratti salienti della pittura pollockiana, in cui riconosce un trattamento del colore in chiave pittorica (anche se a questa data non ha ancora adottato questo aggettivo), dove il pigmento viene trattato come materia; la tela, a sua volta, diventa una riflessione sullo spazio, in cui egli nota l’eco delle ricerche cubiste e surrealiste sulla riduzione della pittura alla bidimensionalità e alla coscienza del proprio

¹⁴ In realtà, stando a quanto riportato da Naifeh e Smith, pare che la loro amicizia nasca all’effettivo solo nel 1946. Cfr. intervista in R. C. Morgan, op. cit. pag. 172 e Naifeh e Smith, op. cit. pag. 522

¹⁵ C. Greenberg, *Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger, and Jackson Pollock*, 1943, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. I pag. 165.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Appena un anno più tardi, nel novembre 1944, Greenberg afferma che i propri pronostici si sono realizzati in maniera anche più consistente del previsto, aggiungendo che “*on the strength of [his] first one-man show, [he] has already placed [himself] among the six or seven best painters we possess*”. Cfr. C. Greenberg, *Review of Exhibitions of William Bazotes and Robert Motherwell*, 1944, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. I pag. 239.

mezzo. Greenberg trova in Pollock la conferma delle proprie teorie, e in quest'ottica ne scrive, tradendone una crescente consapevolezza; per usare le parole di Naifeh e Smith, due tra i più accreditati biografi di Pollock, *“from their joint debut, artist and critic seemed ideally matched: Jackson's energetic, uncouth, ambitious paintings, and Greenberg's masculine, earnest, ambitious prose”*¹⁸.

Sebbene i rapporti tra i due, come si è spiegato, non siano ancora propriamente confidenziali, Pollock tiene in considerazione quanto scritto da Greenberg, se non altro per il tramite di Lee Krasner, che, pur non nascondendo i propri dubbi circa l'intelligenza dei critici in generale, e di Greenberg in particolare, era “rassegnata alla loro importanza”: *“He [Greenberg] is helping us to get on our feet. [...] It's important to get in print, to be written about”*¹⁹. D'altronde sono questi gli anni in cui sia il critico che il pittore cercano di ritagliarsi un ruolo autorevole all'interno dell'ambito artistico della New York degli anni '40, ma l'apice delle loro carriere non è poi così lontano a venire.

L'esposizione in generale trova un'accoglienza timidamente positiva nell'ambito della critica, che si dimostra alquanto possibilista circa il futuro del giovane pittore: d'altronde è innegabile che i toni dello stesso Greenberg non siano ancora entusiasti come qualche anno più tardi.

Nel frattempo Barr, convinto da Sweeney e da Sidney Janis, si adopera perché il MoMA acquisti *The She-Wolf* (Figura 11), di Pollock, per una cifra che rispecchia i prezzi di vendita della mostra di qualche mese prima presso la galleria di Peggy²⁰: la necessità di Pollock di disporre di un critico che desse le parole ai propri lavori si dimostra evidente in quest'occasione, quando dichiara che *“She-Wolf came into existence because I had to paint it. Any attempt on my part to say something about it, to attempt explanation of the inexplicable, could only destroy it”*²¹.

Ciò che emerge in maniera abbastanza evidente in questa prima rassegna sugli esordi della carriera di Pollock, è la scarsa rilevanza che dimostra l'operato di Greenberg nel suo

¹⁸ S. Naifeh, W. Smith, op. cit. pag. 522.

¹⁹ Il rapporto tra Greenberg e la Krasner risulta controverso (si confronti, a tal proposito, la vicenda relativa alla prima esposizione postuma di Pollock e alla rottura tra il critico e la pittrice). Dal punto di vista di Greenberg, la Krasner è una fonte di stimoli, di proficui confronti, come egli stesso ricorda: *“Lee and I would sit at the kitchen table and talk for hours”*. Dal canto suo, invece, Lee dichiara più volte di adottare un comportamento amichevole con il critico per la necessità che il marito aveva delle sue recensioni. S. Naifeh, W. Smith, op. cit. pag. 522.

²⁰ L'acquisto, avvenuto il 2 maggio 1944, prevede il pagamento da parte del museo di \$650, laddove i prezzi delle opere in mostra da Guggenheim andavano dai \$25 (per lo più disegni) e \$750. Cfr. catalogo *Jackson Pollock*, 1998, op. cit.

²¹ Cfr. catalogo *Jackson Pollock*, 1998, op. cit.

sviluppo: sicuramente all'arte di Pollock si sono già interessati altri, all'epoca magari più influenti di lui, ma un'ulteriore ragione potrebbe risiedere in quella che sembra una certa inefficacia da parte del critico nell'analisi delle opere. Ben prima della visita personale di Greenberg presso lo studio del pittore, infatti, Pollock ha la possibilità di organizzare altre tre esposizioni monografiche, di cui la prima (marzo 1945) presso l'*Arts Club* di Chicago, la seconda (marzo – aprile 1945) e la terza (aprile 1946) nuovamente nella galleria della Guggenheim. Pur continuando a mancare il contatto individuale tra Greenberg e Pollock, il critico è ormai assiduo nella recensione delle sue mostre, e il suo entusiasmo si dimostra in maniera sempre più esplicita: nel 1945, ad esempio, definisce Pollock in generale come “*the strongest painter of his generation, and perhaps the greatest one to appear since Mirò*”²², e *Totem Lesson*, in particolare, come il dipinto “*for which I cannot find strong enough words to praise*”²³; e poi ancora nel 1946, si riferisce al pittore come “*the most original contemporary easel-painter under forty*”²⁴.

Ciò che allo stesso tempo emerge da questi apparati critici, tuttavia, è una certa nebulosità che Greenberg tradisce nel momento esatto in cui dovrebbe aver luogo l'analisi formale vera e propria: quasi stupisce lo scarto che emerge tra la profondità con cui cura e descrive il lavoro di artisti storicizzati, da Picasso a Cézanne, da Monet a Matisse, e la vaghezza con cui qualifica i dipinti che ritiene più significativi della produzione di Pollock. Pur volendo, infatti, dar credito alle parole dello stesso Greenberg, quando afferma che “*it is precisely because I am, in general, still learning from Pollock that I hesitate to attempt a more through analysis of his art*”²⁵, è difficile non considerare come, salvo alcuni casi, il critico tenda a evitare argomentazioni precise riguardo a dei singoli dipinti, che raramente vengono citati, per lo meno a titolo esemplificativo. Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca la recensione che Greenberg scrive della mostra tenutasi al Whitney Museum (*Annual Exhibition of Contemporary American Painting*, dicembre 1946 – gennaio 1947), dove sostiene senza mezzi termini che “*the best painting at the present show is Jackson*

²² C. Greenberg, *Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky and Pollock*, 1945, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 16.

²³ Ibid. pag. 17

²⁴ C. Greenberg, *Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock*, 1946, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 75.

²⁵ C. Greenberg, *Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock*, 1946, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 75.

Pollock's Two (Figura 9). *Those who think I exaggerate Pollock's merit, are invited to compare this large vertical canvas with everything else in the Annual.*"²⁶.

Anche in questo scritto, dunque, si confermano i toni entusiastici del critico nei riguardi delle opere di Pollock, ma l'incompletezza, il mancato approfondimento dell'analisi formale che si riscontra in altri momenti della produzione del critico, arrivano quasi a deludere le aspettative del lettore. Appare invece indiscutibile il ricorso che Greenberg compie alle proprie categorie teorizzate in altri scritti, riguardo la funzionalità dell'astratto alla bidimensionalità del quadro e alla consapevolezza dei mezzi pittorici come condizioni necessarie per produrre arte di alta qualità estetica. Come si è già accennato, e si discuterà in seguito, Greenberg ricerca nel lavoro di Pollock la conferma delle proprie posizioni, senza chiedersi se le proprie letture fossero legittime o meno dal punto di vista dell'artista²⁷. Ciò che è assodato, per ora, è che Greenberg vede in Pollock l'azzeramento della costruzione spaziale sulla superficie della tela, la piattezza assoluta e la cancellazione, che diventerà, secondo il critico, radicale dopo il 1947, di qualsiasi traccia di figurazione; per Greenberg ciò che resta sulle tele di Pollock altro non sarebbe che una riflessione sui mezzi della pittura, in cui la sovrapposizione tormentata e ribadita dei pigmenti gioca come rimando non a una dimensione tradizionale, ma a un'istanza che lo colloca in seno alla modernità.

3.3 Greenberg tramite Pollock: da Parigi a New York

Il 1947 è un anno significativo nella codificazione di una certa lettura che Greenberg formula a proposito dell'opera di Pollock, che in quest'anno esplose con la novità del "*dripping*". Se fino a questo momento, infatti, il critico sembra quasi limitarsi a cucire le proprie categorie, che per la maggior parte risultano a questa data già codificate, al lavoro di Pollock, dandone una lettura marcatamente formalista, ora comincia a sottolineare un aspetto non nuovo, eppure non ancora sufficientemente esplorato: il riconoscimento di un'istanza identitaria americana in Pollock, e nella produzione di alta qualità a lui

²⁶ Si noti come, anche in questo caso, l'analisi viene a mancare, e sembra volersi sostanzialmente del solo giudizio del critico. Cfr. C. Greenberg, *Review of the Whitney Annual*, 1946, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 118.

²⁷ Si darà la parola a Pollock, a tal proposito, nella parte conclusiva del capitolo.

contemporanea. Tra il gennaio e il febbraio del 1947, in occasione della recensione alla quarta esposizione dedicata da Peggy Guggenheim a Pollock, Greenberg paragona il pittore americano al francese Dubuffet, e instaura tra i due un dialogo fittizio, in cui il critico sostanzia la produzione di Pollock con l'istanza legata alla differenza artistica e culturale che l'essere americano comporta: "*What he invents instead has perhaps, in its very abstractness and absence of assignable definition, a more reverberating meaning. He is American and rougher and more brutal [than Dubuffet], but he is also complete. In any case he is certainly less conservative, less of an easel painter in the traditional sense that Dubuffet*"²⁸.

Oltre al formalismo e al tempestivo apprezzamento dell'arte astratta americana e di Pollock, il merito che diffusamente viene riconosciuto all'operato di Greenberg riguarda, per l'appunto, il ruolo che questi svolge nello spostamento del baricentro artistico dalla Parigi delle Avanguardie alla New York degli anni '40. In effetti ciò che emerge in maniera molto chiara è l'orchestrazione, più o meno intenzionale, che il critico attua ad esempio anche nella successione della pubblicazione dei propri scritti, per poter creare i fondamenti sui quali innestare la concezione dell'arte americana come unica possibile erede delle istanze avanguardiste europee.

Gli articoli e le recensioni dei primi anni, infatti, si concentrano esclusivamente sugli esponenti di spicco dell'ambiente parigino ed europeo in genere: in *Avant-Garde and Kitsch* (1939) l'esempio dell'artista avanzato è già Picasso, mentre in *Towards a Newer Laocoon* (1940) l'analisi della crescente consapevolezza dei mezzi si snoda in un contesto artistico che va dall'impressionismo al cubismo. L'impianto teorico che questi scritti impostano nelle loro linee generali, trova echi e conferme nelle recensioni che il critico scrive, dedicate a Mirò, Léger, Kandinsky, Masson, Cézanne, Mondrian, De Chirico, Chagall e molti altri, dalle opere dei quali astrae i principi teorici che sostanziano il proprio formalismo. Il nucleo iniziale, fondante, della produzione critica di Greenberg, dunque, si colloca in un metaforico dialogo con la critica europea, che egli conosce, e che spesso legge in lingua originale (uno dei modelli italiani più apprezzati è, ad esempio, Lionello Venturi). Gli studi e le pubblicazioni cui Greenberg dà vita tra la fine degli anni '30 e l'inizio dei '40, dunque, si collocano in un contesto di generale crescita, negli Stati Uniti, della consapevolezza e della conoscenza di quanto era da poco accaduto in Europa. E'

²⁸ C. Greenberg, *Review of an exhibition of Jean Dubuffet and Jackson Pollock*, 1947, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 123.

indubbio che l'attenzione che il critico dimostra nei confronti delle Avanguardie storiche sia il frutto di una situazione di più ampio respiro, che riguarda un atteggiamento diffusamente nazionale nei confronti di queste manifestazioni artistiche. Tuttavia l'intuizione più significativa di Greenberg, forse la più gravida di conseguenze, risulta proprio l'affermazione della fine della qualità dell'arte europea, e il suo mantenimento qualitativo nel prosieguo americano. Se l'apprezzamento dell'arte parigina ed europea alle soglie degli anni '40 era ormai consolidato, infatti, di tutt'altra considerazione godeva l'idea che l'America potesse emanciparsi dalla barbarie culturale in cui l'Europa la vedeva relegata, e che potesse a sua volta creare arte degna dell'attenzione internazionale. E' in seno a questa dinamica che forse il criticismo greenberghiano trova il suo più alto traguardo.

La tiepida accoglienza che il sistema di critici e direttori museali riservano all'arte dei giovani artisti astratti americani, infatti, denota la deferenza con la quale i primi trattano i secondi, senza nemmeno arrivare a concepire una loro equiparazione con coloro che erano considerati i vertici inarrivabili delle ricerche più avanzate: "*These men [A. Barr, J. T. Soby, M. Schapiro, R. Goldwater] had been taught that new directions in art had always originated in Europe. The unspoken assumption was that they always would. Aware of the Americans Guggenheim showed, they did not share Clem's view of their talents*"²⁹.

Greenberg sembra stagliarsi, dunque, solo contro tutti, in una sorta di crociata che aspira ad affermare la qualità superiore dell'arte americana, rispetto a quella che egli stesso definiva come la decadenza dell'esperienza europea. La chiave del successo che Greenberg col tempo ottiene nel perseguire il proprio scopo risiede in parte anche nella dinamica con cui il critico affronta l'argomento: lo studio preciso e puntuale dell'arte europea, la conoscenza delle letterature in merito, gli permette di non essere accusato di mancata consapevolezza, e, anzi, di fondare il proprio giudizio qualitativo sull'arte americana proprio alla luce della conoscenza degli alti traguardi raggiunti in Europa³⁰.

Tra il 1947 e il 1948 (proprio mentre Pollock si dedica al *dripping*) il critico redige una serie di articoli che insistono sulla constatazione della perdita di consistenza delle

²⁹ Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 100

³⁰ Si veda a questo proposito il dibattito con D. Cooper, critico inglese che, dopo aver visto le opere di Pollock alla Biennale di Venezia del 1950, definisce il pittore "*merely silly*" (da *Art News*, settembre 1950). Tra le argomentazioni con cui Greenberg confuta quest'opinione rientra proprio il ribadire la conoscenza acquisita della pittura europea. Cfr. C. Greenberg, *The European view of American art*, 1950, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III.

manifestazioni artistiche che avevano sostanziato l'egemonia culturale di Parigi nei tre decenni precedenti. In un articolo dal titolo *The Present Prospects of American Painting and Sculpture*, Greenberg tesse per la prima volta in modo esplicito le lodi dell'arte americana, e, curiosamente, non lo fa dalle colonne della *Partisan Review*, bensì da quelle di *Horizon*, una rivista dalla tiratura internazionale. E' interessante come l'esordio del testo sancisca la necessaria dipendenza per qualsiasi artista che volesse produrre arte di qualità, dalle ricerche della "Scuola di Parigi", oltre che da Klee, Kandinsky e Mondrian. Come nell'analisi prettamente storico-artistica, anche in questo frangente Greenberg radica il presente nel passato, i cui raggiungimenti sono ormai unanimemente riconosciuti, e su questa base costruisce una nuova, autorevole, istanza culturale americana. La novità che il critico constata, ora, nel 1947, è l'originalità con cui gli artisti americani sono stati in grado di rielaborare la portata artistica del lavoro delle avanguardie. Fino a questo momento, infatti, "*they [gli artisti americani] could in the end distinguish themselves only by a hightening or idiodynamic twisting of ideas imported from Europe, and could never create or recreate a new vision that the rest of the world had to take account of and on which artists coming after could nourish themselves substantially*"³¹. Dopo questa premessa, l'operato di Greenberg denuncia una strategia molto sottile: rendendosi conto del rifiuto da parte dei colleghi di accettare la superiorità dell'arte astratta americana, il critico insinua che la loro capacità di giudizio sia stata inquinata dai prodotti di importazione dell'Europa decadente, in cui le classi medie hanno imposto un sostanziale abbassamento degli standard culturali. In sostanza ciò che Greenberg ribadisce, ancora una volta, è la legittimità del proprio gusto, fondato sulla conoscenza della migliore arte del passato, e in dovere, per questo, di denunciare le mancanze di una classe dirigente che non è più in grado di seguire i livelli dell'avanguardia, quella autentica³². Una volta affermata l'insindacabilità della propria opinione, dunque, Greenberg procede a una puntuale rassegna degli artisti che a parer suo vengono a formare la nuova e unica Avanguardia; tra questi, immancabilmente figura Pollock, che, all'indomani della quarta mostra presso la

³¹ C. Greeneberg, *The present prospects of American painting and sculpture*, 1947, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 160.

³² "*America, in two or three big cities, is being rapidly divested of its provincialism, but the cosmopolitanism replacing it is which we now import or imitate the way we do French wines and British cloth. The cultured American had now become more knowing than cultivated, glib in a kind of fashionable koiné but without eccentricity or the distortions of personal bias, a compendium of what he or (more usually) she reads in certain knowing magazines – anxious to be right, correct au courant, rather than wise and happy*". Ibid. pag. 161.

galleria di Peggy Guggenheim, viene definito come “*the most powerful painter in contemporary America, the only who promise to be a major one [and who is a] Gothic, morbid and extreme disciple of Picasso’s cubism and Mirò’ post-cubism, tintured also with Kandinsky and Surrealist inspiration*”³³. L’analisi che Greenberg propone, che, come si è visto, sembra in un primo momento mancare di una certa profondità, si arricchisce ora di un’ulteriore istanza, vale a dire l’identità americana, che fa di Pollock un importante pedina nel più ampio scenario dell’imposizione dell’egemonia americana³⁴. Il pittore diventa l’icona dell’America, con l’immagine del cowboy che proviene dall’Ovest, ma che allo stesso tempo si forma sull’esempio della migliore arte europea, e quindi mondiale; il suo ruolo è quello di imporre ai dipinti una forza, un’energia che si configura come il tratto peculiare dell’istintività del popolo americano. In uno scritto di qualche anno successivo (1953, nel contesto di un simposio organizzato dai redattori della rivista *Art Digest*, cui sono invitati anche Robert Motherwell, Jack Tworkov e Ralston Crawford), pur non riferendosi esclusivamente a Pollock, Greenberg stigmatizza le differenze tra la pittura astratta francese, citando per esempio Georges Mathieu, e quella americana, in modo piuttosto schematico. Egli infatti afferma: “*There is a crucial difference between the French and the American version of so-called abstract expressionism despite their seeming convergence of aims. In Paris they finish and unify the abstract picture in a way that makes it more agreeable to standard taste. [...] The latest generation in Paris still go in for “paint quality” in the accepted sense*”³⁵. Al contrario dell’accademismo francese, che persegue ancora i caratteri di equilibrio, composizione, perfino profondità tramite l’uso del colore, la pittura americana si caratterizza per una “*fresher, opener, more immediate surface. [...] The surface breathes. [...] Every fresh and productive impulse in painting since Manet, and perhaps before, has repudiated received notions of finish and unity, and manhandled into art what until then seemed too intractable, too raw and accidental*”³⁶: è solo nella pittura americana che Greenberg arriva a riconoscere questi tratti.

D’altronde Greenberg va affermando il declino dell’arte europea già da qualche anno, in un testo come *The Decline of Cubism* (1948), oppure quando, ancora nel 1948, scrive: “*One*

³³ C. Greenberg, op. cit. pag. 166

³⁴ Cfr. S. Guilbaut, *The Creation of an American Avant-Garde, 1945-1947*, in *How New York stole the idea of Modern Art*, 1983, Chicago, The University of Chicago Press.

³⁵ C. Greenberg, *Symposium: is the French Avant-Garde overrated?*, 1953, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 155.

³⁶ Ibid.

*has the impression [...] that the immediate future of Western art [...] depends on what is done in this country. [...] American painting in its most advanced aspects [...] has in the last several years shown here and there a capacity for fresh content that does not seem to be matched either in France or Great Britain*³⁷. Ciò che rende interessanti queste affermazioni, al di là della pregnanza della loro argomentazione, è soprattutto il loro essere in buona misura controcorrente: nel 1949, per esempio, il redattore del *Magazine of Art*, Robert Goldwater indice un simposio per indagare “*the state of American art*”, cui vengono invitati, oltre a Greenberg, anche A. Barr, Walter Abell, G. Heard Hamilton, J. T. Soby, P. Heron e svariati altri esponenti del sistema dell’arte americano. In questa sede Greenberg è l’unico a sostenere la superiorità dell’arte americana, mentre gli altri restano convinti dell’indiscutibilità della *leadership* parigina³⁸, come ad esempio J. T. Soby, che pochi mesi dopo scrive: “*We [in America] have produced in painting and sculpture no figure big enough to hold the eyes of the world on himself and also inevitably, on those of lesser stature around him*”³⁹.

La caparbia e la costanza con cui Greenberg si ostina a ribadire la superiorità dell’arte americana sortisce dei risultati considerevoli, soprattutto se si osserva, in una prospettiva a più lungo termine, quanto Pollock, De Kooning, Rothko e altri siano diventati effettivamente più apprezzati, quotati e riconosciuti come artisti rispetto ad alcuni loro analoghi europei, come, ad esempio Hartung o Mathieu.

Non è così immediato poter affermare che l’effettivo risultato in questo senso sia completamente opera di Greenberg; d’altronde, poi, è il critico stesso che si impegna a identificare ed esemplificare i fattori che hanno permesso agli artisti americani di acquisire le capacità necessarie per imporsi sullo scenario europeo, sebbene in anni piuttosto avanzati. Nel 1965, infatti, Greenberg pubblica un testo di cui già il titolo è esemplificativo (*America takes the lead, 1945 – 1965*⁴⁰): in quest’occasione il critico elenca i fattori che a

³⁷ C. Greenberg, *The situation at the moment*, 1948, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 193

³⁸ Cfr. C. Greenberg, *A symposium: the state of American Art*, 1949, in J. O’ Brian, vol. II. In questo contesto si apre la diatriba tra Greenberg e Barr, che Greenberg accusa di uniformarsi eccessivamente al gusto consolidato, e di non assumersi la responsabilità di formare il gusto del pubblico. Il rapporto tra i due diventa piuttosto conflittuale e controverso: se secondo Goldwater dalla collaborazione tra i due sarebbe potuto scaturire qualcosa di interessante, secondo Louise Bourgeois una relazione non era possibile: “*Alfred was afraid of Clem. He was afraid of tensions and he felt safer not arguing with him*”. (da Rubinfeld, op. cit. pag. 105).

³⁹ Articolo pubblicato il 6 agosto 1949 sulla *Saturday Review*, riportato da Rubinfeld, op. cit. pag. 110.

⁴⁰ In J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. IV

suo parere hanno permesso all'America di ottenere l'egemonia culturale che diventa indiscutibile a partire dalla metà degli anni '50. Innanzitutto Greenberg menziona il ruolo di Hans Hofmann, che indica come la fucina di idee e scambi artistici che ha permesso agli americani di entrare in contatto con l'avanguardia europea⁴¹; l'insegnamento di Hofmann trova riscontro anche grazie ai finanziamenti che il Federal Art Project dedica al sovvenzionamento degli artisti, soprattutto all'interno della WPA, della quale lo stesso Greenberg fruisce tra il 1938 e il 1939⁴². Un altro fattore che il critico riconosce in questo processo è l'arrivo in America di molti artisti, critici e collezionisti europei in fuga dalle leggi razziali e dalla guerra che scoppiava in Europa: prima ancora che la rilevanza delle singole personalità che prendono parte a questa migrazione, il critico sottolinea come essa abbia potuto infondere un senso di "sicurezza", perché era la prima volta che "*one had the feeling, in that city [New York], of living in the center rather than in a backwater of art.*"⁴³. Infine il critico menziona il ruolo cruciale di Peggy Guggenheim, ma soprattutto quello di Howard Putzel nell'indirizzarla verso le scelte migliori⁴⁴.

Come tutti gli aspetti delle posizioni teoriche greenberghiane, anche la considerazione della costruzione dell'egemonia americana subisce degli smorzamenti, se non altro nei toni, laddove il critico rivede il senso della dicotomia costruita tra Europa e America. Addirittura negli anni '80 egli arriva a fare dell'ostentata volontà degli artisti americani di dichiararsi avulsi dalla cultura europea, il tratto distintivo della decadenza dell'arte contro cui si scaglia ormai da vent'anni. In un'intervista del 1983, infatti, Greenberg afferma di aver operato la distinzione tra europei e americani solo all'inizio degli anni '50, per imporre la considerazione dell'arte degli Stati Uniti agli americani stessi, che erano "più

⁴¹ Qualche anno prima, nel 1957, Greenberg specifica come il ruolo di Hofmann sia stato fondamentale nella trasmissione dell'uso del colore: "*You could learn about color, as long as it was only a question of learning, from Hofmann than from Picasso, Mirò, or Klee; [...] you could learn more about Matisse's color from Hofmann than from Matisse himself*". Cfr. C. Greenberg, *New York painting only yesterday*, 1957, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 21. (Per il ruolo di Hofmann e un accenno ai suoi contenuti, si veda il paragrafo 1.2 pag 8)

⁴² A proposito dell'importanza della WPA, Greenberg sostiene che "*the high seriousness and high ambition which propelled the most advanced painting in the later 1940s would be hard to account otherwise*". Cfr. C. Greenberg, op. cit. pag. 213.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Si comincia qui a delineare la rete di relazioni all'interno della quale la circolazione di idee e stimoli si condividono e compenetrano, in modo che diventa difficile attribuire meriti e demeriti in maniera univoca all'operato dei singoli individui. Si ritornerà sull'argomento nel paragrafo finale del capitolo.

pronti ad accettare un europeo che un americano”⁴⁵. Al contrario accusa i minimalisti e gli “americani più giovani, quelli sfacciati” di sentirsi superiori all’Europa, dalla quale prendono le distanze. Per il critico si tratta di un’ulteriore occasione per dimostrare la propria tesi dell’avanguardia come mantenimento degli alti standard qualitativi, che negli anni ’40 vede incarnati nell’opera degli artisti americani, ma che si radica profondamente nella tradizione europea: “*We came out of Europe, we’re tied to Europe, and that’s all there is to it. We’re no more non-European than the Germans or the Portuguese*”⁴⁶.

3.4 Greenberg con Pollock: il mercato, i mass media, il successo

Come si è evidenziato in precedenza, il 1947 è un anno cruciale sia nell’evoluzione critica di Greenberg, che nella produzione artistica di Pollock, che introduce sistematicamente l’uso del *dripping* all’interno del proprio lavoro. Si tratta tuttavia di una data significativa anche per la conferma che essa fornisce dell’importanza del rapporto tra il critico e il pittore nel percorso di reciproca affermazione.

Alla fine di maggio del 1947 Peggy Guggenheim chiude la galleria americana per trasferirsi a Venezia, dopo però aver convinto Betty Parsons, nota gallerista della New York dell’epoca, a far esporre a Pollock le proprie opere: si tratta dello stesso periodo in cui Greenberg incorona Pollock come l’emblema più significativo dell’arte americana. Alla fine dell’anno, inoltre, accadono una serie di eventi che hanno quanto meno dell’interessante: essendosi Greenberg già speso da qualche tempo nella lode di Pollock, senza sortire i risultati voluti negli ambienti degli addetti ai lavori, furono i giornali e le riviste non specializzate a interessarsi a Pollock, le stesse testate divulgative e patinate, che meno di dieci anni prima il critico aveva accusato di essere *kitsch*. Due mesi dopo l’uscita di *The present prospects of America art* (ottobre 1947), in cui Pollock viene definito come il miglior pittore americano, la rivista *Time* pubblica un articolo dal titolo: “*The Best? Is any good art being made in America? ... Manhattan critic Clement Greenberg singled out*

⁴⁵ Per esemplificare la propria affermazione, Greenberg racconta di come all’inaugurazione della mostra *Twenty Years of American Painting* a Tokyo, un giapponese che stava accompagnando, di fronte a un Pollock e a un Gorky esclama: “*Oh, how French*”. Greenberg non manca di notare che a questi artisti avrebbe fatto piacere una definizione del genere, a differenza degli artisti successivi, che se ne sarebbero offesi. Cfr. R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 184.

⁴⁶ Ibid.

Jackson Pollock, who painted this!”, seguito da una foto piuttosto piccola, in bianco e nero, di uno dei suoi dipinti⁴⁷. L’articolo non si esime dall’adottare toni alquanto sarcastici in merito, ma l’attenzione che esso catalizza su Pollock (e Greenberg) è l’inizio di un percorso in ascesa.

La prima esposizione costituita interamente dai *drippings* di Pollock ha luogo presso la Betty Parson’s Gallery all’inizio del 1948, e la reazione di Greenberg è entusiasta: parla di “*step forward*” e “*new work [which] offers a puzzle to all those not sincerely in touch with contemporary painting*”⁴⁸. Tale recensione si distingue come uno dei rari casi in cui Greenberg nomina i singoli dipinti, per la cui analisi, tuttavia, rimane comunque piuttosto vago: ad esempio per giustificare quella che ritiene l’“inferiorità” di *Gothic* (1945 – Figura 14) rispetto a *Cathedral* (1947 – figura 16) non fa riferimento all’evidente spartiacque che l’adozione della tecnica del *dripping* costituisce tra i due, ma parla in generale, a proposito del primo, di “inferiorità” in “*style, harmony, and the inevitability of its logic*”⁴⁹. Oppure ancora, poco oltre, a proposito di *Enchanted Forest* (figura 17), il critico la definisce somigliante a *Cathedral*, “*thought inferior in strenght*”⁵⁰: è tutto. L’impressione che si è registrata nelle prime recensioni a Pollock sembra quindi non trovare ancora una smentita, laddove le analisi dei singoli dipinti paiono mancare dell’efficacia attesa. Ancora una volta, tuttavia, Greenberg si giustifica affermando che “*it is indeed a mark of Pollock’s powerful originality that he should present problems in judgement that must await the digestion of each new phase of his development before they can be solved*”⁵¹. Altri critici e giornalisti non condividono, tuttavia, le lodi di Greenberg: *Art News* parla di “*crashing energy and monotonous intensity*”, mentre Coate dalle pagine del *New Yorker* definisce le opere principali come “*mere unorganized explosion of random energy, and therefore meaningless*”⁵².

Nell’ottobre dello stesso anno la rivista *Life* indice una *Round Table on Modern Art: fifteen distinguished critics and connoisseurs undertake to clarify the strange art of today*⁵³, presso

⁴⁷ Fonte: archivio digitale della rivista, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,779468,00.html>

⁴⁸ C. Greenberg, *Review of exhibitions of Worden Day, Carl Holty and Jackson Pollock*, 1948, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 201.

⁴⁹ Ibid. pag. 202

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 555.

⁵³ La trascrizione dell’incontro compare sul numero di ottobre di *Life*: è interessante notare come l’argomento sia frammisto alle più svariate pubblicità. Anche in questo caso, per molti versi, sembra verificarsi la commistione tra “Avanguardia e Kitsch”. Cfr. archivio digitale della rivista *Life*.

il MoMA, che giusto pochi mesi prima era stato attaccato da un gruppo di artisti astratti, tra cui anche Pollock, per le politiche contrarie alla proposizione dell'arte astratta. Tra i partecipanti si annoverano Sir Leigh Ashton, l'allora direttore del Victoria and Albert Museum di Londra, Francis Henry Taylor, direttore del Metropolitan Museum, il preside della Yale School of Fine Arts, Charles Sawyer, James T. Soby, M. Schapiro e molti altri, tra i quali anche Greenberg: quest'ultimo, in particolare, è colui che, al di là delle singole opinioni dei presenti in merito all'arte astratta, porta l'attenzione e la discussione degli astanti sul caso di Pollock.

L'anno successivo si tiene la seconda esposizione monografica del pittore alla galleria di Betty Parson, dove egli propone ventisei *drippings*, in cui la sostanziale novità sono i titoli, che si liberano dell'istanza narrativa, quasi altisonante degli anni precedenti, e diventano esclusivamente dei numeri. Greenberg non può che vedere di buon occhio la novità, considerato che essa si accorda perfettamente alle proprie prescrizioni circa l'identificazione del dipinto con i mezzi che lo compongono; la conclusione è ancora positiva: "*Pollock is one of the major painters of our time*"⁵⁴. Anche in quest'occasione, tuttavia, molta parte delle recensioni alla mostra denotano disapprovazione nei confronti dell'opera di Pollock: Emily Genauer, per esempio, scrive sul *World-Telegram* che "*most of Jackson Pollock's painting [...] resemble nothing so much as a mop of tangled hair I have an irresistible urge to comb out*"⁵⁵; oppure Sam Hunter, dalle colonne di *Times*, parla di "*disappointing absence of resolution in an image or pictorial incident*"⁵⁶; oppure ancora sul *Time* compare una recensione in cui si scrive che "*a Jackson Pollock painting is apt to resemble a child's contour map of the Battle of Gettysburg*"⁵⁷.

Come si è illustrato nel paragrafo precedente, nonostante gli sforzi di Greenberg per affermare la superiorità di Pollock e dell'arte americana, molta parte del sistema dell'arte newyorkese sembra non condividere la visione del critico. Nemmeno il mercato sembra volergli dare ascolto, dal momento che le mostre finora tenute non hanno registrato più che qualche, sporadica vendita, tanto che Betty Parson organizza un'altra esposizione alla fine del 1949 nel tentativo di risollevarle le sorti economiche dell'artista dopo il fallimento dell'anno precedente. I collezionisti si dimostrano diffidenti nei confronti delle opere del

⁵⁴ C. Greenberg, *Review of exhibitions of Adolph Gottlieb, Jackson Pollock and Joseph Albers*, 1949, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. II pag. 286.

⁵⁵ Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 583.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

pittore, e molti dei suoi creditori non accettano nemmeno i suoi quadri come forma di pagamento⁵⁸; la situazione economica dei Pollock è talmente disperata, che il pittore è costretto a cercare un altro lavoro. Pollock fa richiesta per svariati lavori, la maggior parte dei quali nell'ambito dell'insegnamento, ma a causa del proprio carattere, non ne ottiene nemmeno uno. Greenberg, dal canto suo, sembra adoperarsi secondo i propri mezzi, e potrebbe essere dovuta alla situazione di Pollock la pubblicazione di un articolo in cui il critico lamenta la reticenza di mercanti e collezionisti americani ad investire sui loro giovani connazionali: “*Our society does very little overtly to encourage American art in its new advance and a great deal to discourage it. [...] Society more effectively discourages advanced art by simply withholding its money and refusing to buy it or give it honorific publicity*”⁵⁹. A risolvere la situazione, tuttavia, è l'intervento di Lee, che, tramite una rete di conoscenze e amicizie, fa in modo di far vendere a Parson uno dei dipinti del marito per alcune centinaia di dollari, sufficienti per vivere quasi un intero anno⁶⁰.

La vera svolta, tuttavia, quella cioè che segna la consacrazione di Pollock tra gli artisti più considerati d'America, arriva paradossalmente da una rivista non specializzata, che già in passato si era dedicata all'arte moderna, frammischiandola alla pubblicità e alla moda, la rivista *Life*. L'8 agosto 1949, infatti, la testata pubblica un articolo dal titolo “*JACKSON POLLOCK: Is He the greatest living painter in the United States?*”. L'articolo si apre con la constatazione che “*a formidably highbrow New York hailed the brooding, puzzled-looking man shown above as a major artist of our time and a fine candidate to become ‘the greatest American painter of the twentieth century’*”⁶¹. Tra inserti pubblicitari di supermercati e dopobarba, l'articolo si snoda in due pagine, corredate da alcune riproduzioni di dipinti, significativamente i *drippings*⁶², corredate da alcune indicazioni pratiche, tra cui, ad esempio, le misure, la tecnica realizzativa, o il prezzo (che risulta aggirarsi intorno ai \$1800 per un dipinto di circa 5 metri). La notorietà di Pollock si diffonde a macchia d'olio, facendolo diventare una vera e propria celebrità nel mondo dell'arte, e Greenberg viene unanimemente riconosciuto come il critico che fin dall'inizio,

⁵⁸ Naifeh e Smith riportano l'episodio legato all'unico creditore che accetta il pagamento, di \$56, con un quadro che però è costretto ad appendere in ufficio perché la moglie non lo accetta in casa (la fonte riporta inoltre che il creditore rivende il dipinto dopo la morte di Pollock per \$7300). Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 557.

⁵⁹ C. Greenberg, *The New York Market for American Art*, 1949, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol II pag. 320.

⁶⁰ Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 558.

⁶¹ *Life*, 8 agosto 1949, pag. 42.

⁶² E' significativo il fatto che compaiano soltanto questo tipo di dipinti, che, oltre ad essere indubbiamente i più recenti, erano anche i più apprezzati dallo stesso Greenberg.

alle volte in completa solitudine, ha sostenuto la sua importanza⁶³. All'inaugurazione della terza esposizione presso la Betty Parson's Gallery, pochi mesi dopo l'articolo su *Life*, si presentano in moltissimi, tanto che De Kooning, trovando la galleria così affollata, pronuncia la famosa esclamazione: "*Jackson has finally broken the ice*"⁶⁴.

3.5 Greenberg su Pollock: l'Espressionismo Astratto

La fama e la notorietà acquisita tramite la rivista comincia a produrre dei risultati a livello di riconoscimento istituzionale: nel gennaio del 1950 il MoMA acquista *Number 1* (figura 18), uno dei dipinti più recenti di Pollock, mentre nel giugno dello stesso anno il pittore partecipa alla XXV Biennale di Venezia, per conto del Padiglione degli Stati Uniti, con ben tre quadri (*Number 1A*⁶⁵, 1948, *Number 12*, 1949, e *Number 23*, 1949); nel periodo concomitante alla Biennale, inoltre, viene organizzata un'esposizione personale di Pollock dove il pittore viene rappresentato da una ventina di dipinti presso il Museo Correr di Venezia, prima, e la Galleria d'Arte del Naviglio a Milano, poi⁶⁶. Tra il luglio e l'agosto 1950 il fotografo Hans Namuth ottiene di poter effettuare un servizio fotografico su Pollock, oltre a spezzoni di filmati girati soprattutto durante il lavoro del pittore. Alla fine dell'anno, inoltre, Pollock espone tre dipinti alla Sidney Janis Gallery (non recensita da Greenberg), per mezzo dell'organizzazione di Leo Castelli, e un mese più tardi, presso la galleria di Betty Parson si tiene la quarta personale del pittore. Anche in questo caso Greenberg non redige alcuna recensione, anche se, stando al resoconto di Naifeh e Smith, il critico avrebbe dichiarato di aver detto a Pollock che pensava che questo sarebbe stato "*his best show ever*", ma di aver anche aggiunto: "*but I also said I didn't think it was going to sell*"⁶⁷.

⁶³ Si è già visto come una lettura di questo tipo sia in realtà scorretta, dal momento che non tiene conto del ruolo di John Graham nell'apprezzamento di Pollock, ben prima di Greenberg.

⁶⁴ Aneddoto riportato in Naifeh e Smith, pag. 598.

⁶⁵ La denominazione dei dipinti di Pollock che prevede una lettera oltre al numero deriva dall'ultima mostra del 1949 presso la galleria di Betty Parson, in cui la gallerista applica la lettera "A" ai dipinti inventati dal 1948, che ripropone ancora una volta, un anno più tardi.

⁶⁶ E' questa l'occasione in cui Bruno Alfieri descrive l'opera di Pollock come "caos, assoluta mancanza di armonia, [...] completa mancanza di organizzazione strutturale, [...] totale assenza di tecnica." Cfr. catalogo *Jackson Pollock*, 1998, op. cit.

⁶⁷ Naifeh e Smith, op. cit. pag. 650.

Infatti, nonostante la visibilità e le esposizioni, sempre più diffuse e frequenti, la rispondenza del mercato alle opere di Pollock sembra non trovare riscontro: in quasi tutte le esposizioni americane non vengono venduti che pochi dipinti. Le ragioni possono essere molteplici, e vanno dall'incapacità di apprezzare l'autentica arte americana da parte dei collezionisti, come sostiene Greenberg⁶⁸, a considerazioni assolutamente più immediate. Betty Parson, ad esempio, ipotizza che "*the big paintings were too intimidating*", oppure che "*the gallery was 'overhung'*", oppure ancora che i prezzi delle opere fossero troppo alti⁶⁹.

Le difficoltà economiche aggravano la salute di Pollock, che sfoga nell'alcolismo anche l'emarginazione che comincia a subire da parte degli altri artisti astratti americani: l'appoggio di un critico come Clement Greenberg, e la serie di circostanze che assicurano a Pollock una discreta fama, diventano presto dei motivi di gelosia da parte dei colleghi del pittore. Un sentimento di invidia sembra infatti percorrere le parole dello scultore Philip Pavia quando afferma che "*when Greenberg is on a favorite, everyone else goes down in the drain*", oppure in quelle del pittore Paul Brach, quando sostiene: "*Jackson's promotion was our demotion. The myth of the great artist somehow diminished the rest of us. He was the sun and we were the black hole*"⁷⁰.

Tali ostilità denunciano i primi sintomi già un paio di anni prima, quando, nel 1948, Robert Motherwell, William Baziotis e Mark Rothko fondano una scuola nominata *Subjects of the Artists*, in cui i partecipanti intendono ribadire l'importanza del soggetto, in opposizione alle teorie formaliste e astratte che Greenberg andava propugnando. Per citare le parole dello stesso Motherwell, il nome "*was to mean to emphasize that our painting was not abstract, that it was full of subject matter*"⁷¹.

Verso la fine dell'anno successivo, poco tempo dopo l'articolo su Pollock pubblicato da *Life*, una ventina di artisti si accordano per creare un fondo con cui affittare un appartamento, che diventa noto con il nome di *The Club*: tra i membri si annoverano Willem de Kooning, Franz Kline, Milton Resnik, Philip Pavia, Conrad Marca-Relli, Giorgio Cavallon e altri. Anche in questo contesto il comune denominatore è il contrasto con le

⁶⁸ C. Greenberg, *The New York Market for American Art*, 1949, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol II.

⁶⁹ Rispetto ai prezzi proposti nell'articolo di *Life*, infatti, quelli dei dipinti esposti a poco più di un anno di distanza sono grosso modo quadruplicati. Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 656.

⁷⁰ Entrambe le citazioni sono riportate da Rubinfeld, op. cit. pag. 139.

⁷¹ Intervista a Motherwell pubblicata su *Artforum*, settembre 1965.

teorie greenberghiane, che puntano a ridurre la portata dell'arte astratta a una mera constatazione della piattezza e dell'esistenza dei mezzi, arrivando ad escludere qualsiasi soggetto, che recasse con sé una qualche valenza semantica. Non è così immediato tracciare i contorni di questa sorta di contrapposizione, dal momento che i rapporti professionali, oltretutto personali, tra i frequentatori dei vari ambienti dell'arte newyorkese risultano molto ramificati e diversificati. Senza voler proporre uno scenario dai contorni netti o radicali, dunque, è comunque importante considerare come, a partire dalla metà del 1950, le posizioni pro o contro Greenberg sembrano stigmatizzarsi in una dicotomia che prevede il critico e Pollock da una parte, e De Kooning coi propri seguaci dall'altra. Nel giugno del '50, infatti, De Kooning suggerisce alla direzione del Black Mountain College, presso il quale tiene frequentemente delle lezioni, di offrire a Greenberg la possibilità di proporre un corso agli studenti: il critico imposta gli incontri dei due corsi affidatigli sul tema dell'arte moderna in generale da una parte, e sulla metodologia della critica d'arte sulla scorta del pensiero kantiano, dall'altra. Il filo conduttore del discorso greenberghiano è, prevedibilmente, l'opera di Jackson Pollock, proposta alla luce delle categorie formaliste che notoriamente il critico sostiene; in occasione di quest'incontri, Greenberg arriva ad affermare che, nonostante la genialità di De Kooning, Pollock si sarebbe dimostrato l'artista storicamente più importante dell'epoca. Pochi mesi più tardi De Kooning, invitato a tenere una conferenza presso il MoMA in occasione di un seminario dal titolo *What abstract art means to me*, prorompe in un attacco alle posizioni di Greenberg, pur non facendone mai il nome; il pittore arriva a proporre una concezione per così dire "inclusiva" dell'arte, che comprendesse tutto ciò che l'artista decida di inserirci, perfino la figura, la forma, e, quindi, il contenuto⁷²: il riferimento a Greenberg è estremamente esplicito. E' a partire da questo confronto indiretto che la diceria negli ambienti artistici di New York suggerisce della presenza dei due schieramenti, in cui il primo vede l'aggregarsi di artisti e critici attorno a De Kooning, mentre il secondo si identifica nell'asse Greenberg – Pollock⁷³; in realtà definire questa situazione in termini di vera e propria contraddizione forse risulterebbe fuorviante, tanto che De Kooning "*deos not seem himself to have been governed by a sense of rivalry*"⁷⁴, mentre Greenberg, nel 1953, indica una serie di artisti

⁷² Cfr. *Museum of Modern Art Bulletin*, 18, primavera 1951, pag. 5 - 6

⁷³ Intervista a Friedel Dzubas in *Artforum*, settembre 1965.

⁷⁴ Cfr. C. Harrison, *Abstract Expressionism*, in in Nikos Stangos, a cura di, *Concepts of modern art*, 1981, Thames and Hudson ed.

come migliori esempi della qualità dell'arte americana, e tra questi figura anche De Kooning e molti artisti che a lui si ispirano⁷⁵. Addirittura Rubinfeld sostiene che “his [di Greenberg] *hopes for the future of American painting included artists from both camps as well as some who were allied with neither*”⁷⁶.

Nell'esasperazione dell'identificazione di due poli in seno all'arte astratta americana, potrebbe invece giocare un ruolo significativo la posizione di altri critici, che prendono parte alla vicenda.

Negli stessi anni in cui Greenberg esalta Pollock, indicandolo come il miglior pittore della propria epoca, parte degli altri astrattisti si raccolgono attorno alla figura di De Kooning, che da alcuni viene visto come il legittimo rappresentante dell'America, cui viene scippato il titolo da Pollock. Comincia allora a formarsi l'idea di una compagine se non omogenea, quanto meno relativa a un'istanza artistica comune. Già a partire dagli anni '30 esiste un gruppo, gli *American Abstract Artists*, che riconosce nell'arte astratta una comune caratteristica del proprio operato. Nel corso del decennio successivo, però, a parte l'insieme iniziale di artisti, vengono ad aggiungersi una serie di personalità, in linea di massima più giovani, che assorbono l'eredità dei primi e la trasformano in qualcosa di nuovo. La consapevolezza della nascita di una sorta di corrente si concretizza già nel 1946 (l'anno in cui Greenberg visita per la prima volta di persona lo studio di Pollock), quando Robert Coates propone la definizione di *Abstract Expressionism*, riferita ad un gruppo di artisti newyorkesi che si vanno distinguendo per il carattere astratto dei dipinti, al quale si aggiunge però anche l'emotività istintiva, tradotta in pennellate corpose e materiche⁷⁷. Nel mese di settembre del 1949, presso la galleria di Sam Kootz si tiene la mostra *The intrasubjectives*, alla quale partecipano, oltre a Pollock, Baziotes, Gorky, Morris Graves, Hofmann, De Kooning, Motherwell, Ad Reinhardt, Rothko, Tobey e Walker Tomin: negli esponenti del mondo artistico newyorkese la compagine dell'espressionismo astratto comincia ad acquisire dei volti piuttosto definiti e delle caratteristiche comuni. La formazione del *Club*, al di là della controversa posizione nei confronti di Pollock, non fa che avvalorare l'idea di un gruppo che, sebbene non arrivando ad autodefinirsi in senso

⁷⁵ “The best pictures of Gorky, Gottlieb, Hofmann, Kline, De Kooning, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko [...] offer a plenitude of presence that those of Fautrier, the Dubuffet of 1945 – 1948, Hartung, Tal Coat [...] seldom match.” C. Greenberg, *Symposium: is the French Avant-garde overrated?*, 1953, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 156.

⁷⁶ Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 155.

⁷⁷ R. Coates, *The Art Galleries: Abroad and at Home*, in *New Yorker* no. 22, 30 marzo 1946

univoco, rispecchia un più ampio senso di affermazione per l'arte americana rispetto a quella europea, che andava crescendo in maniera sempre più palpabile.

Nella primavera del 1950 il Metropolitan Museum comincia ad approntare la mostra che si sarebbe dovuta tenere l'anno successivo, col titolo *American Painting 1900 – 1950*, la cui commissione manifesta l'intenzione di escludere una parte delle tendenze astratte che si sono manifestate nei decenni di pertinenza dell'esposizione. Diciotto artisti, tra i quali Gottlieb, Newman, Rothko, Still, Motherwell, Baziotes, De Kooning, Reinhardt, Smith, e Pollock redigono una lettera di protesta nei confronti dell'amministrazione del museo; a poche settimane dall'inaugurazione della mostra (dicembre 1950) la rivista *Life* pubblica un articolo che racconta la protesta dei diciotto artisti, che identifica collettivamente col termine "*The Irascibles*"⁷⁸. Oltre alle istanze polemiche di cui l'iniziativa si costituisce, dunque, si tratta di un'ulteriore occasione in cui i *mass media* diffondono l'immagine di una compagine se non artisticamente del tutto omogenea⁷⁹, quanto meno orientata nei confronti dei medesimi intenti.

In questo contesto pervaso dai fermenti del riconoscimento dell'espressionismo astratto come prima, vera manifestazione artistica di rilievo in ambito americano, la contrapposizione, reale o presunta che sia, tra Pollock e De Kooning, trova una diretta corrispondenza con la diatriba che si accende nel 1952 tra Harold Rosenberg e Greenberg, proprio a proposito del valore e del significato dell'astrattismo cosiddetto espressionista. Nel numero di dicembre (1952) di *Art News*, infatti, Rosenberg pubblica un articolo in cui conia un nuovo termine per indicare la compagine degli artisti astratti americani, che egli identifica come "*The American Action Painters*"⁸⁰. Il rapporto tra Rosenberg e Greenberg comincia diversi anni prima, quando i due si conoscono e diventano perfino amici, all'interno degli ambienti degli intellettuali di sinistra che gravitano attorno alla redazione della *Partisan Review*⁸¹. Dopo la rottura a causa della critica di Greenberg ai quadri dipinti dall'amico, e i dissapori dovuti a disguidi lavorativi⁸², i due non cercano più alcun

⁷⁸ *Life*, 15 gennaio 1950

⁷⁹ È interessante l'osservazione di Harrison, quando fa notare come la dicitura di espressionismo astratto comprenda un figurativo come De Kooning (seppur ai limiti) e il lavoro quasi per nulla espressionista di Newman. Cfr. Harrison, *Abstract Expressionism*, in Nikos Stangos, a cura di, *Concepts of modern art*, 1981, Thames and Hudson ed.

⁸⁰ H. Rosenberg, *The American Action Painters*, in *Art News*, dicembre 1952

⁸¹ A questo proposito si rimanda al secondo paragrafo del primo capitolo.

⁸² Secondo la ricostruzione di Rubinfeld, Greenberg avrebbe accettato il ruolo di redattore della *Partisan Review*, senza nemmeno avvertire Rosenberg, che in quello stesso frangente aspirava alla medesima carica. Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 167.

riavvicinamento. Nell'articolo del 1952 Rosenberg si inserisce, però, nell'ambito che maggiormente tocca l'ex amico, e i termini con cui prende le distanze dalle posizioni di quest'ultimo segnano una svolta nelle carriere di entrambi. Secondo Rosenberg, infatti, l'aspetto più significativo della pittura degli espressionisti astratti non riguarda tanto le istanze formali che Greenberg propone, quanto piuttosto la novità che essa comporta, cioè una concezione dell'opera d'arte in termini radicalmente nuovi. Per Rosenberg la tela viene ad essere un'"arena" dove l'artista combatte le proprie battaglie interiori, di cui lascia un'inevitabile traccia tramite il colore; il critico, in sostanza, pone l'accento non tanto sul risultato concreto del fare artistico, la tela dipinta, quanto piuttosto sull'importanza del gesto che produce il risultato, dell'azione che ne è l'origine. L'*Action Painting* si configura dunque come una novità assoluta nel panorama dell'arte internazionale, che ben si presta ad essere connotato come originariamente americano. La differenza rispetto alle tesi greenberghiane è lampante, dove non viene più dato rilievo alla forma, alla struttura compositiva, tutta concentrata nel risultato dell'azione, cioè il quadro o la scultura, bensì si manifesta un rinnovato interesse nei confronti dell'interiorità dell'artista, che troverebbe l'unico possibile mezzo espressivo nella pratica pittorica o scultorea. Torna nuovamente a profilarsi il contenuto, dunque, inteso non più come coincidente con la qualità estetica, come in Greenberg, bensì, nel caso di Rosenberg, con le sensazioni e le emozioni degli artisti, che diventano l'oggetto dell'opera d'arte. Laddove Greenberg fonda l'autorevolezza e la qualità dell'arte americana sulla scorta della conoscenza e dello studio delle Avanguardie europee, Rosenberg imposta il proprio ragionamento in termini di novità del tutto radicali rispetto a quanto realizzato in precedenza: in questo modo Rosenberg sovverte i criteri impostati da Greenberg, e addirittura esautora una qualsiasi dichiarazione di superiorità di un'opera rispetto ad un'altra, sulla base delle sole considerazioni estetiche. Scrive infatti Rosenberg: "*If a painting is an action, one painting cannot be superior of another. [...] The second cannot be 'better' or more complete than the first.[...] The critic who goes on judging in terms of schools, styles, forms, as if the painter were still concerned with producing [a product to be exhibited] is bound to seem a stranger. [...] A painting that is an act is inseparable from biography of the artist [...]. It follows that anything is relevant to it – psychology, philosophy, history, mythology, hero worship. Anything but art criticism*"⁸³.

⁸³ Cfr. H. Rosenberg, *The American Action Painters*, op. cit.

Lo scritto di Rosenberg, che, tra l'altro, nutre negli anni un profondo risentimento nei confronti del collega, esplose in un clima, se non di contrapposizione, quanto meno di fioritura di proposte alternative rispetto alla posizione greenberghiana, e solleva delle reazioni che per lo più si risolvono in un'approvazione magari non per condivisione, ma quanto meno per interesse: *"Mostly they liked it because it wasn't Greenberg"*⁸⁴; *"Finally someone had challenged Pope Clement; a gate-crasher had confronted 'the bloody concierge' of avant-garde art"*⁸⁵. Ciò che comincia a profilarsi è il "coraggio" da parte di Rosenberg di sfidare Greenberg, e molti artisti vedono nel primo la possibilità di conferire quello che a parer loro è stato rubato a De Kooning, vale a dire il riconoscimento del gradino più alto del podio. Nella tradizione, infatti, il nome di De Kooning è inscindibilmente legato a quello di Rosenberg, che viene visto come il critico di riferimento del pittore: in realtà, però, l'associazione risulta legata forse più a una diceria che a fatti documentati. Stando, infatti, a quanto riportato nell'articolo di *Art News*, questo legame non sembra essere sostenuto da una base teorica forte: paradossalmente le osservazioni di Rosenberg sembrano derivare direttamente dal modo di lavorare di Pollock, in cui il pittore viene mostrato come se agisse in maniera automatica, inconscia, lasciando che sia il colore a disporsi secondo la superficie⁸⁶. Al contrario il metodo di De Kooning risulta molto più mediato e riflessivo, dal momento che il pittore frappone una certa quantità di tempo tra l'ideazione e la realizzazione del dipinto. E infatti nella ricostruzione operata da Rubinfeld, pare che Greenberg abbia raccontato di una sera, ad un party, in cui la moglie di De Kooning lo avrebbe confermato nel proprio sospetto, secondo cui il nome del pittore non si trovava nemmeno nella lista di Rosenberg,⁸⁷ anche se nell'intero suo articolo non compare alcun nome di artista. Profondo o non verificato che sia il legame tra Rosenberg e De Kooning, di vero resta il fatto che il critico non apprezzasse il lavoro di Pollock, il che rende ancora più paradossale le posizioni assunte da Rosenberg nello scritto che lo consacra alla notorietà nel mondo dell'arte⁸⁸.

⁸⁴ Naifeh e Smith, op. cit. pag. 713

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Questa è l'immagine più diffusamente legata al lavoro di Pollock; si avrà modo di smentirla in diversi aspetti nel paragrafo 3.6.

⁸⁷ Cfr. Rubinfeld, op. cit. pag. 171

⁸⁸ Naifeh e Smith sostengono che Lee Krasner, certa dell'alleanza tra Rosenberg e De Kooning, avrebbe manovrato in modo da convogliare sulla coppia le ostilità del resto dell'ambiente artistico. Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 709 – 714.

Dunque effettivo o costruito che fosse, il fronte Rosenberg –De Kooning si costituisce come l’alternativa a Greenberg attorno alla quale si aggregano tutta una serie di artisti e critici, il cui li fattore catalizzante rimane un radicato sentimento anti – greenberghiano: un certo effetto questo atteggiamento lo ottiene, tanto che *Art News* diventa l’organo di stampa più accreditato negli ambienti artistici newyorkesi, e la carriera di De Kooning conosce un considerevole sviluppo.

Greenberg, dal canto proprio, in un primo momento non risponde alla provocazione di Rosenberg, quasi la ritenesse del tutto irrisoria, al punto da non meritare nemmeno una sua reazione⁸⁹. Si tratta, tuttavia, soltanto di una questione di tempo: tre anni più tardi, nel 1953, Greenberg dichiara la propria visione dell’arte del momento, esemplificandola nell’articolo dal titolo *America-type Painting*⁹⁰. In questo scritto il critico accenna alla conoscenza della definizione di *action painting* data da Rosenberg, che nomina solamente all’inizio, e che dichiara di non condividere, come d’altronde nemmeno la definizione di “espressionismo astratto” coniata da Coates. Nel corso del testo, però, Greenberg usa costantemente la seconda espressione invece della prima, perfino al posto di quella da lui stesso proposta di *American- Type Painting*⁹¹.

L’intero scritto si configura come la confutazione di quanto sostenuto da Rosenberg: Greenberg vi ribadisce la validità e la continuità con la tradizione, dalla quale riprende ancora una volta i fondamenti del proprio formalismo; in un secondo momento passa poi a una lista di nomi e cognomi di artisti (a differenza dell’anonimato perpetrato da Rosenberg), dei quali propone una breve analisi in chiave, naturalmente, estetica, e tra questi annovera, tra gli altri, sia De Kooning che Pollock.

Svariati anni più tardi, la reazione di Greenberg scende a toni più espliciti e provocatori rispetto al testo del ’53, come quando, in un articolo dal titolo *How art writing earns its bad name* (1962), il critico si scaglia apertamente contro Rosenberg, che accusa di “*misinterpretation*”, citando, oltre tutto, il titolo del suo celebre articolo in maniera non

⁸⁹ In questi anni Greenberg comincia a rivolgere la propria attenzione agli ambienti artistici di Washington. Si riveda paragrafo 1.5, “La crisi degli anni ‘50”.

⁹⁰ In J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. III.

⁹¹ A questo proposito Greenberg specifica che la definizione di *American-Type Painting* appartiene in realtà a Patrik Heron, dal quale la mutua perché priva delle “connotazioni travisanti” che invece si rintracciano nelle altre definizioni; il critico puntualizza, poi, di usare la dicitura di espressionismo astratto solo perché si tratta della più conosciuta. Cfr. Greenberg, *Art and Culture: critical essays*, op. cit., nella traduzione italiana di Negri Monateri E., *Arte e cultura, saggi critici*, op. cit.

corretta⁹². Greenberg, riprendendo quanto esposto da Rosenberg, sottolinea come l'analisi del collega, rendendo irrilevante il risultato del fare artistico, dipinto o scultura che sia, arrivi a negare la loro qualifica in quanto arte; *“Mr. Rosenberg did not explain why the painted left-overs of ‘action’, which were devoid of anything but autobiographical meaning in the eyes of their own makers, should be exhibited by them and looked at and even acquired by others. [...] Nor did Mr. Rosenberg explain why any one by-product of ‘action painting’ should be valued more than any other”*⁹³. L'aspetto più interessante dello scritto, tuttavia, fa la propria comparsa più avanti, dove Greenberg riporta un racconto riferito da Pollock in persona, che dimostrerebbe la vera origine delle concezioni di Rosenberg a proposito dell'espressionismo astratto: *“Pollock told me, very sheepishly, that some of the main ideas of the ‘action painting’ article came from a half-drunken conversation he had had with Mr. Rosenberg on a trip”*⁹⁴. Altro paradosso, dunque: le idee di Rosenberg sarebbero state suggerite da Pollock, artista che il critico non stimava, e che nell'immaginario collettivo si opponeva a De Kooning, unanimemente considerato vicino a Rosenberg, ma all'atto pratico del tutto lontano dalle sue teorie. L'intricato ordito di tale scenario è indiscutibile, ma rimane il dubbio sulla ragione che potrebbe aver spinto Greenberg a rendere pubblica questa storia solo molti anni dopo l'articolo in questione, e, oltretutto, perfino dopo la morte di Pollock. Perché, dunque, idee infondate, e secondo Greenberg palesemente errate, avrebbero ottenuto un successo e un riconoscimento così indiscutibile? *“It has to do with the speed with which modernist painting and sculpture have overturn the common categories of art criticism, invalidating them not only for the present or future, but also for the past”*⁹⁵.

Fondata o meno che fosse, la teoria di Rosenberg riscontra un notevole successo, a discapito della fama di Greenberg, che comincia a registrare le prime incertezze proprio nel corso degli anni '50: per la prima volta egli viene sfidato in maniera programmata e sistematica, e vengono impostati i presupposti sui quali si basa la critica a lui rivolta in una fase successiva. Prova ne è in un certo senso il fatto che come definizione nell'uso comune si sia consolidato il ricorso alla formula di Espressionismo Astratto, alle volte di *Action painting*, ma molto raramente di *“Painterly Abstraction”*, proposta da Greenberg come

⁹² Greenberg riporta il titolo di *“Action Painting”*, invece che quello, corretto di *“The American Action painters”*. C. Greenberg, op. cit., in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. IV pag. 136

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid. pag. 144.

alternativa: sembra ancora una volta paradossale il fatto che il critico venga associato costantemente a una corrente artistica, alla quale pare non sia riuscito ad attribuire il nome che riteneva più adatto.

3.6 Greenberg oltre Pollock: dopo il ritorno alla forma

Negli stessi anni in cui l'influenza di Greenberg viene sistematicamente minacciata da artisti e critici a lui ostili, il critico comincia a rivolgere la propria attenzione verso le personalità artistiche che gravitano attorno agli ambienti di Washington con sempre maggior frequenza. E' possibile che tale reazione possa in parte essere fomentata da un'apparente inversione di marcia operata da Pollock all'interno della propria produzione artistica, il ritorno a un qualche richiamo alle forme e alle figure, cui Greenberg reagisce in maniera affatto controversa.

Nel 1951 Betty Parson organizza per Pollock la quinta esposizione personale, dove vengono presentati molti lavori in bianco e nero in cui fanno la loro ricomparsa alcuni richiami alla figurazione, rivisti alla luce dell'esperienza successiva⁹⁶. Si tratta di rimandi di per sé non così radicali, ma che denunciano tutta la loro evidenza se confrontati con quanto realizzato da Pollock fino a poco tempo prima: le tracce del colore sulla tela sembrano più costruite, armonizzate, nuovamente racchiuse in forme che rimandano agli esordi della carriera da pittore, pur mantenendo nettamente la memoria delle nuove soluzioni tecniche acquisite. Negli ambienti vicini sia a Greenberg che a Pollock, la data della mostra in cui il pittore ripropone un seppur nebuloso ritorno alla figura segna l'inizio del distacco tra i due, dal momento che il critico non avrebbe tollerato l'allontanamento di Pollock dai propri canoni: in realtà una considerazione meno semplicistica della vicenda si rende necessaria per non fuorviarne in qualche modo l'interpretazione.

Circa un mese dopo la chiusura della mostra da Betty Parson, in cui ancora una volta le vendite dei dipinti si dimostrano del tutto esigue, Greenberg pubblica un articolo in cui recensisce una serie di esposizioni, tra i quali anche quella di Pollock appena conclusasi⁹⁷. In questa sede il critico denuncia un "*turn but not a sharp change of direction; [...] a kind*

⁹⁶ Il nucleo dei dipinti, tuttavia, comprende ancora alcuni *drippings*, come *Number 11*, *Number 14*, *Number 17*. Cfr. catalogo *Jackson Pollock*, 1998, op. cit.

⁹⁷ C. Greenberg, *Feeling is all*, 1952, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III

of relaxation, but the outcome is newer and loftier triumph”⁹⁸. Con tale premessa Greenberg inquadra il cambiamento nei termini di una novità non sostanziale, dunque, che spiega qualche riga più sotto, riferendosi alla comparsa di “*some recognizable images [...] figures, heads, and animal forms*”⁹⁹. Considerato, spiega Greenberg, che “*this writer does not take Pollock’s art uncritically*”¹⁰⁰, la conclusione cui arriva è che la prova dei fatti (“*after this last show more than ever*”) lo convince che Pollock “*is a class by himself*”¹⁰¹. Viene da chiedersi, a questo punto, come sia possibile che molte persone attorno a Pollock, ivi inclusa Lee¹⁰², avessero letto la recensione di Greenberg come una denuncia della fine dell’arte di Pollock: Grace Hartigan sostiene che per Pollock “*it was a tragedy that Clem couldn’t let him grow* [nella sperimentazione con la figurazione]”; Harry Jackson afferma addirittura che “*Clem and Pollock were at sword’s points. Clem was attempting to direct Pollock’s artistic career*”¹⁰³. In realtà coloro che così interpretano lo scritto di Greenberg, dimostrano di aver letto tra le righe ciò che il critico esplicitamente non dice: già dal titolo, infatti (“*Feeling is All*”), che di per sé mal si accorda con l’intento formalistico abituale della propria analisi, il critico dimostra di adottare un punto di vista diverso rispetto al solito. Negando la sostanzialità del cambiamento nella pittura di Pollock, Greenberg ribadisce che il proprio giudizio si basa solo sulla valutazione della qualità estetica del dipinto, e che quindi non tiene in considerazione il ritorno alla figura, ma semplicemente l’emozione che il dipinto suscita su se stesso. In un certo senso è come se il critico negasse la novità, non solo continuando a non voler ascoltare il punto di vista del pittore sulla propria opera, ma addirittura, quasi, senza voler nemmeno più guardare quanto da lui realizzato. Sostenendo la basilare continuità dei dipinti neofigurativi di Pollock rispetto ai *drippings* per così dire integrali degli anni 1947 – 1950, è come se il critico continuasse a leggere Pollock alla luce delle categorie da lui attribuitegli all’inizio delle loro carriere.

⁹⁸ Ibid. pag. 105. Un mese più tardi, nel febbraio del 1952, Greenberg ribadisce che si tratta di una “nuova fase”, “*but not a reversal direction. [...] Even so, the change is not as great as it might seem*”. C. Greenberg, *Jackson Pollock’s new style*, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 106.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² In un’intervista effettuata da Rubenfeld a Barbara Rose il 30 maggio 1990, la Rose sostiene quanto già affermato altrove: “*I heard many people, including Lee Krasner, talk about the devastating effect Clem’s critique of Pollock’s 1951 black and white show where he says Pollock has lost it. Clem was devastatingly critical of Pollock’s return to the figure. Clem wanted Pollock to stay abstract*”. In Rubenfeld, op. cit. pag. 159.

¹⁰³ Ibid.

La situazione pare complicarsi nel corso dell'anno, quando Greenberg allestisce personalmente una mostra di Pollock presso il Bennington College, intitolandola "A retrospective show of the paintings of Jackson Pollock", in cui figurano opere che vanno da *Pasiphae*, del 1943, a *Echo: Number 25*, del 1951. Tuttavia il critico si astiene dal recensire la mostra di Pollock alla Sidney Janis Gallery¹⁰⁴, del novembre 1952, come anche quella del febbraio 1954, nella medesima galleria: l'aspetto indubbiamente comune alle due esposizioni risulta proprio il ritorno a una figurazione sempre più netta da parte del pittore¹⁰⁵. Ancora una volta, dunque, l'atteggiamento di Greenberg non fa che fomentare l'opinione comune di un suo abbandono di Pollock a causa del ritorno della figura nei suoi dipinti. Stando al racconto di Rubinfeld, l'allontanamento tra critico e pittore non sarebbe tuttavia da ascrivere a questioni professionali, quanto piuttosto personali: l'autrice riporta la versione dei fatti fornita dallo stesso Greenberg, in cui il critico dichiara di aver tentato di impedire a Pollock di bere alla festa inaugurale della mostra al Bennington College, motivo per cui sarebbe stato offeso da Pollock.

Per quanto il fatto possa essere realmente accaduto in questi termini, appare un po' forzata la lettura di queste motivazioni in una prospettiva così univoca, la cui debolezza viene provata dall'evidenza dei fatti accaduti appena tre anni dopo. In un testo dal titolo *American-Type Painting*, in cui Greenberg descrive in maniera abbastanza succinta quelli che a parer suo possono dirsi i migliori artisti della propria epoca, a proposito di Pollock la sentenza appare molto esplicita: "*His most recent show, in 1954, was the first to contain pictures that were forced, pumped, dressed up, but it got more acceptance than any of his previous exhibitions had – for one thing, because it made clear what an accomplished craftsman he had become, [...]. His 1951 exhibition, on the other hand, which [...] remains the peak of his achievement so far, was the one received most coldly of all*"¹⁰⁶. Nello stesso articolo, poi, Greenberg, dopo aver ribadito la qualità dell'opera degli anni precedenti di Pollock, designa un altro pittore come "*one of the most important and original painter of our time*", vale a dire Clyfford Still.

¹⁰⁴ Nel maggio 1952 Pollock interrompe la collaborazione con Betty Parson perché insoddisfatto delle scarse realizzazioni economiche. Secondo la ricostruzione di Naifeh e Smith, Pollock doveva aver notato l'inabilità della Parson nel vendere le proprie opere: addirittura Herbert Ferber, uno dei pittori della galleria, sostiene che i collezionisti non le si avvicinavano, e che la Parson sembrava quasi non avere la vera intenzione di vendere le opere. Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 555.

¹⁰⁵ Alcune tra le opere esposte nella mostre del 1954 sono *The Deep, Easter and the Totem, Ocean Greynes, Portrait and a Dream, Unformed Figure*. Cfr. catalogo *Jackson Pollock*, 1998, op. cit.

¹⁰⁶ C. Greenberg, *American-Type painting*, 1953, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. vol. III pag. 226.

L'articolo che ufficializza la rottura dei rapporti professionali, oltre che per molti versi personali, tra Greenberg e Pollock, segna l'inizio di un tracollo che coinvolge il pittore, al quale il critico reagisce in maniera piuttosto sorpresa: in una lettera indirizzata ai Pollock, scrive infatti di aver sentito di alcuni dissapori dopo il suo articolo, e aggiunge: "*I hope that you two, at least, read the piece carefully; I weighted every word*"¹⁰⁷.

Al di là di quanto raccontato a Rubinfeld, Greenberg non nega di aver declassato Pollock, ma si limita a sostenere questa sua posizione, come del resto è solito fare in molti altri frangenti, tramite la mera constatazione che la qualità dei suoi dipinti comincia a scadere dopo il 1951: che poi questi fossero gli anni del ritorno alla figurazione, sembra quasi voler affermare il critico, non inerisce al proprio giudizio, che afferma guidato esclusivamente dal gusto, indipendentemente dal soggetto rappresentato. In un'intervista degli anni '80, Greenberg, quasi candidamente, afferma: "*When Pollock went back into modeling it didn't look good enough. He was guided by that. That's all. It didn't look good enough, or let's say "major". So he had to stay flatter*"¹⁰⁸.

L'abbandono, per così dire, di Pollock coincide con un politica che Greenberg appronta in modo da screditare le tendenze della seconda generazione di espressionisti astratti, nei quali riscontra soltanto una ripetitiva riproposizione di temi e stilemi già consolidati. Tale premessa permette al critico di cominciare a vedere altrove il futuro dell'arte, non più nell'espressionismo astratto, ma nell'"astrazione post-pittorica", la *Post painterly abstraction*. All'interno di questa tendenza Greenberg identifica la *color-field painting*, una pittura in cui le campiture di colore si fanno piatte, molto meno "espressive" rispetto al decennio precedente: in questo genere di realizzazioni il critico identifica il mantenimento dell'alto livello qualitativo che deve caratterizzare la produzione d'avanguardia. Tra i nuovi protetti, per così dire, di Greenberg figurano ora, oltre a Still, anche Kenneth Noland e Morris Louis, tra i più conosciuti. Si tratta tuttavia di una politica critica di minor efficacia rispetto a quella degli anni '40, dal momento che l'insindacabilità del giudizio di Greenberg è già stata messa in seria discussione, e i risultati della propria scrittura, quasi dogmatica e autoritaria, in parte esautorati.

A partire dagli anni '60, poi, la nascita della Pop art, dell'arte cinetica, dell'assemblage, la minimal art, la computer art e le altre, magari meno celebri, manifestazioni artistiche,

¹⁰⁷ Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 743

¹⁰⁸ Intervista riportata in R. C. Morgan, a c. di, op. cit. pag. 190

cominciano a minare in maniera molto esplicita i fondamenti della critica d'arte di impianto formalistico, arrivando a confutare al validità del giudizio di gusto che si fondi su criteri estetici soggettivi, al di là degli sforzi di Greenberg di dimostrare il contrario. A questo punto il critico concentra i propri sforzi nel tentativo di teorizzare e sistematizzare le posizioni sostenute fino a questo momento, per riacquistare autorità e credibilità tramite il ricorso all' *"Homemade Esthetics"* che si è illustrata in precedenza.

3.7 Greenberg o Pollock?

L'analisi proposta nel secondo capitolo descrive i motivi principali che animano il pensiero greenberghiano, mentre la prima parte del presente capitolo si concentra in maniera più precisa sulle singole asserzioni e posizioni che il critico assume a proposito di Pollock e delle sue varie fasi artistiche. Da entrambi i punti di vista, è emerso come Greenberg sia quasi autoreferenziale nei propri giudizi, come fondi la propria autorevolezza sulla scorta dello studio del passato, e come, su questa base, operi delle scelte in merito al contemporaneo. La lettura che il critico propone di Pollock, ad esempio, semplifica molti di questi aspetti, e si concentra esclusivamente su istanze che possono definirsi al limite del dogmatismo: la piattezza, l'astrazione, il mezzo, la coincidenza del contenuto con la qualità, che esclude strategicamente qualsiasi margine interpretativo. Non si può parlare quasi nemmeno di formalismo nelle asserzioni che Greenberg formula su Pollock, dal momento che l'analisi propriamente formale dei suoi dipinti di fatto viene sfiorata, ma sostanzialmente mai affrontata; è come se il critico rimanesse "in superficie", applicando ostinatamente le proprie categorie, senza andare però a verificare in maniera concreta la loro effettiva rispondenza alle opere cui pretendono di applicarsi. Ciò che resta da valutare, dunque, è quanto effettivamente questo impianto teorico abbia colto l'essenza della pittura di Pollock, e, in questo senso, se possa averne determinato, o almeno influenzato, l'interpretazione negli anni successivi. La complessità del pensiero greenberghiano, fatto di divagazioni, ripensamenti, teorizzazioni a posteriori, contraddizioni e perfino, a volte, dogmatismi, si acuisce ulteriormente quando viene calata nella pratica, che diventa ancora più intricata e sfaccettata, soprattutto nel caso di Pollock. Il paradosso più clamoroso, però, è il fatto che il grande assente, in questo impianto teorico, sia proprio Pollock.

Non è ambizione di questo lavoro decodificare il significato dell'opera pollockiana, e nemmeno il pensiero dell'artista stesso, impresa di per sé estremamente complessa, se non impossibile; essendo inverosimile poter far parlare l'artista, ciò che forse è possibile tentare è di ricavare il senso del suo lavoro attraverso ciò che il tempo non ha cancellato, vale a dire i suoi dipinti. Da un'osservazione sufficientemente ravvicinata delle opere di Pollock, infatti, è possibile ricavare delle considerazioni che mettano in luce in maniera più chiara la portata e la consistenza del pensiero di Greenberg, in modo che sia Pollock, attraverso i suoi quadri, a raccontare qualcosa di più a proposito del critico.

Dopo Greenberg molte sono state le menti che hanno tentato di interpretare la figura di Pollock, non solo da un punto di vista strettamente produttivo, ma anche tramite analisi psicologiche, caratteriali, ecc... Il comune denominatore di tali lavori si profila nella difficoltà che presenta un pittore come Pollock, così ermetico nelle dichiarazioni e nelle realizzazioni, così astratto ma che allo stesso tempo non rinuncia alla narrazione, così distruttivo e al contempo così fecondo.

Alcuni di questi approcci, forse favoriti da una certa distanza temporale, hanno tentato di estendere gli strumenti dell'analisi di Pollock agli aspetti tecnici, come Rosalind Krauss, che legge il passaggio della tela dal cavalletto al pavimento come un momento gravido di significati e conseguenze sul lavoro del pittore, al punto da arrivare a parlare di un vero e proprio "significato interno" nel passaggio dalla realizzazione e osservazione dall'alto a quella dal basso¹⁰⁹. Charles Harrison sembra riprendere la Krauss laddove studia le conseguenze fattuali della stesura della tela sul pavimento, che causa un maggior controllo del segno da parte del pittore, determinando risultati ancora più significativi¹¹⁰. Assai numerose sono le trattazioni che aspirano a rendere giustizia alle intenzioni di Pollock, per non parlare delle mostre e rassegne a lui continuamente dedicate in tutto il mondo; la tendenza generale, a grandi linee, sembra essere proprio la considerazione di un numero sempre maggiore di aspetti inerenti in maniera più o meno diretta all'opera del pittore, nel tentativo di analisi il più possibile onnicomprensive, che tengano in considerazione le istanze legate non solo alla forma, ma anche ai possibili contenuti. Ciò che ne emerge è l'indeterminatezza del senso che viene attribuito al lavoro di Pollock, che viene letto alla

¹⁰⁹ Cfr. R. Krauss e Yve-Alain Bois, *L'informe*, ed. italiana 2003, Paravia Bruno Mondadori ed., pag. 94.

¹¹⁰ Cfr. C. Harrison, *Abstract Expressionism*, in in Nikos Stangos, a cura di, *Concepts of modern art*, 1981, Thames and Hudson ed., pag. 179.

luce di molte prospettive, da quella ermetico-esoterica, a quella dell'espressione di istintività ed emozione, a quella cosmico-surrealista, ma che, fortunatamente, sembra sempre sfuggire da ogni definizione precisa.

Vista la complessità di tale scenario, l'elemento forse più utile al suo raggiungimento è considerare in maniera piuttosto precisa innanzitutto l'insieme delle opere di Pollock, che, in ultima analisi, rimangono l'unico punto di partenza per qualsiasi ragionamento.

Dall'osservazione in ordine cronologico dei principali lavori di mano di Pollock, infatti, emerge tutta una serie di considerazioni circa la rilevanza delle esperienze artistiche a lui precedenti, che gli si imprimono nella memoria e che ricompaiono, rielaborate, nelle sue opere. Come si è visto nel paragrafo 3.2, la formazione di Pollock prevede la conoscenza di una considerevole quantità di immagini artistiche, che vanno dai murali figurativi di Benton, di Siqueiros, Orozco e Rivera, ai dipinti astratti di Picasso, alle opere dei surrealisti e molto altro, il cui ricordo lo accompagna in tutte le fasi della sua produzione. L'esordio di Pollock è figurativo anche se fin dall'inizio lo stile prende delle distanze interessanti rispetto al carattere omogeneo e definito delle realizzazioni di Benton: *Going West* (1934-35 – figura 3), *Cotton Pickers* (1935), *The Flame* (1938 – figura 4) sono alcuni esempi della prima fase dello stile pollockiano, dove i rimandi alla figurazione, pur ancora molto espliciti, vanno via via dissolvendosi in pennellate sempre più intricate e corpose, che dissimulano in modo progressivamente più consistente i contorni delle forme.

In una fase immediatamente successiva, che va grosso modo dalla fine degli anni '30 e inizio degli anni '40 (è nel 1939 che vede *Guernica*) fino al 1947, Pollock tende in maniera piuttosto chiara verso un trattamento delle forme che risente delle suggestioni astratte che gli derivano dalle avanguardie europee, dal cubismo al surrealismo, e in particolare da Picasso e Mirò; ciò che abbonda tuttavia sono le tracce degli scambi avvenuti con John Graham in seno a un certo tipo di simbolismo esoterico, e dei lavori degli altri artisti astratti americani, alle volte filtrati dagli insegnamenti e dalle opere di Hans Hofmann. Alcuni tra i più significativi esempi di questi anni sono dipinti quali *Birth* (1941)¹¹¹, *Stenographic Figure* (1942 – figura 7), *The Moon Woman* (1942 – figura 6), *Male and Female* (1942 – figura 8), *Guardians of the Secret* (1943 – figura 10), *The She-Wolf* (1943

¹¹¹ Si tratta del dipinto presentato da Pollock alla mostra organizzata da John Graham nel 1942 dal titolo *American and French Paintings*.

– figura 11), *Mural* (1943 – figura 12)¹¹², *There were seven in eight* (1944), *Eyes in the Heat* (1946).

Il 1947 è l'anno in cui Pollock comincia a dedicarsi al *dripping* in maniera consapevole e sistematica, portando questa tecnica ai suoi limiti sempre più radicali fino al 1951: tra i lavori di questo lasso di tempo figurano ad esempio *Alchemy* (figura 13), *Cathedral* (figura 16), *Enchanted Forest* (figura 17), *Full Fathom Five*, del 1947 (figura 15), ma anche le serie numerate dipinte nel corso del 1948, '49 e '50.

A partire dal 1951 e fino alle ultime opere, Pollock ritorna a lavorare su un richiamo alla forma che, progressivamente come la sua precedente dissoluzione, vede una ricomposizione prima accennata, e poi sempre più esplicita, di linee in forme, e di queste in figure, che ricordano alcune tra le prime opere, i cui materiali vengono tuttavia rielaborati alla luce del lavoro sui *drippings*. Alcuni dei dipinti più significativi in questo senso risultano *Number 14 Gray* (1951 – figura 12), *Easter and the Totem* (1953 – figura 21), *The Deep* (1953 – figura 22), *Ocean Greyness* (1953), *Portrait and a Dream* (1953 – figura 23).

Come si evince dalla rassegna di opere proposte, il passaggio da una fase all'altra, per quanto ben identificabile, non segna limiti cronologici precisi, e in molti casi ritorni a momenti artistici precedenti ricorrono in contemporanea a ricerche successive. In questo senso la produzione di Pollock non risulta lineare, quanto meno non così univoca come lo stesso Greenberg lascerebbe intendere: il critico, infatti, quando riscontra in Pollock delle divagazioni da quelli che ritiene i principi da rispettare per dar vita ad arte di qualità, non fa che screditare l'opera del pittore, di fatto escludendo dal suo lavoro molte delle opere effettivamente realizzate.

Ciò che accomuna Greenberg e Pollock, in primissima istanza, è il luogo e il tempo nei quali si trovano a vivere e lavorare, negli anni forse più proficui delle loro carriere, vale a dire la New York degli anni '40 e '50. All'epoca la città diventa il centro culturale e artistico più importante di tutti gli Stati Uniti, e, grazie alla più generale situazione europea, perfino di tutto il mondo occidentale. La più o meno consapevole strategia politico-culturale che porta a questo spostamento del centro dell'arte internazionale dalla Parigi delle Avanguardie, alla New York del tempo, si traduce in termini nazionali in una

¹¹² Si tratta del murale realizzato per l'abitazione di Peggy Guggenheim, nel 1943.

crescente consapevolezza delle proprie identità e potenzialità. Nella sua prima fase questo processo è perpetrato per lo più dall'iniziativa privata, prevalentemente legata a figure individuali che hanno modo di conoscere l'Europa, e intendono portarne un assaggio anche in America¹¹³. In un secondo momento, però, le iniziative individuali vengono affiancate da un apparato nazionale che comprende l'importanza della crescita culturale come costruzione di identità e coscienza: nasce così il Federal Art Project e tutte le attività cui quest'ultimo fornisce le risorse necessarie, come sistemi di scolarizzazioni e finanziamenti ai giovani artisti, che possono così dedicarsi all'arte a tempo pieno. Quella che si viene a creare, in buona sostanza, è una realtà estremamente ramificata, in cui il confine tra pubblico e privato, individuale e collettivo si dimostra piuttosto labile: da una parte il governo finanzia artisti e insegnanti, dall'altra i privati vanno a formare una compagine che mette a disposizione capitali che sostanziano un mercato di arte e cultura sempre più consistente. Semplificando molto, si potrebbe sostenere che da un lato la disponibilità dei capitali rende materialmente possibile lo sviluppo di un sistema culturale, dall'altro una classe di intellettuali, per lo più politicamente schierata in senso marxista-trotskyista, orienta le scelte artistiche, letterarie e culturali in genere, verso livelli di più spiccata consapevolezza. Finanziatori e intellettuali giocano quindi dei ruoli definiti ma allo stesso tempo interconnessi, nell'ambito della cultura, che diventa il legame tra queste due compagini, il terreno di incontro e di scambio, il ponte tra due realtà che cooperano in modo del tutto efficace qui, a New York, dove i frutti di questa felice combinazione sembrano cominciare a maturare proprio negli anni '40.

L'apparato societario in continuo divenire, che vede l'apporto di tutta una serie di realtà individuali e collettive, si orienta in maniera più o meno consapevole verso la ricerca della modernità, o, meglio ancora, la volontà di essere moderni: la modernità, laddove rivede o perfino rifiuta il passato e coltiva il mito del nuovo, viene ad acquisire dei canoni piuttosto precisi. Quello che accade in America, e più precisamente a New York, è che, dal punto di vista delle arti visive, l'istanza moderna viene ad identificarsi con l'astrattismo, sia in pittura che in scultura, per lo meno fino a quasi tutti gli anni '50. Certamente il ruolo di Greenberg come teorico e teorizzatore dell'astratto in questa dinamica ha un peso considerevole, ma il suo successo forse è dipeso dalla sua capacità di cogliere e formalizzare ciò che per molti versi era già nell'aria. La metafora della rete per descrivere

¹¹³ A proposito del ruolo di Davies e Khun nell'allestimento dell'Armory Show del 1913, cfr. A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, 2011, Milano, Mondadori.

il mondo dell'arte newyorkese non si esaurisce nella mera constatazione che il lavoro degli intellettuali e quello degli artisti sono collegati, ma piuttosto aspira a dare ragione della formazione di una sorta di "spirito del tempo", che d'altronde lo stesso Greenberg riconosce come la prima istanza che la buona arte dev'essere in grado di cogliere: "*The great art style of any period is that which relates itself to the true insight of its time*"¹¹⁴.

E sembra proprio questo che a buon diritto Greenberg possa trovare in Pollock, vale a dire la capacità dell'artista di dare una forma visiva, artistica, organica alle suggestioni moderne che fioriscono in maniera embrionale e asistemica nella New York dell'epoca. Ad esempio già nel 1943 Hans Hofmann (tra l'altro insegnante di Greenberg, tramite Lee Krasner) realizza un dipinto dal titolo *Fantasy* (figura 1), in cui una traccia di colore bianco è letteralmente gocciolata sulla tela, che per il resto risulta completamente astratta. Ancora, nel 1944 Greenberg e Pollock visitano la mostra di Janet Sobel alla galleria di Peggy Guggenheim, ed entrambi ammirano quelli che possono definirsi dei veri e propri *drippings* (figura 2). Lo stesso Greenberg racconta: "Già nel 1944 [...] egli [Pollock] aveva notato un paio di strani dipinti esposti alla galleria di Peggy Guggenheim, opera di una pittrice 'naïfe', Janet Sobel [...]. Pollock (e io stesso) ammirammo quei dipinti senza darlo troppo a vedere [...]. Si trattava del primo dipinto realmente 'integrale' che avessi mai visto [...]. Successivamente Pollock avrebbe ammesso che quei dipinti l'avevano colpito"¹¹⁵. E' ancora Greenberg a sostenere che "i primissimi esiti [dei *drippings* di Pollock] rivelarono una vastità di respiro non confrontabile con quanto era visibile della Sobel"¹¹⁶. E' forse questo un buon esempio di spirito del tempo, dove cioè stimoli e rimandi si richiamano e riecheggiano, fino a che non trovano la loro forma perfetta, quella che determina il loro successo.

Ciò che Pollock conquista, dunque, è l'efficacia che i tentativi a lui precedenti sembrano invece non essere in grado di raggiungere, ed è la stessa efficacia che probabilmente ha reso famoso il suo nome e apprezzata la sua opera. Se Pollock diventa, allora, la forma che la modernità americana stava cercando, viene da chiedersi quanta parte di questa modernità colta dal pittore coincida effettivamente con quella codificata e anelata da Greenberg: in

¹¹⁴ C. Greenberg, *The decline of Cubism*, 1948, in J. O' Brian, a c. di, op. cit. pag. 213.

¹¹⁵ Greenberg, Clement, *Art and Culture: critical essays*, op. cit. Si propone qui la traduzione italiana di Negri Monateri E., *Arte e cultura, saggi critici*, introduzione di Gillo Dorfles, Torino, Umberto Allemandi Ed., 1991., pag. 205

¹¹⁶ Ibid.

poche parole se davvero Greenberg abbia carpito il senso profondo dell'opera di Pollock, o ne abbia ricavato una tutto sommato sterile strumentalizzazione.

Pollock, dal canto proprio, sembra dimostrare qualcosa di molto diverso rispetto a quanto sostenuto dal critico; non è un mistero che perfino Krasner non condivida la lettura che Greenberg fornisce del lavoro del marito, ma che vi mantenga i rapporti per l'utilità che questi ne può ricavare; lo stesso Pollock afferma in svariate occasioni di non condividere i pareri del critico, per poi aggiungere all'interlocutore in questione: "*Don't tell Clem any of this*"¹¹⁷. D'altronde il percorso artistico che Pollock compie, non risulta incardinato meramente nei termini che Greenberg predispone: a modelli dell'opera del pittore il critico indica Mirò e il cubismo analitico di Picasso, ma perfino Pollock ammette di essere interessato alle opere di Picasso successive alla fase analitica¹¹⁸. Tant'è che quando Nicholas Carone, chiede all'amico Pollock: "*Who really knows the picture, the content?[...] Well, who? Greenberg?*", il pittore risponde: "*No. He doesn't know what it is about. There's only one man who really knows what it's about – John Graham*"¹¹⁹. Il messaggio di Pollock appare dunque piuttosto chiaro in merito, e infatti, oltre alle discrepanze da lui ammesse rispetto a quanto sostenuto da Greenberg, emergono anche ulteriori differenze, che, seppur non riconducibili a dichiarazioni esplicite da parte del pittore, si delineano nel momento in cui ci si avvicina all'osservazione del suo lavoro.

John Graham si distingue nello scenario newyorkese della fine degli anni '30 e dell'inizio dei '40 per le sue qualità di critico, ma soprattutto di appassionato d'arte, oltre che in qualche modo di artista. Graham e Pollock si conoscono verso la fine del 1940, quando tra loro nasce un rapporto di profondo scambio culturale e artistico: Graham invita il pittore nel proprio studio, dove vengono ospitati oggetti provenienti dall'Africa e dall'Oceania, oltre a statuette rinascimentali, greche o egizie, e tutta una serie di cristalli e specchi. Gli interessi di Graham si orientano prevalentemente verso il primitivismo in arte, in cui egli ritrova il senso di una spontaneità, un'espressività che potrebbe diventare il fine dell'artista moderno, in un certo senso fuorviato dalle ricerche artistiche passate di perfezione e

¹¹⁷ Cfr. Naifeh e Smith, op. cit. pag. 551

¹¹⁸ "*To several friends, Jackson admitted that he neither understood nor cared about analytical cubism*". In Naifeh e Smith, op. cit. pag. 556.

¹¹⁹ Da J. Potter, *To a violent grave: an oral biography of Jackson Pollock*, (New York, G. P. Putnam's Sons, 1985, pag. 183), in E. Langhorne, *The Magus and the Alchemist: John Graham and Jackson Pollock*, op. cit.

tridimensionalità. In questa prospettiva, l'arte si configura come la costruzione di simboli che creino dei collegamenti, ideali più che rappresentativi, tra l'interiorità dell'artista e il mondo che lo circonda, e formalizzati molto spesso secondo i criteri della psicologia junghiana (alle cui cure, si ricorda, Pollock si sottopone). Negli scritti e nei disegni di Graham confluisce il simbolismo e l'allegoria della tradizione ermetica, un esoterismo cosmico che fa dell'arte la metafora di una congiunzione tra microcosmo e macrocosmo: come l'alchimista trasforma il piombo in oro, così l'anima dell'artista viene purificata, in una metamorfosi che passa attraverso il suo fare arte.

L'influenza esercitata da un approccio come quello di Graham all'opera di Pollock, oltre alle ammissioni stesse compiute dal pittore, appare evidente nelle opere dei primissimi anni '40, per lo più legate a una figurazione distorta, in cui però le forme sono ancora ben riconoscibili: un esempio può essere *Bird* (figura 5), un dipinto del 1941, dove ricorre la medesima matrice simbolica che si rintraccia in un quadro come *Sun and Bird*, di Graham, dello stesso periodo¹²⁰.

In aggiunta all'immaginario suggerito da Graham, nell'esperienza visiva di Pollock confluiscono anche gli esiti delle ricerche di Picasso, e dei meccanismi rintracciabili nel lavoro di Mirò. L'istanza surrealista, che per certi versi si affianca all'esoterismo di Graham, tramite soprattutto Mirò, viene tradotta in una matrice in cui la metamorfosi costituisce l'elemento fondamentale: la trasformazione di qualcosa in qualcos'altro (come l'alchimista trasforma il piombo in oro) diventa la logica con cui l'immaginario dell'artista viene associato e trasposto sulla tela, e fa sì che "una serie di macchie di colore disposte con un certo ordine sulla tela"¹²¹ possano acquisire una valenza simbolica, e quindi semantica. In questo senso possono essere orientati i dipinti che Pollock realizza tra il 1942 e '43, in cui l'associazione analogica di istanze diverse, a volte la congiunzione degli opposti, trova l'unificazione nella realizzazione del quadro: alcuni esempi potrebbero essere *The Moon Woman* (1942 – figura 6), *Male and Female* (1942 – figura 8), *Guardians of the Secret* (1943 – figura 10), *The She-Wolf* (1943 – figura 11).

L'aspetto interessante dell'opera di Pollock è il ricorso continuo di immagini e suggestioni del passato, che la progressiva ricerca di nuove soluzioni artistiche non sembra dimenticare

¹²⁰ Per un'analisi dettagliata dei rimandi tra i disegni di Graham e le prime opere di Pollock, si veda E. Langhorne, op. cit.

¹²¹ La citazione viene dall'inizio del saggio che Maurice Denis pubblica nel 1890, col titolo: "Definizione del Neotradizionalismo".

mai del tutto. Anche nei *drippings* più intricati, anche nella distruzione più assoluta di qualsiasi rimando formale, Pollock sembra conservare la coscienza di quello che realizza, la volontà nel risultato che intende ottenere. Prova ne è il fatto che anche nel corso degli anni '47 e '48 non rinuncia ad applicare ai propri dipinti dei titoli narrativi, che sembrano voler rievocare significati che, secondo per esempio Greenberg, l'astrazione avrebbe dovuto cancellare. Quadri come *Alchemy* (1947 – figura 13, dove, tra l'altro, ancora appare il ritorno dell'alchimia), *Cathedral* (1947 – figura 16), *Enchanted Forest* (1947 – figura 17), *Full Fathom Five* (1947 – figura 15), pur nella loro più totale mancanza di figurazione riconoscibile, non rinunciano al tentativo di raccontare qualcosa, di evocare simboli e situazioni che, evidentemente, l'artista non può aver rimosso completamente.

Questa lettura contribuisce ad avvalorare l'ipotesi secondo cui il caso, l'accidentalità non giochi un ruolo rilevante nel lavoro di Pollock; è noto, oltretutto, come il pittore non ammettesse la casualità all'interno del proprio lavoro: “*I don't use the accident, 'cause I deny the accident*”¹²². Non è esaustivo trascurare, come invece faceva Greenberg, le affermazioni dell'artista, ma anche dalla sola osservazione dei dipinti è possibile notare che i segni, le tracce di colore gocciolato sembrano sempre mantenere una certa coerenza, una specie di forma che latita al di sotto delle apparenze. In opere come *Mural* (1943 – figura 12), *Summertime Number 9A* (1948), *Number 32* (1950 – figura 19), l'uso del colore sembra tradire un'istanza armonica, quasi una regola compositiva, che esagerando si potrebbe paradossalmente definire una certa attenzione alla forma.

D'altronde l'astrazione di Pollock non può essere casuale anche per il fatto che, banalmente, firma le opere in modo che venga stabilito un orientamento, un sotto e un sopra, destra e sinistra: come sottolinea Dario Pinton, l'orientamento, e quindi, lo spazio, sono essi stessi dei ricorsi alla figura¹²³. Una determinazione di questo tipo arriverebbe a negare la valenza stessa del concetto di astrazione in Pollock, che non potrebbe esistere nella sua accezione più assoluta: perfino nell'astratto ci sarebbero, dunque “strati di significato”¹²⁴, laddove questi si configurano come delle metafore o allegorie di qualcos'altro, e diventano i soli mezzi per dare senso a ciò che altrimenti sarebbe forma senza senso, appunto, sterile formalismo. Il problema potrebbe sembrare allora quello di

¹²² Dichiarazione di Pollock in un'intervista radiofonica del 1950. Cfr. catalogo *Jackson Pollock*, 1998, op. cit.

¹²³ Tale pensiero viene ripreso dagli appunti delle lezioni che Dario Pinton tiene annualmente presso la Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, durante la didattica formativa rivolta alle guide del museo.

¹²⁴ Dario Pinton, *ibid.*

dover decodificare queste metafore all'interno dei quadri di Pollock, ma la soluzione risiede proprio nella loro vaga determinazione. Una volta appurato che Pollock non può essere caos, ma allo stesso tempo non può ridursi alle mere categorie formali che Greenberg vi applica, le sue opere vengono a profilarsi come la condensazione di tutta una serie di ricordi, che ricorrono continuamente nel corso degli anni. "Con la cultura moderna, l'individuo viene sottoposto a una stimolazione figurativa, formale e tecnica intensissima, forse eccessiva"¹²⁵: Pollock diventerebbe dunque il prototipo dell'individuo moderno, in cui gli stimoli si concentrano, si trasformano (o *trans*-formano), e si traducono in soluzioni formali diverse, ma allo stesso tempo memori le une delle altre.

In quest'ottica acquista un senso anche il ritorno alla figura da parte di Pollock dopo il 1951 (che invece Greenberg nega in quanto degenerazione), che, se si accetta l'ipotesi sopra esposta, per certi versi diventa ritorno non di un contenuto dimenticato, ma di una forma originaria. Pollock risulterebbe allora un concentrato di "memoria della figurazione"¹²⁶, una fucina che conserva tutto ciò che viene prima, dal primitivismo al surrealismo, a Picasso, alla dimensione simbolica, all'astrazione.

Pollock è colui che crea coerenza tra tutte queste istanze, che riesce a conferire loro una forma efficace, la stessa forma che lo rende l'artista intrigante e fecondo che dimostra costantemente di essere.

Greenberg sostiene che Pollock sia l'emblema della piattezza, dell'assoluta affermazione della bidimensionalità, la negazione di qualsiasi figurazione e, quindi di ogni significato, tanto che esplode in innumerevoli lodi a suo favore quando sistematizza il *dripping*. Anche al di là dell'analisi sopra proposta, tuttavia, una qualsiasi lettura di Pollock che prenda in considerazione la totalità della sua produzione artistica, sembra non poter nascondere la portata e la valenza della componente semantica all'interno di queste opere. Rigettare l'esistenza di un contenuto come fa Greenberg, di fatto limita l'arte di Pollock a una portata che non risulta nemmeno compiutamente formale. Se l'obiettivo dovesse essere, come per Greenberg, la concentrazione esclusiva sull'astrazione e sulla piattezza, allora forse i pittori che meglio le ottengono dovrebbero identificarsi piuttosto in Kenneth Noland e Moris Louis, nei cui dipinti la pennellata perde vigore, compaiono i *patterns* e la ripetitività genera un senso di bidimensionalità assoluta. Un artista che, di più ancora,

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

arriva a dar vita a criteri estetici di questa natura sarebbe Frank Stella, il cui famoso motto di “*what you see is what you see*” schiude una preziosa chiave di lettura dei propri dipinti, in un modo che lo avvicina in maniera estremamente interessante alle teorie di Greenberg: i suoi quadri, infatti, sono pura (per quanto possibile) forma geometrica, colorata con pennellate uniformi e del tutto piatte. Paradossalmente, però, Greenberg non apprezza particolarmente Stella, che pure accomuna a Louis e Noland nella direzione post-espressionista che attribuisce loro¹²⁷: in lui il critico rintraccia una “discrepanza tra impatto e sostanza”, che farebbe “appassire” la qualità del suo lavoro nel momento in cui si tenti un’analisi approfondita¹²⁸.

Tornando, dunque, al quesito iniziale, cos’è in grado di dirci Pollock a proposito di Greenberg? Ciò che emerge dal confronto delle parole del critico con le opere dell’artista diventa rivelatorio per capire la consistenza della portata del pensiero greenberghiano, che sembra fallire nella comprensione dell’arte, per lo meno dell’artista che più comunemente viene associato al suo nome. Cosa può restare, dunque, di Greenberg oggi? Al di là delle strumentalizzazioni più o meno dichiarate di cui il critico è stato fatto oggetto, si arriva a convenire con McEvelley quando sostiene che non è il pensiero di Greenberg ad averlo reso celebre, ma piuttosto il fatto che sia stato il teorizzatore di una corrente artistica che poi ha avuto successo, grazie anche al momento storico particolare¹²⁹. Ciò che è necessario riconoscere a Greenberg, dunque, al di là delle posizioni teoriche che formula, è forse proprio la sua capacità di canonizzare il moderno, di dare delle risposte immediate al bisogno di senso che la sua epoca andava cercando, nel contesto di rinnovamento in cui si trovava a vivere. La parziale comprensione di Pollock che il critico dimostra, dunque, spiega ancora meglio il controverso rapporto che tra i due viene a crearsi, che risente in ultima istanza di una forte matrice utilitaristica: Greenberg necessitava di sostanziare le proprie teorie, e Pollock di qualcuno che formalizzasse in maniera accettabile da un apparato societario i presupposti del proprio lavoro. Le loro esistenze si incrociano dove risulta più funzionale ad entrambi: si usano, si sfruttano, perfino si incoraggiano e si spalleggiano... Ma non si confrontano. La rigidità che Greenberg dimostra nei confronti

¹²⁷ Cfr. C. Greenberg, *America takes the lead, 1945 – 1965*, 1965, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol IV pag. 215.

¹²⁸ Cfr. C. Greenberg, *Poetry of vision*, 1968, in J. O’ Brian, a c. di, op. cit. vol. IV. Le ragioni per cui Greenberg discredita Stella non sembrano coerenti con le posizioni teoriche del critico; il paradosso si arricchisce quando si considera che Stella è il pittore ritenuto migliore da Michael Fried, il più esplicito seguace dell’impostazione greenberghiana.

¹²⁹ Cfr. T. McEvelley, *Cold Warrior*, in *Frieze Magazine*, 18, settembre-ottobre 1994.

dell'arte, e probabilmente anche la ritrosia così tipica di Pollock, portano i due a continuare autonomamente le loro strade, senza che tra loro si verifichi uno scambio davvero profondo a proposito dell'ambito che li accomuna, l'arte.

Come sostiene Noyes Platt, “*the domination of his [di Greenberg] simplistic dialectical formalism, based on a facile anithesis of good and bad, avant-garde and kitsch, acceptable and unacceptable, in or out, reflect the naiveté of the New York art world of the time*”¹³⁰.

Greenberg, dunque, non rileva più tanto ai fini della decodificazione delle opere e delle correnti cui egli stesso si interessò, quanto piuttosto alla comprensione di un'epoca, quella moderna, che si riflette nella produzione stessa del critico: le contraddizioni, il controverso rapporto tra passato, presente e futuro, il valore della tradizione e la ricerca del rinnovamento, la teoria e la pratica, l'individuale e il collettivo, lo storico e l'antistorico si compenetrano, si confondono e si mescolano in seno alla società americana dell'epoca. Lo studio di Greenberg può profilarsi, dunque, come una riflessione sul significato del moderno, laddove un critico che aspira all'universalità, all'identificazione di criteri oggettivi nell'arte, e quindi all'atemporalità, diventa un fenomeno che acquisisce un maggior valore nella misura in cui viene inserito in una contingenza storica ben precisa, in tutta la sua molteplicità e contraddizione.

D'altronde magari non si tratta di un limite del solo Greenberg, ma di tutta l'attività critica che si esercita sulle opere: sono queste che rimangono, anche nel passare del tempo, e che giustificano la critica; sono queste che legittimano le varie interpretazioni di cui sono l'oggetto, e mentre le loro interpretazioni possono cambiare, rinnovarsi, rivedersi, perpetrarsi, smentirsi e confermarsi, ciò che rimane, alla fine, è l'arte. Come sostiene Maurice Merleau-Ponty, “Quanto alla storia delle opere d'arte, il senso che attribuiamo loro più tardi è comunque generato da loro stesse, se si tratta di capolavori. E' l'opera stessa che apre il campo da cui poi appare in una nuova luce, è lei che si trasforma e diviene ciò che diverrà, e le infinite reinterpretaioni di cui è legittimamente suscettibile la trasformano solo in se stessa, e se lo storico ritrova al di là del contenuto manifesto un'eccedenza e uno spessore di senso, la struttura che preparava all'opera un lungo avvenire, questo modo attivo di essere, questa possibilità che egli svela nell'opera, questo monogramma che vi rintraccia, tutto ciò fornisce le basi per una meditazione filosofica”¹³¹.

¹³⁰ Cfr. S. Noyes Platt, *Clement Greenberg in the late 1930s – A New Perspective on his Criticism*, in *Art Criticism* vol. 5, no. 2, 1989

¹³¹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, 1989, Milano, SE, pag. 46.

4. CONCLUSIONI

La trattazione proposta in questo elaborato delinea il profilo di Greenberg partendo dal resoconto biografico, passando attraverso una disamina delle posizioni teoriche del critico, per arrivare al suo rapporto con Pollock e al ruolo svolto nell'affermazione del successo del pittore. Il caso analizzato, quello, appunto, di Pollock, ha permesso di evidenziare in maniera circostanziata i caratteri dell'agire di Greenberg, e, pur trattandosi di un singolo artista, ha dato modo di illuminare in maniera più generale le dinamiche che animano il rapporto del critico con gli artisti e con gli interlocutori del sistema dell'arte. Le vicende di altri pittori sostenuti dal favore di Greenberg, per quanto esemplificative potessero essere, denotano il difetto di mancare dell'ampiezza che invece caratterizza il caso di Pollock: nell'esistenza del pittore, infatti, si intreccia una tale quantità di fattori e di personaggi, che essa è parsa il miglior esempio per illustrare il tipico scenario in cui Greenberg si trovò a lavorare.

Una vicenda come quella greenberghiana, in grazia anche della sua notevole durata nel tempo, denuncia in maniera affatto evidente l'alternanza di fasi di indiscusso successo, a momenti di profonda crisi professionale, oltre che personale. Molto spesso le situazioni critiche che riguardano la carriera di Greenberg sembrano le conseguenze dell'accanimento da parte di alcune compagini del mondo dell'arte, che si oppongono in maniera via via più radicale alle posizioni del critico. Nel corso degli anni, dunque, la fortuna di Greenberg oscilla in conseguenza dell'interazione di molteplici fattori, ma allo stesso tempo denuncia, per contrasto, la rilevanza che, in positivo o in negativo, la sua figura continua a mantenere.

La permanenza di Greenberg al centro del dibattito artistico-critico, porta ad esempio Louis Battaglia a proporre una breve rassegna delle vicende critiche legate al nome di Greenberg¹: dal 1952 al 1977 l'autore individua una fase che definisce con il termine di "Clem-bashing", in cui identifica, a partire dall'articolo di Rosenberg a proposito

¹ Battaglia, Louis, *Clement Greenberg: a political reconsideration*, *Queen's Journal of visual and material culture*, n. 1, 2008.

dell'*Action Painting*, fino alla critica di matrice concettuale degli anni '70, un periodo di sistematico attacco alle teorie artistiche di Greenberg.

Una seconda fase, invece, che andrebbe dal 1972 al 1983, raccoglie la maggior parte degli studi che considerano Greenberg alla luce del panorama politico, e lo inseriscono in un contesto che lo delinea come una pedina nella più ampia partita dell'affermazione degli Usa in ambito internazionale.

Infine Battaglia considera un terzo momento, che va dal 1985 al 2006, in cui riconosce una lettura di Greenberg che aspira a dar ragione dell'importanza storica rivestita dal critico, tramite soprattutto alcune pubblicazioni biografiche e antologiche, che mirano a fornire gli elementi per una riconsiderazione della figura di Greenberg in maniera più imparziale e distaccata.

Il riconoscimento di fasi temporali in cui la critica nei confronti di Greenberg sembra orientarsi in maniera uniforme verso una tendenza piuttosto che un'altra, permette di evidenziare i vari interessi che un tale studio può suscitare, ivi incluse non poche strumentalizzazioni politiche o culturali. D'altronde una periodizzazione di questo genere suggerisce la pluralità di punti di vista a partire dai quali è possibile tentare un approccio alla figura di Greenberg, che ben si presta a proporre delle analisi a partire dalle prospettive più disparate. Ne consegue che sono innumerevoli le chiavi di lettura che è possibile adottare in sede di disamina del pensiero e della portata del ruolo di Greenberg, e vanno dall'ambito storico-artistico, a quello politico, a quello sociologico, estetico, filosofico e molto altro. Nel presente lavoro si è cercato di fornire degli spunti che possano quanto meno accennare alla complessità di questo scenario, senza che vi fosse tuttavia la pretesa di esaurirne un aspetto in particolare.

Allo stesso tempo, così com'è possibile studiare Greenberg adottando svariate chiavi interpretative, è altrettanto importante considerare come la figura del critico a propria volta possa diventare un ottimo veicolo per analizzare situazioni e fenomeni di più ampio respiro. Il suo operato e la sua teoria, infatti, possono fungere da pretesti per ricostruire certi scenari passati, o per comprendere le radici di alcuni fenomeni attuali, in ambito sia culturale che prettamente artistico.

Tale fenomeno si giustifica alla luce della complessità che caratterizza la figura di Greenberg, ma che allo stesso tempo lo accomuna all'epoca in seno alla quale si trova a

vivere. Il critico, che cerca di formulare un metodo per il proprio agire e per comprendere ciò che gli succede attorno, trova la propria più pregnante collocazione all'interno del proprio tempo in cui tutta una serie di fattori si intersecano e si compenetrano per determinare un certo tipo di risultato. All'indomani della Seconda Guerra Mondiale, infatti, con l'Europa devastata e annientata dal conflitto bellico, la rilevanza degli Stati Uniti a livello economico conosce un notevole incremento: è innegabile che ci fosse, in misura più o meno consapevole, la necessità di sostanziare l'egemonia economica con delle istanze culturali che fossero in grado di legittimare la *leadership* americana.

In questo senso la figura di Greenberg acquisisce un nuovo spessore, dal momento che, anche se egli non avesse affermato la superiorità dell'arte statunitense cosciente delle più ampie esigenze nazionali, è innegabile che l'ambiente che gli stava attorno ne abbia strumentalizzato, alle volte perfino fagocitato, il ruolo.

Stabilire i limiti e i confini esatti della figura del critico rispetto al sistema che lo vede coinvolto, risulta piuttosto complesso, e, per molti versi, forse addirittura inutile: la profonda corrispondenza che sussiste tra Greenberg e il proprio tempo è probabilmente l'aspetto più significativo che caratterizza l'interesse nei suoi confronti.

Anche considerando il mero aspetto teorico degli interessi artistici del critico, come pure si è tentato di fare nel secondo capitolo del presente lavoro, risulta evidente come egli sia stato in grado di dare voce e formalizzare delle istanze che percorrevano gli ambienti a lui contigui già da alcuni anni.

All'indomani dell'esperienza delle Avanguardie storiche europee, infatti, la ricerca artistica si ritrovava ad aver rimesso in discussione il proprio fondamento, ripensando i meccanismi della visione, il ruolo della natura nell'arte, il valore e la funzione di un dipinto o di una scultura. In questo scenario i possibili sensi di un'opera d'arte vennero a moltiplicarsi, e l'unico punto di vista, di cui la prospettiva può essere considerata una metafora, si frantumò in mille pezzi: la pluralità delle possibilità generò un livello di complessità fino ad allora mai così articolato, al punto che le vecchie categorie di giudizio risultarono obsolete e inadeguate. Il bisogno forse maggiormente percepito risultò, dunque, un nuovo sistema di regole e principi che permettessero di orientarsi all'interno dell'inedita situazione artistica: forse il merito più considerevole di Greenberg risiede proprio nella sua capacità di porsi come detentore di tali criteri. Il critico per un determinato periodo venne probabilmente visto come colui che era stato in grado di capire, colui che aveva saputo

confezionare un insieme di norme e criteri che permettessero di districare la matassa del senso e comprenderne le dinamiche. Risiede forse in questo aspetto la ragione della notevole attenzione che il mondo artistico ha riservato e riserva tutt'ora a una figura come quella di Greenberg: non tanto, dunque, per la portata o la profondità del proprio pensiero teorico, quanto piuttosto per il ruolo che sembra aver svolto, quasi da guida, nella complessità del proprio tempo.

La totale immersione del critico nella propria epoca lo rende una metafora perfetta di essa: le contraddizioni del suo pensare e del suo agire, i ripensamenti, le revisioni, perfino i paradossi, sembrano evocare delle corrispondenze con la pluralità di stimoli e proposte che l'arte, americana e non solo, continua a generare.

Oltre all'interesse specificamente artistico, però, in Greenberg vengono a convogliare ben altre istanze, che contribuiscono a creare quella complessità che lo caratterizza in maniera tanto peculiare. Si tratta ad esempio dell'appartenenza all'identità ebraica, che influisce in maniera implicita e controversa sulla personalità del critico², oppure della componente politica, che determina l'inserimento di Greenberg nella compagine degli intellettuali di sinistra dell'epoca.

Nella figura del critico, dunque, si concentrano e si stratificano molti aspetti, che, nelle loro reciproche interazioni, contribuiscono a delineare il suo sfaccettato profilo: metaforicamente si può sostenere che Greenberg si configuri come una specie di nodo, in cui il completo scioglimento di ogni capo sia possibile solo tramite uno studio comparato dei vari aspetti che lo compongono, oltre che, probabilmente, una certa distanza temporale. Ciò che desta maggior interesse in Greenberg, allora, potrebbe essere la commistione di spunti che suggerisce, e che lo rende un'efficace metafora del proprio tempo. La sua rilevanza verrebbe quindi a risiedere nella sua capacità di incarnare un'epoca intera, al di là delle singole affermazioni teoriche che spesso vengono attribuite in maniera sommaria alla sua produzione. Quello che resta indubbio è l'importanza che il critico riveste nella più ampia evoluzione dell'arte americana, sia per la lettura che ne propone, che per il diretto influsso che vi esercita. Le sue affermazioni sulla piattezza, la bidimensionalità,

² Uno studio del 2004 indaga le rigidità del pensiero greenberghiano, soprattutto nei confronti dell'arte più apprezzata a partire dagli anni '60, proprio alla luce dell'appartenenza ebraica che caratterizza la figura di Greenberg. Cfr. S. Christofides, *The intransigent critic: reconsidering the reasons for Clement Greenberg's formalist stance from the early 1930s to the early 1970s*. University of the South Wales, settembre 2004.

l'attenzione al mezzo dell'opera, catturano indiscutibilmente un sentore collettivo, ma allo stesso tempo vi agiscono provocando delle conseguenze.

Come Pollock non sembra essere stato il primo a realizzare *drippings* e pittura "integrale" (si riveda paragrafo 3.6), ma risulta colui che riuscì a conferire loro la forma che ne determinò il successo, così per molti versi Greenberg trovò la codificazione più efficace per un'impostazione che costruì un'impalcatura teorica alla quale si rifecero in molti, dopo di lui.

Il valore di Greenberg si concentra, in ultima analisi, nella sua valenza storica, cosa che può apparire paradossale, trattandosi di un critico che adottò la metodologia formalista: in quanto tale, infatti, egli aspirava a slegare l'arte dalla contingenza, per innalzarla sul piedistallo della pura forma, che sarebbe l'unico aspetto degno di considerazione, antistorico per sua stessa natura. In realtà, come si è visto, il critico non rinunciò a una contestualizzazione storica più o meno dichiarata per inquadrare i fenomeni artistici ai quali si avvicinò: sembra un po' quello che pare potersi dire, oggi, di Greenberg, che, pur essendo abitualmente considerato un formalista, trova la propria dimensione più significativa proprio in ambito storico, invece che nella teoria artistica in senso stretto.

Il nodo come metafora della complessità greenberghiana riscontra un'ulteriore valenza laddove si tenga conto di come il canone strutturato da Greenberg per spiegare la propria epoca sia poi per molti versi diventato la sua stessa "prigione": le caratteristiche che secondo il critico l'arte d'avanguardia doveva possedere, costituiscono delle vere e proprie costanti, che sembrano non fornire a Greenberg gli strumenti per reimpostare i criteri in maniera da comprendere e includere le principali correnti artistiche degli anni '60 e '70. E' un fatto, per l'appunto, che quanto operato da Greenberg in favore dell'Espressionismo Astratto, e di Pollock in particolare, non si sia riproposto nella stessa misura per gli artisti che egli considerò in una fase successiva i migliori esponenti dell'arte del momento. Al loro posto, invece, si sono imposti fenomeni e correnti che il critico denigrò in quanto ripetitivi, scadenti e inconsistenti: la capacità di Greenberg di cogliere un'epoca sembra dunque sfumare alla luce del suo attaccamento alle proprie, originarie, categorie.

In questo senso acquisisce un significato particolare quanto sostenuto da S. Noyes Platt³, laddove individua la principale caratteristica di Greenberg nelle parole che lo stesso critico utilizza per descrivere l'essenza della figura di Kafka: "*Kafka sees life as sealed off and*

³ Cfr. Noyes Platt, Susan, *Clement Greenberg in the late 1930s – A New Perspective on his Criticism*, in *Art Criticism* vol. 5, no. 2, 1989.

*governed by unknowable powers who permit us the liberty only to repeat ourselves until we succumb*⁴. E anche Greenberg dagli anni '70 sembra soccombere sotto i colpi delle critiche che seguono l'apice della propria carriera, ma, a differenza di quanto egli sostiene a proposito di Kafka, gli "*unknowable powers*" nel suo caso non sembrano del tutto imperscrutabili.

Per molti versi è lo stesso Greenberg, con le proprie rigidità e intransigenze, l'artefice della propria decadenza, che viene sostanzialmente decretata dall'ascesa di un'arte in cui egli non si riconosce, e che anzi rifiuta apertamente. Sembra dunque che forse il rilievo di Greenberg derivi proprio da quello che il tempo ha decretato come la migliore arte supportata dal critico, vale a dire Pollock e l'Espressionismo astratto. Se dunque può essere vero quanto sostiene Oscar Wilde quando afferma che "*an age that has no criticism is either an age [...] that possesses no art at all*"⁵, il caso di Greenberg dimostra che è altrettanto vero che, il più delle volte, è l'arte, e non la critica, a fare la storia.

⁴ C. Greenberg, *Introduction to "The Great Wall of China" by Franz Kafka*, 1946, in J. O' Brian, a c. di, *The Collected Essays and Criticism, Arrogant Purpose, 1945 – 1949*, vol. II, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

⁵ O. Wilde, *The Critic as Artist (Upon the Importance of Doing Nothing and Discussing Everything)*, reperito come *file di rete open source* nel sito http://rebels-library.org/files/the_critic_as_artist.pdf (accesso 22/09/2014, pag. 12).



Figura 1. Hans Hofmann, *Fantasy*, (1943), olio su tavola, Berkeley Art Museum, University of California

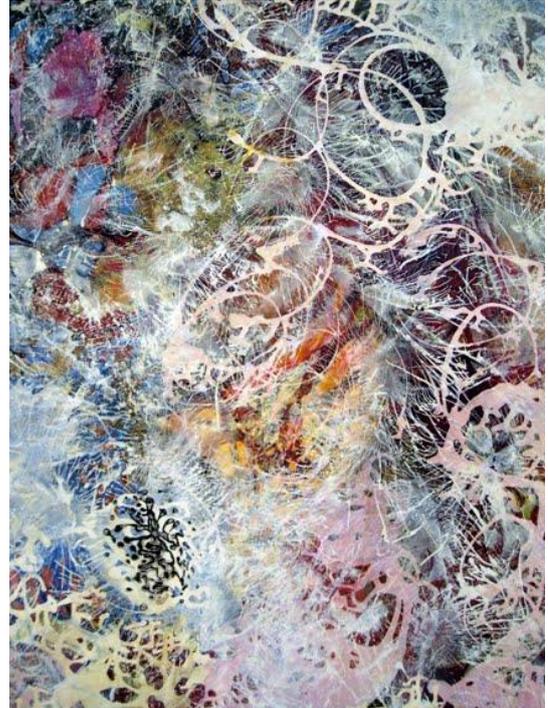


Figura 2. Janet Sobel, *Milky way* (1945), smalto su tela, New York, MoMA



Figura 3. Jackson Pollock, *Going West* (1934-35), olio su tavola, Smithsonian Art Museum, Washington DC



Figura 4. Jackson Pollock, *The Flame* (1938), olio su tela, Museum of Modern Art, New York



Figura 5. Jackson Pollock, *Bird* (1941), olio su tela, Museum of Modern Art, New York



Figura 6. Jackson Pollock, *The Moon Woman* (1942), olio su tela, Peggy Guggenheim Collection, Venezia



Figura 7. Jackson Pollock, *Stenographic Figure* (1942), olio su tela, Museum of Modern Art, New York



Figura 8. Jackson Pollock, *Male and Female* (1942), olio su tela, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Figura 9. Jackson Pollock, *Two* (1943), olio su tela, Peggy Guggenheim Collection, Venezia



Figura 10. Jackson Pollock, *Guardians of the secret* (1943), olio su tela, Museum of Modern Art, San Francisco



Figura 11. Jackson Pollock, *The She-Wolf* (1943), olio, gouache e gesso su tela, Museum of Modern Art, New York



Figura 12. Jackson Pollock, *Mural* (1943), University of Iowa Museum of Art, Iowa City



Figura 13. Jackson Pollock, *Alchemy* (1947), olio e pittura d'alluminio su tela, Peggy Guggenheim Museum, Venezia

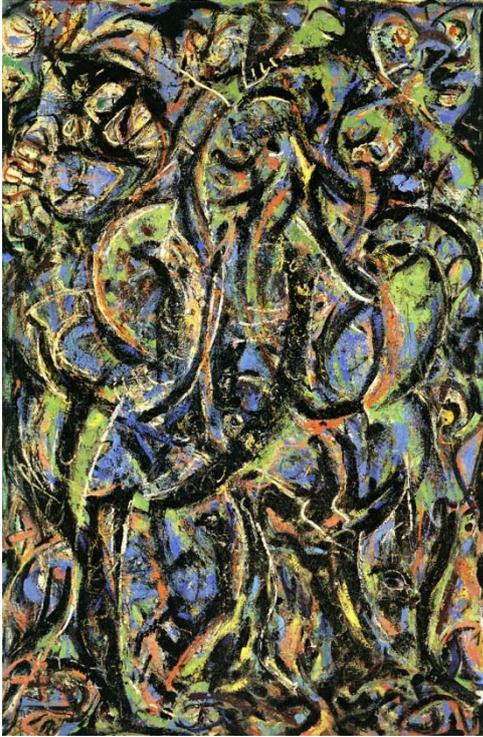


Figura 14. Jackson Pollock, *Gothic* (1947), olio su tela. Museum of Modern Art. New York

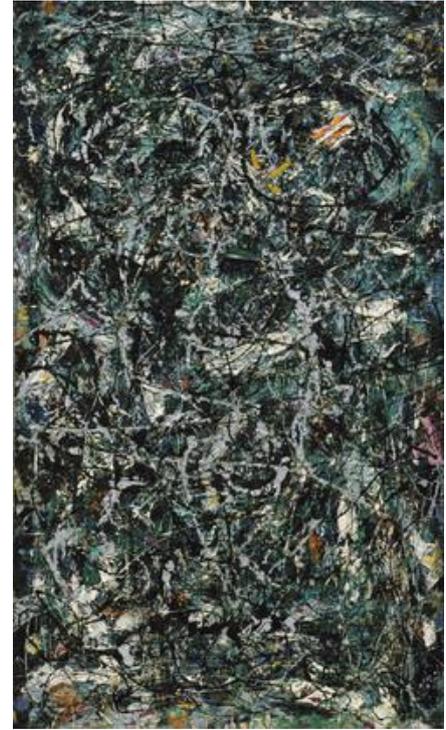


Figura 15. Jackson Pollock, *Full Fathom Five* (1947), tecnica mista su tela, Museum of Modern Art, New York



Figura 16. Jackson Pollock, *Cathedral* (1947), tecnica mista su tela, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas

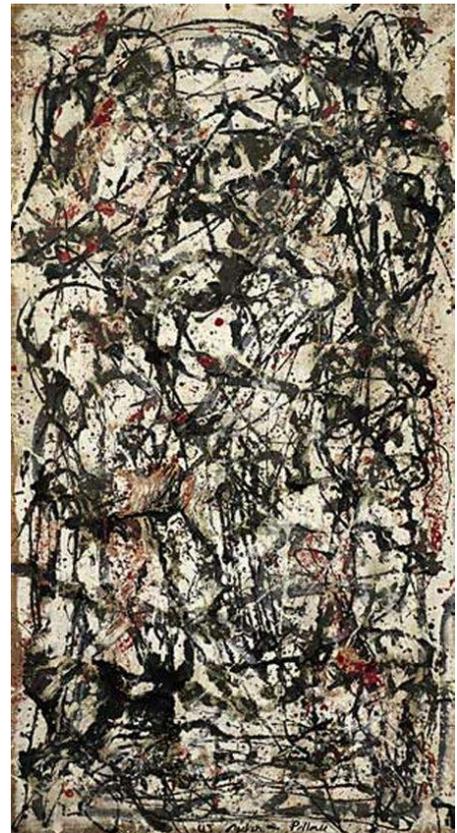


Figura 17. Jackson Pollock, *Enchanted Forest* (1947), olio su tela, Peggy Guggenheim Museum, Venezia

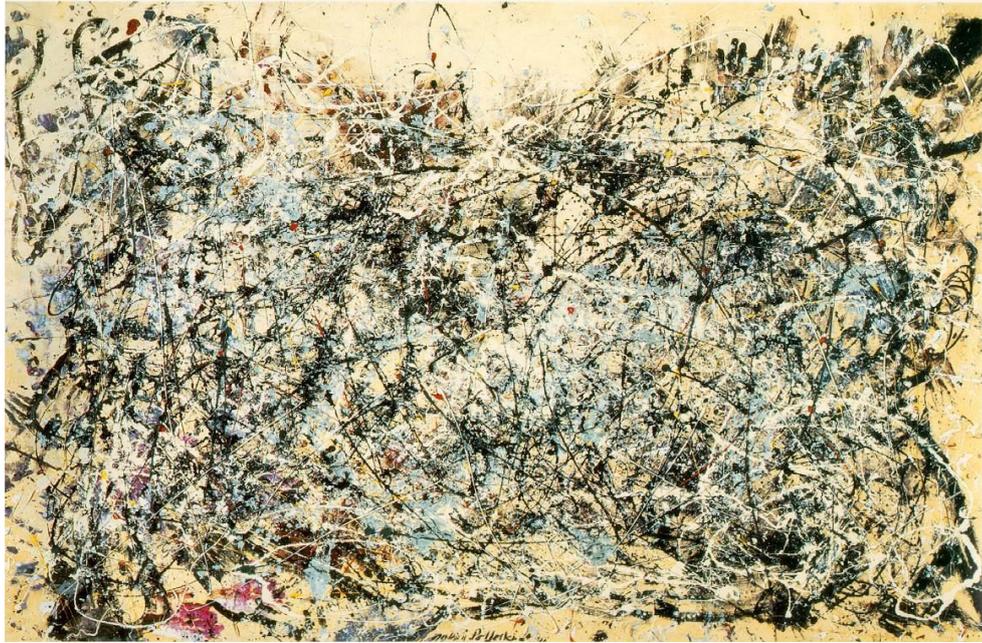


Figura 18. Jackson Pollock, *Number 1* (1948), olio e smalto su tela, Museum of Modern Art, New York

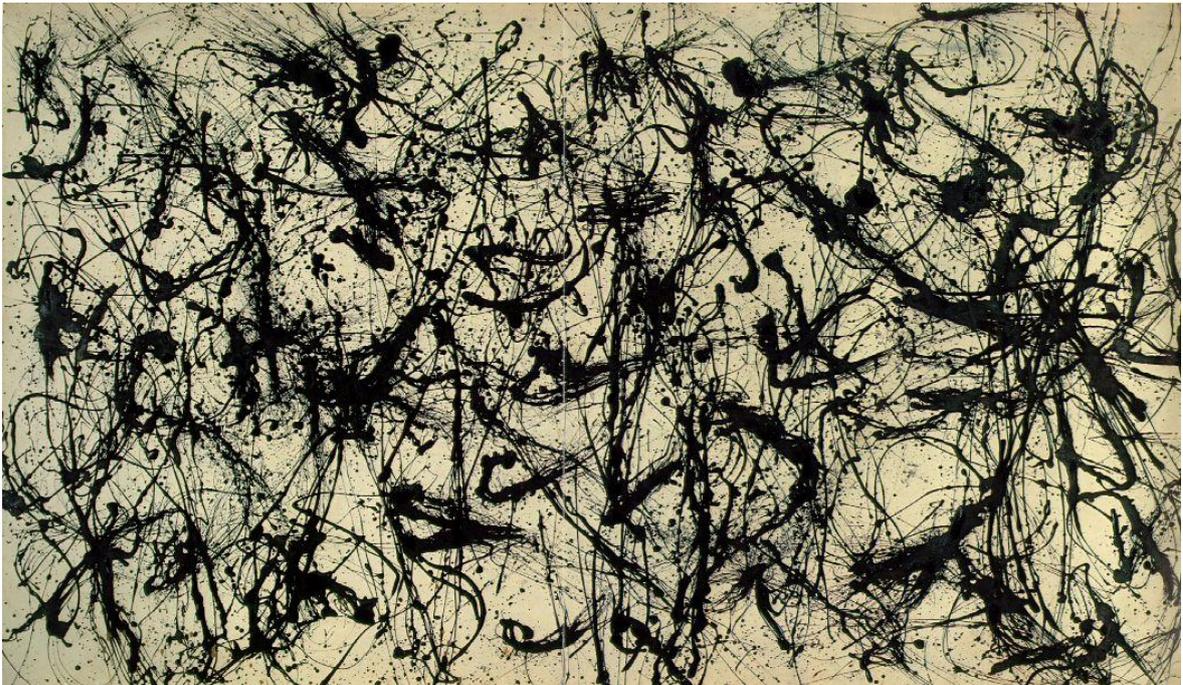


Figura 19. Jackson Pollock, *Number 32* (1950), smalto su tela, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



Figura 20. Jackson Pollock, *Number 14* (1951), smalto su tela, Yale University Art Gallery, New Haven

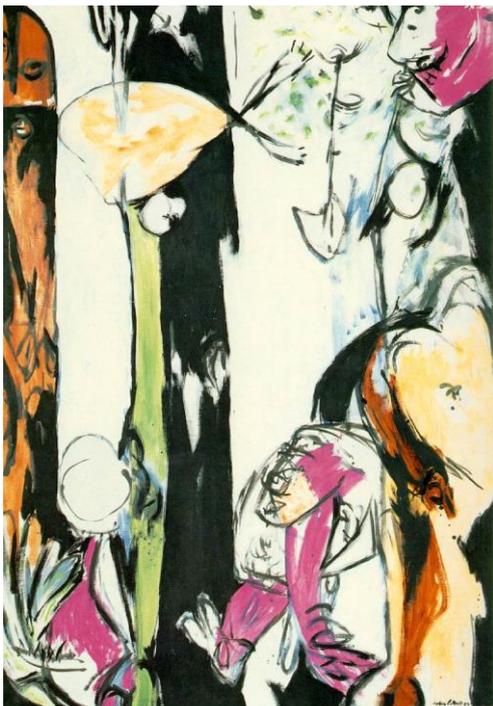


Figura 21. Jackson Pollock, *Easter and Totem* (1953), olio su tela, Museum of Modern Art, New York



Figura 22. Jackson Pollock, *The Deep* (1953), smalto su tela, Georges Pompidou Centre, Parigi



Figura 23. Jackson Pollock, *Portrait and a Dream* (1953), olio su tela, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas

BIBLIOGRAFIA

Andam David, *Beginning at the end: the extremes of Abstract Expressionism*, in Christos M. Joachimides e Norman Rosenthal, a cura di, *American Art in the Twentieth Century: 1913 – 1993*, 1993, New York, Prestel

Battaglia, Louis, *Clement Greenberg: a political reconsideration*, *Queen's Journal of visual and material culture*, n. 1, 2008

Bicknell, Jeanette, *To see a picture "as a picture" first: Clement Greenberg and the ambiguity of modernism*, keynote address to the Emma Lake Conference, *What's Left of Modernism?— Greenberg, Kant, and Contemporary Aesthetics*, June 1-3, 2007

Clair, Jean, *Critica della modernità*, Torino, Allemandi, 1984

Clement Greenberg, L'avventura del modernismo, a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi, Milano, Johan & Levi, 2011

Coates, Robert, *The Art Galleries: Abroad and at Home*, in *New Yorker* no. 22, 30 marzo 1946

Collins, Bradford R., *Clement Greenberg and the search for Abstract Expressionism Successor*, in *Arts*, maggio 1987

Costello, Diarmuid, *Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65:2 Spring 2007.

Croce, Benedetto, *Aesthetica in nuce*, Roma, Editori Laterza, 1979

Crowther, Paul, *Greenberg's Kant and the problem of modernist painting*, in *British Journal of Aesthetics*, 25, numero 4, 1985

D'Alleva, Anne, *Method and Theories of Art History*, 2005, Londra, L. King Publishing Ltd.

De Duve, Thierry, *Clement Greenberg between the lines*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010

Dewey, John, *Art as Experience*, New York, Minton, Balch, 1934

Dreon, Roberta, *Was Art as Experience socially effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism*, in *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, V, 1, 2013

Elkins, James, *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Milano, Bruno Mondadori, 2007

Frank, Elizabeth, *Farewell to Athene: the Collected Greenberg*, Salmagundi No. 80 (Fall 1988), pp. 246-263

Greenberg, Clement, *Art and Culture: critical essays*, Boston, Beacon Press, 1961; consultato anche nella traduzione italiana di Negri Monateri E., *Arte e cultura, saggi critici*, introduzione di Gillo Dorfles, Torino, Umberto Allemandi Ed., 1991.

Greenberg, Clement, *Hans Hofmann*, Parigi, Georges Fall, 1961

Greenberg, Clement, *Homemade Esthetic*, pubblicazione curata da Janice Van Horne, 1999, New York, Oxford University Press

Greenberg, Clement, *Joan Mirò*, 1948, New York, The Quadrangle Press

Greenberg, Clement, *Matisse*, New York, H. N. Abrams, 1953

Harris, Jonathan, *Writing back to Modern Art. After Greenberg, Fried and Clark*, Londra, Routledg, 2005

Harrison, Charles, *Abstract Expressionism*, in Nikos Stangos, a cura di, *Concepts of modern art*, 1981, Thames and Hudson ed.

Hesse, Thomas B., *Catalan Grotesque, review of Jaon Mirò by Greenbergi*, in *Art News* 47, febbraio 1949

Jachec, Nancy, *Modernism, Enlightenment Values, and Clement Greenberg*, in *Oxford Art Journal*, Vol. 21, No. 2 (1998)

Kimmelman, Michael, *An Appreciation; The Art Critic Whose Viewpoint Remains Central*, *New York Times*, 10 maggio 1994

Kramer, Hilton, *A critic on the side of History*, in *Arts* 37, ottobre 1962

Krauss, Rosalind e Bois, Yve-Alain, *L'informe*, 2003, Milano, Bruno Mondadori ed.

Krauss, Rosalind, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, in *October* 116, Spring 2006

Kuspit, B. Donald, *Clement Greenberg, art critic*, Madison, University of Wisconsin Press, 1979

Langhorne, Elizabeth, *The Magus and the Alchemist John Graham and Jackson Pollock*, in *American Art*, vol. 12 n. 3 (Autunno 1998), Chicago, The University of Chicago Press

Larson, Kay, *The dictatorship of Clement Greenberg*, in *Artforum* 25, estate 1987.

Life, rivista, consultata nei numeri di 11 ottobre 1948 (*A Life Round Table on American Art*), 8 agosto 1949 (*Jackson Pollock: Is He the greatest living painter in the United States?*), 15 gennaio 1950 (*The Irascibles*), dall'archivio digitale della rivista

Mc Evilly, *Heads It's Form, Tails It's Not Content*, *Artforum*, novembre 1983

McEvelley, Thomas, *Cold Warrior*, *Frieze Magazine*, n. 18, settemre – ottobre 1994

Melville, Stephen, *Kant after Greenberg*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 56, No. 1 (Winter, 1998)

Morgan, Robert C., *Clement Greenberg, Late Writings*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2003

Naifeh, Steven, e Smith, Gregory White, *Jackson Pollock: an American saga*, 1989, Barrie & Jenkins, Londra

Negri, Antonello, *L'arte in mostra*, 2011, Milano, Bruno Mondadori

Noyes Platt, Susan, *Clement Greenberg in the late 1930s – A New Perspective on his Criticism*, in *Art Criticism* vol. 5, no. 2, 1989

O' Brian Jhon, *The Collected Essays and Criticism, Perception and Judgments 1939 – 1944*, vol. I, Chicago: The University of Chicago Press, 1986

O' Brian, Jhon, *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, 1957 – 1969*, vol. IV, Chicago: The University of Chicago Press, 1993

O' Brian, Jhon, *The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals, 1950 – 1956*, vol. III, Chicago: The University of Chicago Press, 1993

O' Brian, Jhon, *The Collected Essays and Criticism, Arrogant Purpose, 1945 – 1949*, vol. II, Chicago: The University of Chicago Press, 1986

Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, 1979

Poli, Francesco, a c. di, *Arte contemporanea : le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, 2003, Milano, Electa

Poli, Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea : produzione artistica, mercato, musei*, 2007, Roma, Laterza

Rajjiva, Suma, *Art, Nature and Greenberg's Kant*, articolo contenuto alla voce *Memorial University*, del sito http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Rajjiva.htm

Rosenberg, Harold, *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964

Rosenberg, Harold, *The American Action Painters*, in *Art News*, dicembre 1952

Rubinfeld, Florence, *Clement Greenberg, A Life*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1997

Sandler, Irving, *Abstract Expressionism: the noise of traffic on the way to Walden Pond*, in Christos M. Joachimides e Norman Rosenthal, a cura di, *American Art in the Twentieth Century: 1913 – 1993*, 1993, New York, Prestel

Stangos, Nikos, a cura di, *Concepts of modern art*, 1981, Thames & Hudson Ltd

Tekiner, Deniz, *Formalist Art Criticism and the Politics of Meaning*, *Social Justice*, Vol. 33, No. 2 (104), Art, Power, and Social Change (2006), pp. 31-44

Varnedoe, Kirk, e Karmel, Pepe, a c. di, *Jackson Pollock*, 1998, New York, The Museum of Modern Art

O. Wilde, *The Critic as Artist (Upon the Importance of Doing Nothing and Discussing Everything)*, reperito come *file di rete open source* nel sito http://rebels-library.org/files/the_critic_as_artist.pdf (accesso 22/09/2014)

Wölfflin, Heinrich, *Arte Classica*, 2007, Milano, Abscondita