

Introduzione

In un testo del 1981 “To Cope with Decadence”,¹ un Clement Greenberg ormai anziano e marginalizzato dalla scena critica newyorkese non risparmiava strali contro quella che definiva la nuova moda accademica del postmodernismo, che iniziava a farsi largo anche tra gli artisti di giovane generazione. All’orizzonte – ammoniva Greenberg – non si intravede alcuna vera novità e il senso di ritardo e declino della nostra cultura è oggi più forte di ogni “post”. In tale contesto il modernismo continuava a rimanere per Greenberg la sola vera novità storica prodotta in Occidente dal XIX secolo in poi. È proprio in questo scontro tra correnti storiche e posizioni estetiche diverse che si disegnano le traiettorie “avventurose” del modernismo rivendicato da Greenberg. In realtà, nella visione greenberghiana il modernismo, pur ancorato a una precisa vicenda storica, risiede in una serie di criteri di fondazione e interpretazione dell’arte universalmente validi, più forti delle specifiche contingenze storiche. Era questo il senso in cui Greenberg assumeva così il modernismo come un farmaco necessario per contrastare quel crepuscolo della cultura che sentiva incombere all’orizzonte come un destino sgradito.

17

Con l’antologia *L’avventura del modernismo* viene proposta al pubblico italiano un’ampia selezione di scritti di Clement Greenberg, il critico d’arte americano più influente e controverso del XX secolo.

La reputazione di Greenberg come critico d’arte è tradizionalmente legata alla sua personale ridefinizione del modernismo come corrente storica e, più in generale, come posizione estetica. L’analisi greenberghiana si concentra in particolar modo sulla vicenda delle avanguardie artistiche dalla seconda metà dell’Ottocento in poi e fornisce di quell’epoca di continue rivoluzioni formali una chiave di lettura articolata e particolarmente efficace. Essa consiste nell’aver formulato un’originale interpretazione del modernismo, indivi-

1 Nell’antologia come “Affrontare la decadenza”, testo 4.11.

duato come linea guida e tendenza essenziale dell'arte moderna occidentale. Un'ascensione progressiva verso la bidimensionalità e l'astrazione è ciò che caratterizza per Greenberg la natura modernista delle arti visive, volta a generare una riflessione analitica sui propri mezzi e sul proprio statuto epistemologico.

La genealogia del modernismo inizia a prendere forma per Greenberg nella volontà antiscultorea affermatasi con la tradizione figurativa di Paul Cézanne e degli impressionisti e proseguita in Europa sino al Cubismo analitico di Picasso. Nell'argomentazione di Greenberg ciò che decade in questo percorso del modernismo è il palcoscenico tridimensionale che per secoli aveva consentito all'artista di modellare una profondità immaginaria all'interno del quadro. L'emergere dell'astratto rompe definitivamente con tale canone dell'illusionismo proprio della pittura da cavalletto tradizionale, sino ad arrivare nell'opera dei nuovi pittori americani (Jackson Pollock *in primis*) a una "piattezza" (*flatness*) radicale che segna per Greenberg il momento di definitiva affermazione del modernismo, in concomitanza con il compiuto spostamento da Parigi a New York del baricentro artistico mondiale.

Il superamento della rappresentazione imitativa, l'attenzione per la "letteralità" della forma, i valori estetico-visivi dell'opera e l'integrità bidimensionale del piano pittorico sono gli elementi che descrivono il processo verso l'astrazione come momento decisivo della pittura modernista e che permettono a Greenberg di tracciare un discrimine netto tra accademismo e avanguardia, decorazione e arte alta, kitsch e ricerca autentica.

18

Questo quadro teorico consente di porre Greenberg in continuità storica con il progetto estetico dei pionieri fondatori del modernismo, da Adolf Loos a Frank Lloyd Wright e Le Corbusier. Così come i pionieri modernisti volevano infatti che design, arte e architettura perdessero ogni valenza decorativo-celebrativa per votarsi esclusivamente alla funzione, anche Greenberg voleva restituire funzionalità alla pittura e alla scultura, rendendole consapevoli della specificità dei loro mezzi. Se da un lato l'accento sulla funzionalità dell'arte va inteso come capacità della stessa di riflettere sulla natura del proprio *medium*, dall'altra è il *medium* stesso a individuare la specificità dell'arte, ovvero il criterio per delimitarne l'identità. Questa prospettiva (basata su quella che Greenberg chiamava *medium specificity*) sorregge la convinzione che il modernismo sia sorto come tendenza autoregolativa dell'arte, come volontà di eliminare da ogni disciplina artistica tutti gli effetti che non le appartengono per essenza. Non c'è modernismo senza autocritica radicale, afferma Greenberg, e proprio questa riflessione pone il suo pensiero in prossimità con il modernismo storico dei pionieri di inizio Novecento.

Il modernismo di Greenberg rimane tuttavia un caso a sé nella storia del xx secolo, un paradigma interpretativo della storia dell'arte del Novecento ancora enigmatico e non del tutto compreso, e proprio per questo difficilmente ricon-

ducibile a schemi storiografici determinati e confinato ancora oggi in un isolamento quasi completo. È pertanto necessario ripensare in profondità proprio gli argomenti e le ragioni che contraddistinguono l'originalità del pensiero di Greenberg.

Si tratta innanzitutto di portare in primo piano l'inattualità di una serie di problemi concettuali come la definizione del bello, del gusto, del puramente estetico, della qualità e dei giudizi di valore, che Greenberg visita e rivisita quali nodi teorici e pratici centrali senza sottrarsi a un confronto severo con la loro complessità. Leggere le pagine di Greenberg contribuisce a ritrovare l'interesse per un dialogo serrato con tali categorie estetiche, muovendo dalla sfida di riconsiderarne appieno la significatività anche in ambito contemporaneo. Non sono dunque dei vessilli riproposti acriticamente ma linee guida intese nella forza della loro problematicità.

La passione per tali questioni inattuali si motiva in Greenberg a partire dalla convinzione dell'esistenza di un'*oggettività* di valori nell'arte. Questa proposizione ambiziosa, e oggi particolarmente inattuale, non è tuttavia rivendicata da Greenberg nei termini di una verificabilità scientifica o dell'assunzione di criteri dogmatici. L'*oggettività* non è un'ipotesi predeterminata ma piuttosto un dato contingente, esito dell'osservazione dell'arte di uno specifico momento storico preso in esame. Più in particolare, l'*oggettività* di valori nell'arte è rivendicata a partire dall'*esperienza* diretta dell'opera, in un privilegiare il momento di vivo incontro con l'opera d'arte. Dell'*esperienza* Greenberg privilegia meno la dimensione strettamente privata, e più il suo carattere universale, determinato dalla convinzione che sia possibile giungere a un ampio consenso su valori e giudizi da parte di chi condivide un'assidua frequentazione delle opere d'arte del suo tempo e del passato.

Questo ottimismo sul ruolo dell'*esperienza* come momento centrale per orientare e legittimare l'attività della critica d'arte verso il riconoscimento dell'*oggettività* estetica è certamente problematico fino ad apparire avventato, ma proprio per questo necessita di una chiarificazione articolata che ponga in primo piano l'insieme delle ragioni critiche di Greenberg, impegnato per più decenni a riflettere sui molteplici aspetti della questione.

Il particolare interesse degli scritti critici di Greenberg risiede nel fatto che tale passione per le questioni inattuali in nome dell'*esperienza* dell'*oggettività* è sempre congiunta a una metodologia operativa volta a privilegiare l'osservazione del contesto sociale e culturale in cui si manifesta l'attività artistica presa in esame. Greenberg dà ampio spazio all'analisi delle condizioni economiche a lui contemporanee, per esempio rimarcando il ruolo decisivo di finanziatore operato dallo Stato americano a favore dello sviluppo internazionale dell'arte americana dalla fine degli anni trenta in poi; agli sviluppi sociali, soprattutto mediante

un'analisi della trasformazione delle classi sociali medie nelle democrazie capitaliste per spiegare l'emergere di una nuova domanda culturale che, pilotata da logiche commerciali, diviene responsabile del fenomeno del kitsch; ai fenomeni di costume, da cui per esempio l'insistenza sul ruolo sociale della *bohème* come chiave di comprensione della borghesia occidentale che si dedica alle arti.

Questa metodologia di analisi sociale e culturale permette di comprendere perché in una data epoca storica prevalga come arte "alta" una certa forma d'arte, e quindi un certo stile. Ma solo i criteri oggettivi dell'estetica permettono la distinzione tra arte "buona" e accademismo, tra i valori autenticamente innovativi e le scorciatoie artificiose del kitsch. L'analisi socio-culturale resta in tal modo uno strumento parallelo ai giudizi di valore estetico e nello stesso tempo permette di coniugare questi ultimi all'interno di una specifica contingenza storica. Analisi socio-culturale ed elaborazione teorica sui valori estetici articolano così i due binari paralleli della metodologia critica di Greenberg.

È solo dopo aver espresso l'importanza di questi due elementi che possiamo comprendere appieno il senso e la portata del suo ruolo di critico militante. Il lavoro critico esercitato nel vivo della scena newyorkese rispetta una sorta di deontologia professionale, che richiede all'estetologo di incarnare la sua riflessione teorica nel contesto delle pratiche artistiche contemporanee. È così comprensibile perché Greenberg nei suoi scritti e recensioni si sia sempre esposto ed espresso in termini diretti e spesso taglienti. La sua scrittura è infatti la testimonianza di un critico d'arte che prende costantemente posizione – ancora una volta con un'inattualità tale da esercitare un fascino innegabile nella prospettiva odierna – e accompagna passo passo i suoi lettori nell'avventura di scoperta del modernismo, non solo all'interno della nuova arte americana, ma anche in letteratura, in poesia, in architettura e nell'arte fotografica.

20

A fronte di questa complessa fertilità racchiusa negli scritti di Greenberg, il mondo editoriale italiano non si è mai dimostrato sufficientemente ricettivo nei confronti della produzione teorica e critica del critico americano.² Con l'ec-

2 Diversamente da questa disattenzione italiana, va riscontrata una certa vivacità di pubblicazioni su Greenberg, non solo americane ma anche europee. A mo' di esempio, non esaustivo, si vedano i saggi del belga Thierry de Duve, soprattutto il suo *Clement Greenberg entre les lignes* (Dis Voir, Paris 1996), tradotto in inglese come *Clement Greenberg Between the Lines* (trad. di B. Holmes, Dis Voir, Paris 1996, ripubblicato dalla University of Chicago Press nel 2010) e in spagnolo come *Clement Greenberg entre líneas* (trad. di P. Vázquez, Acto Ediciones/Fundación César Manrique, Santa Cruz de Tenerife 2006); le due biografie americane, quella di Florence Rubenfeld (*Clement Greenberg: A Life*, Scribner, New York 1997, poi University of Minnesota Press, Minneapolis 2004) e di Alice Goldfarb Marquis (*Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Museum of Fine Arts Boston, 2006); l'interessante pubblicazione della collezione privata di Greenberg da parte di Bruce Guenther (*Clement Greenberg: A Critic's Collection*, a c. di

cezione di una traduzione in italiano di *Art and Culture*, il volume di propri scritti scelti e curati dallo stesso Greenberg nel 1961 (Beacon Press, Boston), uscito per i tipi di Allemandi nel 1991 (*Arte e cultura*) e ormai fuori catalogo, la scena culturale italiana ha completamente ignorato il critico americano.³ Le ragioni di tale rimozione sono molteplici e resta un dato di fatto che chi intenda riaccostarsi all'opera di Greenberg debba ancora oggi confrontarsi non solo con una grave carenza nell'offerta editoriale italiana, ma anche con una molteplicità di ostacoli pregiudiziali, diversificati ma compatti su entrambe le sponde dell'Atlantico. In Italia si è affermato più volte come Greenberg sia un autore troppo americano e concettualmente troppo lontano dalla cultura europea per poter destare interesse nel lettore continentale. Tale argomentazione, tuttavia, è ampiamente estranea a una corretta ermeneutica degli scritti e del pensiero di Greenberg.

A una lettura contestuale, infatti, il complesso dettato greenberghiano dimostra di dover esser scandagliato alla luce di tutti i riferimenti filosofici continentali di cui è colmo, kantiani soprattutto, senza la cui comprensione i suoi passaggi logici risulterebbero spesso arbitrari e di difficile intelligibilità. La pubblicazione di *The Collected Essays and Criticism*, terminata nel corso del 1993 dalla University of Chicago Press a cura di John O'Brian, così come la più recente edizione dei *Late Writings* da parte della University of Minnesota Press uscita a opera di Robert C. Morgan nel 2003, rivelano un autore non solo debitore della grande tradizione dell'Illuminismo europeo, ma anche straordinariamente attento alla tradizione critico-filosofica italiana, da Benedetto Croce a Lionello Venturi (quest'ultimo attivo come docente universitario negli Stati Uniti tra il 1939 e il 1945, anni cruciali della formazione di Greenberg) – sino a una figura come Paolo Milano, contemporaneo di Greenberg e critico letterario dell'*Espresso* dalla costa orientale americana.

Per tali ragioni ci pare oggi più che mai necessario restituire Greenberg alla sua solida matrice europea, evidenziando come l'analisi critico-culturale istruita dal critico americano sia da leggersi quasi interamente nel solco di categorie critico-estetiche germinate dal pensiero moderno europeo, e in parti-

K. Wilkin, Portland Art Museum, Princeton University Press, 2001); l'imprescindibile saggio di Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (University of Chicago Press, 2005) e il lavoro di Jonathan Harris *Writing Back to Modern Art After Greenberg, Fried and Clark* (Routledge, London-New York 2005); infine una recente antologia spagnola di scritti di Greenberg a cura di Félix Fanés, *La pintura moderna y otros ensayos* (Ediciones Siruela, Madrid 2006). Inoltre, in occasione del centenario della nascita, si è tenuto un importante convegno alla Harvard University "Clement Greenberg at 100. Looking Back to Modern Art", il 3-4 aprile 2009, di cui si attende a breve la pubblicazione degli atti.

3 Fa eccezione l'inserzione di due saggi di Greenberg, "Avanguardia e kitsch" (qui testo 1.1) e "Pittura modernista" (qui testo 1.16) nella recente antologia *All'origine dell'arte contemporanea*, a c. di G. Di Giacomo e C. Zambianchi (Laterza, Roma-Bari 2008).

colare tedesco. Da appassionato autodidatta, Greenberg si è formato infatti come lettore acuto e creativo delle opere di Immanuel Kant, da lui definito il primo modernista: la filosofia critica di Kant gli ha offerto un prezioso apparato metodologico su cui poter fondare saldamente le pretese formali di ogni tipo di arte e per avvalorarne la legittimità. Oltre a ciò, la base concettuale della gnosologia kantiana consente a Greenberg di smentire ogni pretesa oggettività assoluta dei giudizi estetici, stante l'impossibilità di formulare regole e giudizi *a priori* per esprimere giudizi valoriali. Tale passaggio teorico, coerentemente con quanto già sottolineato a proposito della particolare idea di oggettività che Greenberg rivendica, ha le conseguenze più pratiche dal momento che fonda la legittimità del suo ruolo di critico militante. Anche da un rapido sguardo sugli scritti qui selezionati emerge con vigore la figura di un critico impegnato dalla fine degli anni trenta in poi a visitare quotidianamente le mostre nelle nuove gallerie di ricerca newyorkesi e a frequentare gli studi degli artisti nella 10th Street a Manhattan per indagare direttamente lo stato della nuova arte americana. Non solo, dunque, l'oggettività è necessariamente iscritta nella contingenza della contemporaneità, ma l'attività critica stessa diventa un fatto di intuizione ed esperienza individuale, frutto di un incontro ravvicinato e immediato con l'arte.

22 Proprio qui la matrice criticista si salda con il pragmatismo americano e Greenberg si richiama, con indiretta evidenza, all'estetica di John Dewey (il cui *Art as Experience* era uscito nel 1934), promuovendo un avvicinamento all'arte dove non contano i principi da soli, ma il dialogo continuativo con l'opera e la consapevolezza del radicamento di questa nell'esperienza quotidiana. In questo contesto non stupisce osservare come i primi scritti di Greenberg siano tutti informati da categorie di analisi di stampo marxista e come egli prenda in alta considerazione le influenze strutturali dell'economia e delle condizioni materiali della produzione artistica. Negli anni, poi, il suo convinto socialismo – già permeato dall'influenza della matrice trotskista – si articolerà nel seno di una tradizione culturale più elitaria: questa complessa combinazione risalta con chiarezza nel suo importante saggio “The Plight of Our Culture”,⁴ in cui Greenberg riconosce ampiamente il debito nei confronti della riflessione complessiva di T.S. Eliot pur prendendone le distanze e accusando in quest'ultimo un'insufficiente analisi della concreta realtà contemporanea (si tratta comunque di un passo in avanti rispetto alla posizione molto critica espressa in precedenza nei confronti del carattere esclusivista e antidemocratico di Eliot).⁵

4 Nell'antologia come “La condizione critica della nostra cultura”, testo 3.19.

5 A questo proposito vedi in particolare il testo 3.9, “Eliot e le nozioni di cultura: una discussione”.

Criticismo kantiano, pragmatismo deweyano, socialismo trotskista, elitismo eliotiano riassumono alcuni dei punti più essenziali su cui si articolano i testi presentati in questa antologia. Sono analisi critica, teorica e socio-culturale – insieme alla centralità dell’esperienza individuale – a informare la struttura portante di una metodologia operativa che diventa in Greenberg un marchio propriamente originale. Così, se i criteri per formulare i giudizi di valore restano quelli dell’estetica classica tedesca, come il bello, il gusto e il piacere disinteressato, Greenberg intende dirimerli e verificarli nel vivo della loro contingenza storica, convinto che i giudizi estetici siano contenuti solo nell’esperienza immediata dell’arte, che è innanzitutto esperienza individuale dinanzi all’opera. Il modernismo è in tal modo per Greenberg l’ipotesi di un canone *descrittivo* dell’arte, non prescrittivo, costruito sul terreno vivo dell’esperienza, in un processo critico progressivo capace di cogliere equivalenze formali tra l’arte del passato e quella del presente. L’esperienza ha qui una natura circolare, è metodo ma anche obiettivo, in quanto la grande arte, secondo Greenberg, è proprio quella capace di espandere la nostra capacità di esperienza.

In accordo con queste linee interpretative, i testi qui presentati sono stati organizzati in quattro sezioni distinte e ragionate, operando un lavoro selettivo all’interno del corpus greenberghiano che si compone di oltre trecento scritti, almeno tra quelli finora pubblicati. La distinzione delle prime tre sezioni è tematica, mentre la quarta sezione raccoglie i testi tardi di Greenberg al fine di isolare il profilo problematico della sua posizione di critico a partire dagli anni sessanta. All’interno di ciascuna sezione, invece, si è preferito rispettare un andamento cronologico e non tematico, anche perché troppi sono i fili che legano tematicamente i vari testi tradotti. La distinzione tematica che qui sotto viene brevemente descritta è naturalmente solo orientativa, dal momento che il carattere non sistematico e prevalentemente occasionale degli scritti di Greenberg fa sì che spesso un singolo testo presenti riflessioni teoriche generali e al contempo analisi critiche legate a un particolare esempio di opera d’arte, argomentazioni sulla natura e il ruolo dell’arte e al contempo opinioni sulla situazione politica e sociale.

23

La Parte prima, “Posizioni teoriche”, comprende i testi in cui emergono con più chiarezza le argomentazioni strettamente teoriche del pensiero di Greenberg. L’importanza dell’esperienza nell’attività di critica d’arte è posta in evidenza insieme a testi che analizzano le nozioni di “avanguardia”, “piattezza” (*flatness*), “astrazione”, “visività” (*opticality*) e “medium”, i termini chiave che compongono la definizione di modernismo proposta da Greenberg in tutta la complessità delle sue sfumature. In questa sezione sono inclusi testi classici della produzione

greenberghiana (come il celebre “Modernist Painting” del 1960)⁶ in cui emergono le fonti teoriche primarie dell’apparato concettuale di Greenberg, da Kant a Venturi, da Brecht a Kafka e a Eliot, evidenziando l’interesse dell’autore per una definizione epistemologica dell’avanguardia, accompagnata dalla necessità di radicarla in un’analisi socio-culturale.

Nella Parte seconda dell’antologia, “Greenberg critico dell’arte moderna”, si delineano invece le posizioni di Greenberg come critico d’arte militante, che si misura sul campo con le emergenze e i fenomeni più recenti della nuova arte americana dal 1940 in poi. Nei testi qui raccolti Greenberg delinea i tratti modernisti della nuova arte americana dell’Espressionismo Astratto a partire dall’analisi dei grandi autori dell’arte moderna. I giudizi di valore sono qui misurati sul terreno mutevole dell’esperienza, approfondendo il significato della categoria di gusto e l’inaggrabilità del *feeling* nell’interpretazione del momento stesso della fruizione dell’opera d’arte. Questi testi accompagnano il lettore – in un’affascinante sensazione di tempo reale – alla scoperta progressiva della nuova arte americana, in un ritmo caratterizzato dall’*esprit* polemico di Greenberg che non risparmia critiche ai vari attori della scena dell’arte, curatori, direttori di museo e giornalisti, innescando reazioni a catena di risposte e controrisposte nelle riviste e nei giornali dell’epoca.

24

Nella Parte terza, “Analisi sociale e contesto culturale”, sono selezionati quei testi che fanno luce sul contesto storico-culturale di Greenberg in una doppia direzione. Da una parte, si tratta del contesto di cui Greenberg parla, dettagliato in analisi incisive sulle trasformazioni della società americana ed europea, e in riflessioni di natura politica sulla portata e l’impatto del capitalismo occidentale. Dall’altra, del contesto storico-culturale in cui Greenberg si trova, da cui per esempio emerge ripetutamente la matrice ebraica della sua formazione culturale, ma anche l’atmosfera dell’ambiente letterario degli Stati Uniti, dove Greenberg si muove con familiarità e competenza, fino a scrivere pezzi critici decisamente appassionati.

Concentrandosi sulla produzione matura di Greenberg la Parte quarta, “L’ultimo Greenberg”, intende porre in primo piano la questione dell’ultimo Greenberg, in particolare quello della produzione critica successiva al 1965 – che per il pubblico italiano costituisce di fatto un elemento di novità assoluta, dal momento che nessun testo successivo al 1961 (data di pubblicazione di *Art and Culture*) è stato mai tradotto in italiano. Tali testi delineano le posizioni critiche di Greenberg nei confronti, per esempio, di una figura come Marcel Duchamp (che rimane sempre un riferimento antagonista per Greenberg) e di correnti artistiche come la Pop Art e la Minimal Art. Per Greenberg, ancorato ai codici strettamente

6 Nell’antologia come “Pittura modernista”, testo 1.16.

modernisti dei *media* di pittura e di scultura, le innovazioni formali del pop e del minimal non rappresentano alcuna sfida per la categoria del gusto e non raggiungono la dignità di manifestazioni rilevanti all'interno della storia dell'arte, venendo così derubricati a episodi culturalmente interessanti ma artisticamente marginali. Più in generale, dalla metà degli anni sessanta in poi Greenberg si rivela un fiero avversario di tutta la temperie culturale postmodernista che inizia a propagarsi negli Stati Uniti. Il critico americano rifiuta di accettare il Postmodernismo come un modello teorico legittimo, ritenendolo una teoria accademica sorta per giustificare contenuti e ambizioni mediocri nell'incapacità di affermare giudizi di valore. Postmoderna, di conseguenza, è l'arte che non vuole e non sa più essere autocritica. Da qui la distinzione greenberghiana tra la durezza severa e autentica dell'avanguardia e il carattere corvivo dell'"avanguardia", versione popolare e degradata della vera avanguardia. Tale questione dell'ultimo Greenberg acquista centralità in ragione della ricezione negativa che le sue posizioni hanno suscitato a partire dagli anni sessanta, ricezione che in diversi casi ha misconosciuto la complessità discorsiva che emerge dai testi qui tradotti.

Gli scritti tardi di Greenberg servono anche a far luce su un nodo particolarmente delicato della sua produzione critica, l'accusa di disimpegno morale, considerata intrinseca alla rivendicazione di Greenberg dell'"arte per l'arte" e derivata dalle sue ripetute affermazioni della completa distinzione di dominio tra l'etico e l'estetico. A tale proposito, va precisato che questa distinzione è finalizzata a salvaguardare l'autonomia dell'arte da eventuali esigenze morali a essa esterne: l'arte ha valore in se stessa. Se invece dal piano dell'arte ci spostiamo a quello del suo valore, ovvero a un piano che implica necessariamente la considerazione del ruolo dell'arte stessa nell'interazione con la cultura e la società, allora comprendiamo come a determinare il carattere intrinsecamente etico-politico della posizione greenberghiana sia proprio il progetto del modernismo in sé, in quanto anticorpo critico mobilitato contro il degrado del kitsch e delle produzioni artistiche commercializzate. Come già evidente dal suo articolo d'esordio del 1939, "Avant-Garde and Kitsch",⁷ la lotta tra la cultura di massa e l'avanguardia è per Greenberg lo scontro culturale cruciale del Novecento, un conflitto drammatico che contrappone "il gusto dei filistei" agli autentici valori estetici, e dal cui esito dipende l'incerto futuro dell'arte. In tale frangente, la dinamica ispiratrice del modernismo – una dialettica tesa tra la distillazione del meglio del passato e lo sguardo innovatore verso il futuro – rappresenta l'unica risposta possibile da parte della vera arte e diventa un momento decisivo di autoconsapevolezza etica.

Al termine delle quattro parti, il lettore può ancora trovare due testi di significativa importanza: un breve scritto autobiografico di Greenberg e una lunga

7 Nell'antologia come "Avanguardia e kitsch", testo 1.1.

intervista da lui rilasciata verso la fine della sua vita, la cui lettura permette di avere un'utile panoramica su alcune delle sue posizioni teoriche insieme a una molteplicità di informazioni aneddotiche.

La gran parte dei testi qui tradotti ha come fonte diretta i saggi raccolti da John O'Brian in *The Collected Essays and Criticism* (1986-1993), frutto di un lungo lavoro editoriale di selezione e cura promosso dalla University of Chicago, che ha beneficiato della collaborazione dello stesso Greenberg. Le preziose note del curatore di questi quattro volumi sono state ampiamente tenute in considerazione e integrate nell'antologia. Nell'edizione di O'Brian figurano le versioni originali dei testi poi confluiti nella pubblicazione *Art and Culture* del 1961: abbiamo qui fatto nostra la scelta del curatore americano, animati dallo suo stesso intento di fornire al lettore gli elementi fondamentali per una fedele ricostruzione del pensiero di Greenberg. Confortano questa scelta sia la finale approvazione greenberghiana per l'edizione americana dei *Collected Essays*, sia la presenza della traduzione italiana di *Art and Culture*. Il progetto curatoriale di O'Brian si ferma agli scritti del 1969 ed è stato completato dalla selezione di testi successivi di Greenberg operata da Robert C. Morgan nella sua antologia *Late Writings* (University of Minnesota Press, Minneapolis 2003), che costituisce la seconda fonte diretta per la nostra traduzione. In calce al volume, un elenco dei saggi qui inclusi fornisce i riferimenti bibliografici dell'edizione originale, di quelle successive e le fonti delle traduzioni italiane.

26

La prosa di Greenberg non è facile e spesso segue uno stile più giornalistico che letterario o saggistico. L'uso massiccio di incidentali e appositive rivela uno spirito concentrato soprattutto sulla precisione concettuale, qualche volta a scapito della fluidità espositiva. Nella traduzione italiana si è cercato di restituire fedelmente il suo pensiero, per quanto questo abbia potuto comportare in alcuni casi l'accettazione di una certa ruvidità del periodo. D'altronde i testi, comunque di lettura agile, presentano spesso riflessioni dense e argomentazioni elaborate, che naturalmente richiedono al lettore le giuste pause del pensiero.

Greenberg utilizza una serie di nozioni "tecniche", che sono state regolarmente segnalate tramite le virgolette o anche l'indicazione tra parentesi del termine originale inglese. Per il vasto numero di occorrenze se ne segnalano subito alcune:

"*Medium*", per quanto adoperata da Greenberg come parola inglese, quindi traducibile in italiano come "mezzo" o "strumento", è stata lasciata nella sua forma latina per sottolinearne la tecnicità. Si tratta di una nozione chiave nell'argomentazione di Greenberg sull'arte modernista e sulla capacità di questa di riflettere sui propri mezzi, strumenti, supporti materiali ecc., dunque di tematizzarli e

farne i propri punti di forza senza cercare di sorpassarli o ignorarli. In questo senso, i *media* sono i mezzi in un'accezione molto ampia, non semplicemente utilitaristica: sono dei veri e propri costituenti dell'essenza dell'opera d'arte di valore.

“*Flatness*”, come appare evidente in un gran numero di testi, particolarmente quelli più teorici della prima sezione, è tanto la “piattezza” materiale della superficie bidimensionale, quindi la bidimensionalità, quanto il più generale carattere di “piattezza” in quanto effetto di ogni arte (in particolare la pittura) che non cede alle lusinghe dell'illusione della profondità e a quelle della rappresentazione come doppio nell'immagine. La tendenza alla rappresentazione intesa in questo senso costituisce l'emblema di un'arte che non assume l'opacità del proprio supporto materiale, del proprio *medium*. Per questo motivo si è preferito il termine “piattezza”, sempre fra virgolette per sottolinearne la tecnicità, invece del termine più riduttivo “bidimensionalità”.

Greenberg fa un uso che appare spesso peculiare della parola “*advanced*” riferita all'arte o a un'arte in particolare, che è stata tradotta con “avanzato” (“arte avanzata”), fra virgolette quando suscettibile di fraintendimento semantico o poco consonante. Per quanto il termine paia essere molto spesso sinonimo di “d'avanguardia”, pure ha una connotazione meno specifica, almeno meno specifica rispetto al fenomeno storico dell'avanguardia e delle avanguardie storiche. Il termine “innovativa” per l'arte poteva forse essere la più valida alternativa di traduzione rispetto all'espressione più rigida di “arte avanzata”. Tuttavia, in “*advanced*” pare risuonare anche la connotazione di “progredito”, “superiore” (“*superior*”, termine abbondantemente usato da Greenberg): con “*advanced*”, quindi, sembra si voglia indicare un'arte che ha dietro di sé un'esperienza artisticamente colta – che, appunto, è cosa non necessariamente coincidente con il suo carattere innovativo.

Come per “*advanced*”, anche per “*good*”, “*better/best*”, “*high*” e “*superior*” (sempre quando riferiti a “*art*”) si è optato per una traduzione letterale, per quanto consapevoli di esprimere in tal modo ciò che in italiano suona come un pesante giudizio di valore. Greenberg si dilunga non poco per legittimare l'uso di queste espressioni che possono sembrare poco prudenti: motivo per cui si è lasciato risuonare anche in italiano, con una traduzione letterale, questo atteggiamento provocatorio da parte sua. Si noti che se l'arte “buona” è facilmente sinonimo dell'arte “migliore” (ma quest'ultima sembra avere uno statuto ambiguo), può darsi tranquillamente il caso di una “buona” arte “minore” e di una “cattiva” arte “superiore”. Forse, nel vocabolario di Greenberg è l'arte “superiore”, “alta”, a essere sinonimo dell'arte “avanzata”, la quale dunque, come tale, non è automaticamente “buona”. In ultima istanza, l'arte colta, innovativa, superiore, alta richiede sempre una contestualizzazione storica per essere determinata come tale, laddove di arte buona, almeno in linea di principio, ce n'è sempre e a tutti i livelli.

Un uso speciale viene fatto per l'aggettivo “*literal*” e i suoi composti. “Let-

terale”, ovviamente da non confondere con “letterario”, si riferisce meno alla lettera “di un testo” e più a un essere “alla lettera” in senso metaforico. Per cui “letterale” può essere un quadro, un colore, persino un’emozione. Greenberg qui vuole sottolineare o l’indipendenza da significati reconditi e intenzioni seconde o (alternativamente ma a volte anche congiuntamente) la non mediata aderenza a ciò che viene espresso. Il significato dell’espressione, dunque, pare oscillare tra il carattere automatico, reduplicativo, finalmente acritico, e il carattere di non subordinazione, di schiettezza, quasi di onestà a se stessi. Se in questo secondo significato l’espressione emerge a volte nel contesto della “piattezza” e dell’astrazione in pittura, lo si trova in modo più ricorrente nel primo significato, per lo più negativo per Greenberg, in riferimento all’accademismo in arte e soprattutto a quella “testualità” dell’opera d’arte (qui ritorna il senso di “letterale” fuor di metafora) in quanto contrapposta alla “visività” che tanto importa almeno per lo statuto della pittura. In quest’ultimo senso, quando un’opera d’arte funziona solo se viene letta come si legge un testo allora può essere detta “letterale”. La differenza, pertanto, passa qui rispetto al funzionamento dell’opera come opera e mira a isolare la specificità del carattere “visivo”, non “letterale”, dell’arte, almeno dell’arte pittorica. Però, come già precisato, in altro senso “letterale” si trova anche detto per esempio di un colore nella misura in cui non è strumentalizzato e non rimanda a un significato, così rimanendo in questo caso all’interno della dimensione di pura visività. In ogni modo, questo uso speciale di “letterale” è sempre stato segnalato tra virgolette.

28

Il lavoro di traduzione, realizzato da Barbara Cingerli, è stato completato attraverso una puntuale revisione da parte dei curatori.

Desideriamo ringraziare sentitamente Barbara Cingerli per il suo alacre lavoro di traduzione e la sempre piena collaborazione, Giovanna Forlanelli per aver subito accolto con entusiasmo la proposta di questa antologia nella collana “Saggi d’arte” della casa editrice Johan & Levi, Micaela Acquistapace per aver seguito attentamente le fasi di lavorazione con sensibilità e grande disponibilità, Margherita Alverà e Anna Chiara Cimoli per l’importante lavoro di revisione finale.

Questo nostro lavoro è dedicato a Lino Baldini, in segno di profonda stima e amicizia. A lui, alla sua inesauribile passione per l’arte e alla sua provocatoria vivacità intellettuale siamo debitori di parte delle nostre motivazioni più sincere: che questi saggi greenberghiani servano ad arricchire e prolungare le nostre discussioni sull’arte in compagnia sua e dell’amico Fulvio Mengoni.

Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi