



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
Storia delle arti e dello spettacolo

CICLO XXXII

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

***La fortuna critica del Laokoon  
di G.E. Lessing in Nord America:  
alle origini del modernismo di Clement Greenberg***

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/04

**Dottoranda**

Dott.ssa Camilla Froio

**Tutore**

Prof. Alessandro Nigro

**Coordinatore**

Prof. Andrea De Marchi

Anno 2016/2019



## INDICE

Introduzione	1
Capitolo I - La fortuna critica del <i>Laocoonte</i> di Lessing in Nord America (1840-1877)	10
I.1 - <i>Il Laocoonte di Gotthold Ephraim Lessing (1766).</i>	10
I.2 - <i>La fortuna critica del Laocoonte oltreoceano: un inquadramento preliminare.</i>	19
<i>Parte I Il ruolo delle riviste nella divulgazione del Laocoonte (1840-1856).</i>	22
I.3 - <i>Margaret Fuller e le leggi della critica.</i>	22
I.3.1 - <i>Un modello di critica: la recensione della mostra di Washington Allston (1839).</i>	25
I.4 - <i>«The Provincial Mind»: l'eccezionalità culturale americana.</i>	34
I.5 - <i>«Impossible to estimate»: Steven Cogswell e il modello lessinghiano (1840).</i>	40
I.6 - <i>Le nuove prospettive della critica d'arte americana alla metà del secolo.</i>	48
I.6.1 - <i>La nascita del sentimento per la storia nazionale e il consolidamento della sensibilità per il paesaggio nativo.</i>	53
I.7 - <i>Due opposte letture del trattato di Lessing (1851-1856).</i>	58
I.7.1 - <i>«Perspicuity and Judgment»: il Laocoonte secondo la prospettiva Whig (1851).</i>	60
I.7.1.1 - <i>La recensione della mostra del pittore Henry Inman (1846).</i>	66
I.7.2 - <i>«Immensely Suggestive»: l'impresa editoriale di «The Crayon».</i>	71
I.7.2.1 - <i>Lessing come Ruskin: il Laocoonte secondo John Durand.</i>	78
I.8 - <i>John Stevens Cogdell, scultore di Charleston, South Carolina.</i>	86
I.8.1 - <i>Ut Sculptura Poësis: appunti per una rilettura del Laocoonte.</i>	89
<i>Parte II L'ultima fortuna del trattato tra il 1874 e il 1877.</i>	95
I.9 - <i>La prima edizione americana del Laocoonte (1874).</i>	95
I.10 - <i>Lessing contro Ruskin: le recensioni dell'epoca.</i>	99
I.10.1 - <i>La recensione di «Appleton's Journal» (1874).</i>	100
I.10.2 - <i>La recensione di «North American Review» (1874).</i>	103
I.11 - <i>Verso Harvard: i primi contributi a un approccio filologico al trattato di Lessing.</i>	107
Capitolo II - Il nuovo <i>Laocoonte</i> di Irving Babbitt (1910)	114
II.1 - <i>Le istanze della critica americana ultra-conservatrice e il significato del trattato babbittiano.</i>	114
II.2 - <i>Il Laocoonte di Harvard: l'origine accademica del saggio e i suoi presupposti metodologici.</i>	121

II.2.1 - <i>L'antitesi tra classicismo e romanticismo e la struttura del saggio.</i>	127
II.3 - <i>Il problema Jean Jacques Rousseau: contro l'egotismo romantico e l'estetica del sentimento.</i>	130
II.3.1 - <i>La critica alle promenades di James Gibbons Huneker.</i>	135
II.4 - <i>Sulla dicotomia tra classicismo e romanticismo: Babbitt e il dibattito americano di fine secolo. Raymond, La Farge e Cox.</i>	143
II.4.1 - <i>Gli sviluppi del dibattito classicismo-romanticismo in Babbitt.</i>	149
II.5 - <i>Gli ultimi romantici: Henri Bergson, Theodor Lipps e Benedetto Croce.</i>	152
II.5.1 - <i>Contro la filosofia dell'Élan vital di Bergson.</i>	153
II.5.2 - <i>Babbitt contro Theodor Lipps.</i>	157
II.5.3 - <i>Babbitt e la recensione di The New Laokoon di Benedetto Croce (1925).</i>	161
Capitolo III - Greenberg prima di Greenberg	167
III.1 - <i>«Yours ever, Clem»: il carteggio Greenberg-Lazarus (1928-1943).</i>	167
III.1.1 - <i>Sull'ordinamento e la lettura del carteggio.</i>	169
<i>Parte I Tra immediatezza e meditazione: le prime lettere (1928-1936).</i>	171
III.2 - <i>«We [are] both shy at labels»: la definizione di un'identità etnico-politica.</i>	171
III.3 - <i>La formazione di una consapevolezza percettiva: i primi esercizi critico-artistici.</i>	180
III.3.1 - <i>Quesiti metodologici sulle basi scientifiche della critica d'arte: a proposito di alcune lettere della primavera 1931.</i>	188
III.4 - <i>Un breve interludio: 1934-1936.</i>	193
<i>Parte II Tra estetica e ideologia: l'avvio della carriera da critico (1937-1940).</i>	196
III.5 - <i>Sulla coscienza politica greenberghiana: un excursus.</i>	196
III.6 - <i>I primi contatti coi circoli radicali del Greenwich Village.</i>	199
III.7 - <i>Le lezioni del Federal Art Project e la formazione della comunità artistica newyorkese.</i>	206
III.7.1 - <i>Gli inizi della carriera da critico di Harold Rosenberg e i primi confronti con Greenberg.</i>	210
III.8 - <i>Greenberg e gli intellettuali della «Partisan Review».</i>	215
<i>Parte III Verso Avanguardia e kitsch: le fasi di ideazione e di stesura del testo.</i>	228
III.9 - <i>La retorica del primo Greenberg: l'influenza del pensiero e del lessico di Thorstein Veblen.</i>	228
III.10 - <i>Verso la concezione del saggio: lo studio della lirica brechtiana e la stesura della bozza Aspects of Bertolt Brecht (1938-1939).</i>	239

III.10.1 - <i>Il plagio intellettuale di Dwight Macdonald e la lettera del febbraio 1939.</i>	248
III.11 - <i>L'agenda artistica degli anni Trenta a New York.</i>	257
III.11.1 - <i>La definizione greenberghiana del ruolo dell'avanguardia.</i>	262
III.12 - <i>La pubblicazione di Avanguardia e kitsch e la reazione della critica.</i>	268
III.12.1 - <i>La ristampa del saggio sulla rivista «Horizon».</i>	273
III.12.2 - <i>«Mon cher Clement Greenberg»: la corrispondenza epistolare con Ignazio Silone (marzo-novembre 1940).</i>	279
Capitolo IV - <i>Verso un Laocoonte modernista: temi, immagini e contesti del Laocoonte di Clement Greenberg</i>	285
IV.1 - <i>Da Avanguardia e kitsch a Verso un più nuovo Laocoonte.</i>	285
IV.2 - <i>Il Laocoonte greenberghiano, un'apologia marxista dell'arte astratta.</i>	289
IV.2.1 - <i>Premesse alla reinterpretazione politica del trattato: la pubblicazione de La leggenda di Lessing di Franz Mehring a New York (1938).</i>	295
IV.2.2 - <i>Il significato politico del Laocoonte si rafforza: la pubblicazione di due caricature tra il maggio e il settembre 1938.</i>	303
IV.3 - <i>Per un inquadramento del pensiero del primo Greenberg: l'influenza della critica d'arte di George L.K. Morris.</i>	304
IV.3.1 - <i>La militanza artistica e teorica di George L.K. Morris sulle pagine di «Plastique» e di «Partisan Review» (1937-1943).</i>	310
IV.3.1.1 - <i>Sulla relazione tra la pittura e la scultura: il confronto di Greenberg con Morris.</i>	320
IV.4 - <i>La visione estetica di Hans Hofmann e la sua divulgazione oltreoceano.</i>	325
IV.4.1 - <i>Clement Greenberg e la Hans Hofmann School of Fine Arts.</i>	338
IV.4.1.1 - <i>Un confronto testuale tra il Laocoonte e le lezioni di Hofmann.</i>	345
IV.5 - <i>La questione surrealista: la conclusione del saggio.</i>	351
IV.5.1 - <i>Un porto per i surrealisti: la nascita della rivista «View» (1940-1947).</i>	356
IV.5.2 - <i>Verso un più nuovo Laocoonte, un caso editoriale anti-surrealista: il confronto con Nicolas Calas.</i>	363
Capitolo V - <i>Le fonti del Laocoonte greenberghiano e la sua genetica avantestuale</i>	372
V.1 - <i>Per un Laocoonte avantestuale: premesse.</i>	372
V.1.1 - <i>Il Laocoonte greenberghiano in un'ottica di genetica avantestuale.</i>	373
V.2 - <i>Appunti per una prima griglia cronologica: il taccuino greenberghiano (inverno 1939-</i>	

1940 - primavera 1940).	377
V.2.1 - <i>Selezione e analisi dei contenuti del taccuino personale del critico: il compromesso purista.</i>	379
V.2.2 - <i>Il confronto con il Laokoon d'inizio secolo: recupero e revisione dell'eredità babbittiana.</i>	385
V.3 - <i>La composizione e la cronologia delle bozze di Verso un più nuovo Laocoonte.</i>	394
V.4 - <i>Introduzione alla morfologia della prima bozza.</i>	397
V.4.1 - <i>Un omaggio al formalismo britannico: l'influenza del pensiero di Clive Bell e di Roger Fry sul primo Greenberg.</i>	399
V.4.1.1 - <i>Una proposta di confronto tra il pensiero di John D. Graham e la bozza greenberghiana.</i>	412
V.4.2 - <i>«Methods and mediums»: sulle carenze e i difetti del Laocoonte di Lessing.</i>	414
V.4.3 - <i>Ripensare Walter Pater: La scuola di Giorgione e il rapporto tra la musica e le arti visive.</i>	420
V.4.3.1 - <i>Breve annotazione sulla differenza tra «content» e «subject matter».</i>	425
V.5 - <i>La seconda e la terza stesura del saggio: i processi di correzione e di redazione editoriale.</i>	426
V.6 - <i>L'agonia della pittura, o il tramonto della pittura da cavalletto: un saggio inedito di Clement Greenberg.</i>	433
V.6.1 - <i>Sul ruolo della poesia nella pittura di Klee, Miró e Picasso.</i>	447
V.6.2 - <i>Un epilogo alternativo: il movimento surrealista o del declino della pittura occidentale.</i>	455
V.6.3 - <i>Il costruttivismo come soluzione alla morte della pittura da cavalletto: la conclusione del saggio.</i>	458
Conclusioni	463
Atlante delle immagini	471
Appendice documentaria	493
Indice delle immagini	579
Indice dei documenti	583
Bibliografia	585

## INTRODUZIONE

Il nucleo centrale e l'origine del presente lavoro è il saggio del critico d'arte americano Clement Greenberg intitolato *Towards a Newer Laocoon* (1940), tradotto in italiano solo nel maggio 2011 come *Verso un più nuovo Laocoonte* e recentemente rivalorizzato in Francia grazie a una nuova edizione di scritti greenberghiani, e dunque conosciuto in questo paese come *Pour un Laocoon plus actuel*. Questa ricerca nasce dalla consapevolezza di un vuoto all'interno degli studi greenberghiani intorno al *Laocoonte*, in modo riduttivo considerato, sia dal suo autore che dalla critica postuma, come il mero seguito del più noto *Avanguardia e kitsch* (*Avant-Garde and Kitsch*, 1939).

Nonostante il notevole numero di studi dedicati al modernismo greenberghiano accumulatisi nel corso degli ultimi decenni, la genesi e i processi di elaborazione e di stesura del *Laocoonte* rappresentavano ancora un terreno da dissodare. Arrestandosi a un'analisi circoscritta del saggio, da sempre letto sistematicamente come prologo incompleto di *Pittura modernista* (*Modernist Painting*, 1961), ultimo manifesto ufficiale del pensiero di Greenberg, la critica ha proiettato la propria attenzione avanti anziché indietro: l'enucleazione dei concetti e dei motivi che anticipavano il saggio del 1961 ha spesso portato a trascurare il *Laocoonte* in sé, quale prodotto dei primi momenti dell'evoluzione intellettuale greenberghiana e riflesso di una precisa congiuntura storica e storico-artistica. Saldamente radicato nella sua epoca, il saggio del 1940 offre una specifica angolazione prospettica del suo contesto di origine: la carica dottrinale nonché i toni militanti, accompagnati da una visione della storia di chiaro stampo marxista, non lasciano dubbi sull'inevitabile legame tra l'opera e la sua epoca. Ma considerare il testo secondo questa unica prospettiva non può che rivelarsi unilaterale: la retorica dell'opera di Greenberg è stata plasmata dall'ambiente trockista della «Partisan Review» e dalla frequentazione assidua di Dwight Macdonald, *editor* della rivista, ma gli strumenti con cui Greenberg ha orientato la sua analisi, quegli stessi strumenti che gli hanno suggerito di riprendere l'originario *Laocoonte* di Gotthold Ephraim Lessing, provenivano da altri contesti.

Nel presente lavoro si è tentato di approfondire una isolata osservazione del critico d'arte Michael Leja a proposito delle 'remote' radici di un certo aspetto del rigorismo

estetico di Greenberg, ossia la sua inclinazione a rimuovere componenti inconscie o generalmente irrazionali dal quadro modernista, atteggiamento questo in special modo ravvisabile nella critica dell'opera di Jackson Pollock. Leja interpreta questa tendenza del pensiero greenberghiano come una reminiscenza della caratteristica moderazione e del conservatorismo che hanno contraddistinto la teoria artistica americana del secolo precedente. Al di là della ipotesi in sé, che non va oltre le dimensioni di una nota a margine, la considerazione di Leja induce a dedicare una maggiore attenzione alla individuazione delle più remote matrici teoriche dell'impostazione critica greenberghiana. Come già lo stesso studioso aveva constatato, *Verso un più nuovo Laocoonte* ribadiva, più di ogni altro scritto di Greenberg, il profondo legame con l'eredità del conservatorismo di stampo americano: il titolo del contributo si richiamava infatti a un trattatello del letterato Irving Babbitt, professore di lingue romanze ad Harvard College, e anch'esso ambiziosamente denominato *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (Boston-New York 1910). L'opera rappresenta uno dei pilastri di una corrente culturale reazionaria fondata dallo stesso Babbitt e conosciuta come *New Humanism*, la quale prospettava un ritorno ai valori 'umanistici' (*humanum* in senso ciceroniano) e un rinnovamento delle arti sotto il segno di un intransigente moralismo, erede, sotto plurimi aspetti, della più autentica tradizione puritana.

La convergenza tra gli assunti fondativi dei due *Laocoonti* novecenteschi ha esortato a un'analisi maggiormente approfondita, in cui l'originario trattato di Lessing costituiva il reale filo conduttore: sia Babbitt che Greenberg scrivevano a proposito dell'urgenza di un ritorno all'ordine delle arti nel senso del ripristino della corretta separazione tra le discipline visive e quelle verbali; comune ad ambo gli autori, oltre all'ambizione di rinnovare le linee guida del testo lessinghiano, era una certa volontà a radicalizzarne gli assunti basilari onde perpetuare un ideale artistico basato su principi come l'ordine e la disciplina. Nel caso specifico del trattato babbittiano, questa impostazione dipendeva strettamente da una consolidata tradizione teorica e pertanto affondava le radici nel terreno della critica letteraria e artistica del secolo precedente. Tra il 1840, anno di pubblicazione di un primo resoconto del trattato lessinghiano negli Stati Uniti, e gli anni Settanta, momento coincidente con la traduzione completa del *Laokoon* e la sua prima stampa a Boston (1874), si formano e sedimentano importanti motivi poi cristallizzati e codificati dalla successiva critica di Babbitt. Il *New Laokoon* del 1910 condensa dunque la tradizione



ad esso precedente e finisce per trasmettere parte di questa eredità culturale, in maniera indiretta e obliqua, al *Laocoonte* greenberghiano. Alla luce di questo inquadramento d'insieme, ciò che è spettato al presente lavoro è stato proporre e verificare la possibilità di includere il saggio del 1940 all'interno di un più complesso e lungo itinerario critico, quello delle vicende di ricezione e di rilettura del *Laocoonte* lessinghiano negli Stati Uniti nel corso del XIX secolo.

Si profilano così due piani di analisi e di interpretazione di *Verso un più nuovo Laocoonte*, che costituiscono l'intelaiatura di fondo della ricerca: da una parte, il testo si colloca in una prospettiva microstorica, che concepisce la realizzazione del saggio come una vicenda a sé stante, inquadrata all'interno di una precisa circostanza storico-culturale e dunque letto come frutto di un preciso *milieu* intellettuale; dall'altra, secondo un'ottica macrostorica, il *Laocoonte* di Greenberg è letto come componente di una lunga tradizione critica americana concentrata sull'analisi e sul recupero, in parte anche sulla appropriazione, del trattato di Lessing. Lo studio tenta dunque di inquadrare l'opera greenberghiana in una prospettiva dilatata e di situare la genesi teorica della visione artistica del critico entro il più ampio quadro di reminiscenze e permutazioni del *Laocoonte* lessinghiano sedimentatisi nella seconda metà del XIX secolo in America.

La dissertazione si compone di cinque capitoli che progrediscono in senso cronologico, a partire dal primo, incentrato sulla fortuna del *Laocoonte* lessinghiano negli Stati Uniti tra il 1840 e il 1877, andando poi avanti con l'approfondimento del *New Laokoon* di Babbitt, concludendo poi con tre capitoli dedicati al saggio di Greenberg. Il primo capitolo, *La fortuna critica del Laocoonte di Lessing in Nord America (1840-1877)*, intende offrirsi come una ricognizione critica dei processi di ricezione e di divulgazione del trattato lessinghiano oltreoceano; in maniera particolare, il capitolo mira ad enucleare e a contestualizzare i temi e i motivi del *Laocoonte* e a comprendere secondo quali modalità questi si siano articolati e modificati nel corso del tempo. L'argomento qui preso in esame è tra i meno studiati della storia letteraria e critico-artistica americana: sia la presenza di un materiale documentario ricco ma alquanto dispersivo che la carenza di studi aggiornati, hanno portato a orientare l'analisi in maniera selettiva, onde dare forma a un itinerario chiaro e lineare. L'attenzione al processo di codificazione di una precisa immagine del Lessing è stata predominante e ha definito il criterio di giudizio più adatto a operare le corrette discriminazioni.

Il secondo capitolo, *Il nuovo Laocoonte di Irving Babbitt* (1910), tenta invece una ricognizione monografica del saggio di Babbitt dando preminenza ad aspetti trascurati dalla critica sia recente che trascorsa. Il lavoro è stato qui impostato basandosi su una premessa contenuta nel noto saggio di Rensselaer Wright Lee, *Ut Pictura Poesis: la teoria umanistica della pittura* (*Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, 1940), in cui l'autore ha esortato a una rilettura del classico babbittiano secondo una prospettiva storico-artistica e critico-artistica anziché esclusivamente critico-letteraria. Il declino, iniziato proprio in quegli anni, della fortuna di Babbitt e del movimento che da lui prende le mosse, ha segnato una battuta d'arresto degli studi intorno al suo pensiero e specialmente allontanato gli storici dell'arte da una eventuale ricognizione più mirata dei contenuti del suo saggio; nonostante la fioritura più o meno recente (anni Ottanta-anni Novanta) di una letteratura incentrata su Babbitt, per la maggioranza nella forma di biografie, la critica d'arte, anche quella americana, ha continuato a mantenere le debite distanze da questo trattatello di inizio Novecento. Neppure il richiamo di Greenberg al testo ha sollecitato gli studi greenberghiani postumi a dedicare una maggiore attenzione al *Laocoonte* babbittiano. I tempi sembrano però maturi per una ricognizione d'insieme dell'opera, maggiormente sistematica e d'ampio respiro: esauritosi ormai da decenni il clamore politico intorno alla eredità del *New Humanism*, specialmente riguardo alle sue derive ultra-reazionarie, il momento sembra il più adatto per avanzare una proposta di rilettura critica e obbiettiva del pensiero di Babbitt, in particolare del suo *Laocoonte*.

La contestualizzazione storica e culturale del testo si prospetta come primo e solido passo verso la stesura di un bilancio critico imparziale ed equilibrato. Nel *Laocoonte* di Babbitt convergono infatti molteplici linee tematiche che si trovano qui condensate e rielaborate: *in primis*, la questione delle origini e degli sviluppi postumi della dottrina della *ut pictura poësis* e la sua sopravvivenza moderna; l'antitesi tra due categorie storico-estetiche retrospettive, il classicismo e il romanticismo; infine, la mitologia lessinghiana che prende forma lungo le pagine del trattato: il recupero e l'attualizzazione dei principi disciplinari dell'originario *Laocoonte* supportano qui una tesi di critica globale ai movimenti e ai fenomeni culturali più moderni, specialmente l'estetica delle avanguardie e la filosofia di Henri Bergson.

La seconda parte del lavoro, composta dai capitoli terzo, quarto e quinto, focalizzata su Clement Greenberg come figura intellettuale e autore di un nuovo *Laocoonte*, si avvale

principalmente di documenti d'archivio conservati presso il fondo Clement Greenberg del Getty Research Institute di Los Angeles (California). La consultazione dell'archivio è stata agevolata dall'attribuzione del Getty Library Grant (2018), un premio di ricerca conferito al presente progetto dottorale dall'istituzione americana.

In questa seconda parte, lo studio assume una impostazione doppiamente genetica, intendendo da una parte ripercorrere le origini e la direzione della prima formazione del critico, e dall'altra, ricostruire la complessa, e per certi versi inedita, genesi teorica del saggio del 1940. La ricerca intende dunque privilegiare il 'primo' o il 'giovane' Greenberg, ossia il Greenberg degli anni Trenta e degli immediati inizi del decennio successivo. Il contorno del profilo del critico è tracciato seguendo le linee guida di documenti personali, quaderni di appunti e lettere che permettono di entrare in un terreno a tutt'oggi nuovo. Secondo tale prospettiva, la duratura corrispondenza con il compagno di studi Harold Lazarus, conosciuto alla Syracuse University, costituisce una testimonianza basilare: questa ha permesso di individuare ed esaminare i momenti che hanno scandito la primissima formazione critica greenberghiana. Nonostante siano trascorsi circa vent'anni dalla pubblicazione del carteggio, non è stata dedicata l'attenzione che un documento di tale autenticità e profondità richiederebbe: uno studio sistematico e metodico della corrispondenza non era stato ancora valutato, sebbene le monografie più recenti tengano in considerazione le lettere ma solo come sporadica e talvolta spregiudicata testimonianza del carattere e della crescita personale del critico. Una ricostruzione puntuale dell'itinerario intellettuale di Greenberg non può prescindere dall'analisi globale del carteggio: questo permette di andare ben oltre l'immagine cristallizzata consegnataci negli ultimi decenni, ponendoci di fronte a questioni inedite e a innovative ipotesi storiografiche. Il capitolo III si propone dunque di riesaminare la corrispondenza secondo un'analisi approfondita, considerando questa come l'anello mancante alla realizzazione di una visione globale della prima formazione greenberghiana. L'incontro con quel *milieu* intellettuale che diverrà poi l'ambiente di maturazione del giovane autore, ossia la redazione della «Partisan Review», e le successive relazioni, per lo più conflittuali, con gli *editors*, occuperanno qui una posizione privilegiata: servendosi di una consistente e autorevole letteratura critica intorno alla vita della rivista sedimentatasi nel corso degli anni, è stato possibile incrociare questa ampia documentazione con le informazioni di prima mano contenute nelle lettere di Greenberg. Il quadro che si è potuto delineare ha permesso di dimostrare come i primi

scritti greenberghiani, nonché lo stesso processo di crescita personale del critico, fossero saldamente radicati nell'ambiente politico e culturale della «Partisan Review» di quegli anni: è un'atmosfera intellettuale permeata, sul piano politico-filosofico, dal pensiero marxista e, su quello artistico, dall'estetica astrattista, specialmente nella sua declinazione neo-cubista e neo-costruttivista.

Il capitolo si conclude con una sezione monografica dedicata alla genesi di *Avanguardia e kitsch*, saggio pubblicato nell'autunno 1939 su «Partisan Review»: oltre a voler anticipare la prospettiva metodologica dei due successivi capitoli, i paragrafi intendono fare luce sui processi di concezione e di redazione testuale che caratterizzano i primi momenti della carriera greenberghiana; tentando di procedere oltre gli schemi consunti che per lungo tempo hanno informato lo studio di *Avanguardia e kitsch*, questa sezione focalizzerà l'attenzione sulla convivenza di due piani paralleli di interpretazione del saggio, senza dare univoca preminenza alla sua analisi testuale ma procedendo oltre l'identità del testo a stampa. La genesi e la prima morfologia di *Avanguardia e kitsch*, entrambe inquadrare nel corretto contesto storico e artistico, emergeranno qui come oggetto centrale di studio. La corrispondenza con Lazarus, oltre ad assumere un rilevante significato documentario, ne ricopre un secondo e per certi versi strumentale: le informazioni qui contenute e specialmente la griglia cronologica che le lettere permettono di tracciare, offrono un decisivo ausilio nell'orientamento nella grande mole delle carte personali del critico conservate presso il Getty Research Institute. La profonda e fitta interrelazione tra i materiali d'archivio e il carteggio con Lazarus è evidenziata dalla articolata e strutturata ricostruzione delle fasi redazionali di *Avanguardia e kitsch*, la cui genesi, come la corrispondenza e i documenti hanno dimostrato, è da ricondursi a un'articolata lettera da Greenberg indirizzata a Dwight Macdonald, *editor* della «Partisan Review». Si anticipa così l'angolazione specifica e l'orientamento metodologico dei successivi due capitoli.

Il IV e il V capitolo indagano il *Laocoonte* greenberghiano valutando il saggio secondo una prospettiva di analisi rispettivamente testuale e avantestuale. Il primo prende in esame *Verso un più nuovo Laocoonte* secondo un'approfondita ricognizione critica volta ad enuclearne le radici sia tematiche che contestuali; qui, un ruolo di primaria importanza è stato anzitutto svolto dalla critica d'arte di George L.K. Morris e dalle lezioni di teoria della pittura di Hans Hofmann. L'influenza del primo si doveva principalmente alla posizione da

questi ricoperta all'interno della «Partisan Review»: in qualità di *editor*, di finanziatore e di critico d'arte della rivista, l'autorità morrisiana ha certamente influito sulla redazione di *Verso un più nuovo Laocoonte*, saggio che doveva, nei toni e nei contenuti, riflettere la linea editoriale della «Partisan Review», rivista di ispirazione trockista e organo del gruppo degli American Abstract Artists, di cui Morris era presidente. Col suo *Laocoonte*, Greenberg si fa avvocato di un astrattismo di derivazione neo-cubista e neo-costruttivista che rispecchia esattamente le predilezioni dell'*editor*, elaborando un'articolata apologia dell'estetica astrattista morrisiana, inquadrata in una cornice storica e politica di chiara incidenza marxista. Per quanto concerne il secondo, Hans Hofmann, l'influenza da questi esercitata non solo sulla genesi del *Laocoonte* ma sui fondamenti dell'estetica modernista di stampo greenberghiano, resta indiscutibile: oltre ad aver formato quella generazione di artisti poi conosciuta col nome di New York School, la scuola hofmanniana ha plasmato il pensiero della critica americana in un momento di travagliato trapasso dall'esauito figurativo della cosiddetta *American Scene* alla futura stagione astrattista. Alla fine degli anni Trenta, Greenberg recepisce e assorbe sia le idee che specialmente il lessico hofmanniano, trasponendolo poi nel suo futuro *Laocoonte*. Il confronto è stato qui condotto su una documentazione primaria, il ciclostilato di una serie di *lectures* tenute dal maestro a New York nell'inverno 1938-1939, conservato tra le carte personali del critico: la possibilità di un raffronto testuale mirato ha permesso di valutare concretamente e così di ponderare l'effettiva influenza dell'estetica hofmanniana sulla concezione del saggio del 1940. Come dimostrano le molteplici analogie lessicali tra il dattiloscritto e il *Laocoonte*, la ricezione del pensiero del maestro da parte di Greenberg è stata diretta: per quanto alcuni temi costituissero il centro comune delle riflessioni dei critici e degli artisti newyorkesi, la prima evoluzione estetica greenberghiana si mostra saldamente radicata nell'ambito delle lezioni della scuola della Eight Street. In questa circostanza, Greenberg ha potuto infatti cogliere e assorbire un apparato lessicale d'avanguardia ancora lontano dalla piena canonizzazione, per poi formalizzarlo, tra le pagine del *Laocoonte*, in quelle macrocategorie che, nell'arco di circa un decennio, si cristallizzeranno nell'idioma modernista.

Se il IV capitolo è dedicato all'analisi testuale del saggio e allo studio delle sue radici tematiche, il V capitolo ne indaga i contenuti su un altro fronte, quello genetico-testuale. Dalla menzionata corrispondenza personale del critico, emergevano riferimenti

frammentari e laconici alla tormentata stesura del *Laocoonte*, specialmente alla sua conclusiva revisione editoriale: insoddisfatto della versione a stampa del saggio, Greenberg lamentava i drastici tagli e le correzioni che la redazione della «Partisan Review» lo aveva costretto ad apportare. Si aprivano così le porte alla ipotesi dell'esistenza di una prima e inedita elaborazione dell'opera e alla possibilità di analisi di una o più stesure alternative del *Laocoonte*. Già Alice Goldfarb-Marquis, biografa del critico, aveva indicato la presenza di un *corpus* massiccio di carte inedite conservato presso l'archivio di Greenberg ma senza analizzarne il contenuto: questo silenzio dava adito dunque a proseguire la ricerca su un terreno lasciato ancora inesplorato dalla critica greenberghiana moderna.

Lo studio condotto sui materiali d'archivio ha rivelato l'esistenza di circa tre bozze complete che permettono di tracciare, oltre alla genesi, la stessa fenomenologia del pensiero greenberghiano. L'ordinamento delle carte e la loro cronologia sono stati condotti attraverso l'interpretazione delle informazioni contenute nel già ricordato epistolario; la rispondenza tra il carteggio e i materiali d'archivio è stata tanto inaspettata quanto sorprendente: le lettere hanno permesso di ripercorrere l'ordine genetico delle diverse bozze e di collocare ciascuna entro la rispettiva posizione cronologica. La sedimentazione e il progredire delle idee del critico hanno assunto così una forma tangibile: ricostruendo globalmente il complesso itinerario che dal singolo e informale appunto, attraverso la stesura di tre bozze, giungeva alla redazione del *Laocoonte*, è divenuto possibile ripercorrere l'evoluzione intellettuale greenberghiana nel suo insieme.

Sul piano metodologico, l'approccio più adatto a condurre uno studio delle bozze era quello genetico-testuale: la vasta documentazione d'archivio e l'intera vicenda di concezione e di stesura del saggio, hanno giustificato tale scelta, che ha fornito la strumentazione e un apparato lessicale adeguati ad affrontare l'analisi del palinsesto genetico del saggio. Secondo il lessico di tale metodologia, il capitolo V si propone dunque di ricomporre e di esaminare la genesi dell'avantesto, ossia quel nucleo composito, autentico e informale di documenti che precede la redazione del testo a stampa e permette di ampliare il campo d'indagine della critica.

Lo stesso carteggio con l'amico Harold Lazarus ha reso possibile rintracciare un seguito inedito di *Verso un più nuovo Laocoonte*: nella sua corrispondenza il critico accennava a un nuovo saggio, nato dalla costola del precedente, ma la cui elaborazione definitiva e quindi pubblicazione erano state ostacolate dalla redazione della rivista. Tra le carte personali

dell'autore, a monte di una serie di saggi inediti o abbozzati, compare un testo che sotto molteplici aspetti corrisponde all'accennato progetto di un nuovo articolo: *The Agony of Painting*. Esso può essere ragionevolmente inteso come ipotetico seguito del *Laocoonte*, rispetto al quale è possibile identificare una linea coerente di pensiero e una continuità ideale. Nel medesimo tempo, tuttavia, il saggio non si prospetta come una mera prosecuzione del suo immediato antecedente, ma come un originale ripensamento di alcuni presupposti fondativi del *Laocoonte* e una inedita apertura verso una rilettura critica dello stesso principio della separazione delle arti, quindi di quel Lessing dalla cui primitiva riflessione sull'*ut pictura poësis* aveva preso le mosse il saggio del 1940.

## CAPITOLO I

### LA FORTUNA CRITICA DEL *LAOCOONTE* DI LESSING IN NORD AMERICA (1840-1877)

#### I.1 *Il Laocoonte di Gotthold Ephraim Lessing (1766).*

Nel 1766, Gotthold Ephraim Lessing pubblica *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, tradotto in italiano come *Laocoonte ovvero dei confini della pittura e della poesia*, prima parte di un trattato in più volumi (ipoteticamente tre) mai completato<sup>1</sup>. Lessing comincia a lavorare all'opera tra il 1760 e il 1764, anni coincidenti col suo impiego di segretario per conto del generale von Tauentzien: egli si dedica assiduamente all'approfondimento delle proprie conoscenze d'antiquaria, quelle stesse che in parte poi confluiranno nel suo futuro contributo sulle arti. A seguito di sei anni di voraci letture e di ricerche, il *Laocoonte* è infine stampato a Berlino per l'editore Voß, già caro amico dell'autore; nel frattempo, Lessing coltiva la speranza in un lavoro alla Galleria d'arte di Dresda ma, presto disilluso, si dedica alla stesura della continuazione del *Laocoonte*, interrotta da un nuovo impegno, la realizzazione della *Drammaturgia d'Amburgo (Hamburgische Drammaturgie)*, il grande e auspicato progetto per la nascita di un teatro nazionale tedesco. Nel 1769 Lessing si impegna nuovamente nella progettazione della prosecuzione del *Laocoonte* nella forma di una ipotetica seconda e terza parte: la recensione di Johann Gottfried Herder, contenuta nei suoi *Boschetti critici (Kritische Wälder)*, opera di raccordo tra il pensiero dell'*Aufklärung* e la nascente sensibilità romantica, accresce nel pensatore la convinzione che le sue argomentazioni richiedano un ulteriore lavoro di approfondimento critico e di confronto<sup>2</sup>. Il trattato era stato dunque concepito originariamente come un'opera in tre volumi, di cui Lessing aveva portato a compimento solo il primo. Sebbene il progetto del *Laocoonte* resti solo parzialmente

---

<sup>1</sup> Per una biografia sintetica della vita di Lessing in lingua italiana, si può ricorrere alle seguenti note: M. Cometa, *Appendice*, in LESSING 1991, pp. 173-177; G. Ghia, *Nota biografica*, in LESSING 2008, pp. 47-52. Michele Cometa ha curato una esaustiva bibliografia lessinghiana, utile specialmente per quanto riguarda gli studi sulla ricezione del *Laocoonte*: cfr. M. Cometa, *Appendice biobibliografica*, in LESSING 1991, pp. 178-183.

<sup>2</sup> Cfr. MERKER 1974, pp. 194-195. Sulla critica di Herder a Lessing, cfr. SCHWEIZER 1972, pp. 99-103.



compiuto, la sua prima parte si presenta come un'opera organica che non ha risentito di questa lacuna: essa rimane perfettamente coerente e tutt'oggi ancora gravida di implicazioni, tanto nel campo dell'estetica e della critica d'arte quanto in quello della semiotica.

Articolato in ventinove paragrafi, il trattato riprende le fila di un discorso annunciato da Denis Diderot a proposito del tradizionale rapporto di analogia tra le arti: nel 1751, nella celebre *Lettera sui sordi e sui muti* (*Lettre sur les sourds et le muets*), il filosofo infatti constatava che il paragone tra due opere poetiche è «una cosa che si è fatta mille volte» ma il raffronto tra poesia, pittura e musica, quindi la definizione delle rispettive similitudini e differenze, «è quanto bisogna ancora fare»<sup>3</sup>. Nel suo contributo alla redazione della *Enciclopedia* (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1766), rispettando lo spirito che informava l'impresa, in cui la prospettiva di studio doveva coniugarsi con l'approfondimento delle conoscenze manuali e meccaniche, nel redigere la voce sull'arte, Diderot aveva dato preminenza alla dimensione tecnica distinguendo dunque ciascuna disciplina in base a tale principio, pragmatico e univoco<sup>4</sup>. Già nella prima metà del secolo, Jean-Baptiste Du Bos con le sue *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* 1719) aveva considerato la possibilità di distinguere i mezzi espressivi di ciascuna arte poiché convinto, come sarà poi Lessing, che certi temi e figure fossero preclusi al pittore ma accessibili al poeta e viceversa<sup>5</sup>. Sia Du Bos a inizio secolo che Diderot nella sua metà, hanno in varia maniera gettato le premesse per la successiva argomentazione del *Laocoonte* a proposito della logica e necessaria scissione dei domini delle arti. Come ha sottolineato Ernst Cassirer, l'effettivo merito degli sforzi lessinghiani non è consistito nell'aggiungere contenuti al generale discorso sulle arti, bensì nel provvedere a ordinare e a coordinare proposizioni preesistenti, inserendole all'interno di un quadro logico e sistematico<sup>6</sup>. È entro questa prospettiva che il trattato deve essere inquadrato, onde afferrarne la «incomparabile

---

<sup>3</sup> D. Diderot, *Lettera sui sordomuti*, in DIDEROT 1984, pp. 48-49. A proposito della continuità tra le distinzioni semantiche del *Laocoonte* e il discorso diderotiano sulle diverse forme di rappresentazione visiva e il loro rapporto con la percezione, cfr. A. Lifschitz, *Naturalizing the Arbitrary: Lessing's Laocoon and Enlightenment Semiotics*, in *RETHINKING LESSING'S LAOCOON* 2017, pp. 213-218.

<sup>4</sup> Cfr. P. Casini, *Introduzione*, in *LA FILOSOFIA DELL'ENCYCLOPÉDIE* 1966, p. 23: «[Nelle voci *Art* e *Encyclopédie*] Diderot si dimostra ben conscio del contributo così recato [...] al progresso delle tecniche: la reciproca integrazione tra l'empirismo delle maestranze e lo studio teorico dell'uomo di scienza, tanto caldeggiata da Bacone, era avviata».

<sup>5</sup> Cfr. M. Cometa, *Presentazione*, in LESSING 1991, pp. 9-10.

<sup>6</sup> Cfr. CASSIRER 1974, pp. 484-488.

singularità ed efficacia»: a Lessing è dunque spettato «unificare il pensiero e l'azione, la teoria e la vita», restando saldamente radicato nel fertile terreno della critica a lui precedente<sup>7</sup>.

Nel XVIII secolo, la tradizionale equiparazione tra le arti, che trovava nel motto oraziano *ut pictura poësis* il proprio emblema, era stata rafforzata dall'opera di Charles Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio (Les Beaux-Arts réduits à un même principe, 1746)*. Gli scopi e gli interessi erano del tutto dissimili da quelli futuri di Lessing: l'opera di Batteux intendeva infatti portare a compimento il processo di emancipazione delle discipline plastiche dalle ristrette maglie della critica artistica precedente, che le equiparava a quelle meccaniche; creando un unico sistema delle arti, ove la pittura stava al fianco della poesia, della musica e della danza, la si legittimava e innalzava dal suo precedente rango<sup>8</sup>. La successiva distinzione tra belle arti («Beaux-Arts») e arti meccaniche mirava a rafforzare l'analogia tra poesia e pittura in quanto arti che, poiché appartenenti alla prima categoria, erano accomunate da un fine unico, il piacere, dunque distinte dalle seconde, la cui funzione era l'utilità. La promozione delle arti plastiche al livello di quelle letterarie restava lontana dagli interessi e dalle ambizioni di Lessing: non solo egli caldeggiava una loro separazione ma era evidentemente mosso dall'amore per le seconde e da una serena indifferenza per le prime<sup>9</sup>. Come il *Laocoonte* rende esplicito nel corso del suo svolgimento, lo sguardo di Lessing si rivolgeva, piuttosto che all'opera di Batteux, ad altre pubblicazioni, in particolare a tre, il cui principio comune e fondativo era l'applicazione e la declinazione della disciplina della *ut pictura poësis*: l'una, la *Storia*

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 484.

<sup>8</sup> Interesse principale di Batteux era sia distinguere definitivamente il piano delle arti da quello delle scienze, che ridurre le cosiddette Belle Arti ad una sistematica unità, che faceva capo al principio della imitazione e dell'espressione. Merito del filosofo è stato quello di riformulare la base per un sistema delle arti autonomo e del tutto svincolato dalle scienze, anticipando così la futura disciplina dell'estetica. Egli ha tentato dunque una definizione dell'arte seguendo un procedimento di esclusione e di sistematizzazione. La modernità del pensiero di Batteux permette infatti di considerare il suo contributo come termine *ante quem* e *post quem* per la critica d'arte precedente e successiva, autorizzando cioè a parlare di «estetica pre-batteuxiana e di estetica post-batteuxiana». Cfr. E. Migliorini, *Presentazione*, in BATTEUX 1983, pp. 7-29. In merito al confronto tra la critica di Batteux e quella lessinghiana, cfr. N. Rialland, *Lessing et l'esthétique française*, in LESSING LA CRITIQUE ET LES ARTS 2014, pp. 97-115.

<sup>9</sup> Cfr. E.H. Gombrich, *La diversità delle arti. Il ruolo del Laocoonte nella vita e nell'opera di G.E. Lessing (1729-1781)*, in GOMBRICH 1985, p. 43: «[è] stato spesso affermato che Lessing non aveva grandi conoscenze artistiche. Temo che la verità possa essere ancora più imbarazzante per uno storico dell'arte che abbia avuto l'incarico di celebrare Lessing: egli pensava che l'arte non servisse a molto». Cfr. anche G. Ghia, *Introduzione*, in LESSING 2008, pp. 26-27. Alla base del *Laocoonte* vi è infatti l'implicita ammissione che la poesia è un'arte superiore a quella pittorica e scultorea perché disciplina cui è concesso attingere a un repertorio più vasto. Cfr. G.E. Lessing, *Laocoonte*, ivi, p. 191.

dell'arte nell'antichità (*Geschichte der Kunst des Altertums*) di Johan Joachim Winckelmann, edita a Dresda nel 1764, preceduta da *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*), del 1755; la seconda, *Polymetis* di Joseph Spence, Londra 1747<sup>10</sup>; infine, il compendio di Anne-Claude de Thubières, comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile*, Parigi 1757. Delle tre, la seconda è quella che va incontro al giudizio più negativo: sebbene difficilmente comparabile ad altri contributi del suo tempo per precisione filologica e completezza, il *Polymetis* si dimostrava per Lessing «del tutto insopportabile ad ogni lettore di gusto»<sup>11</sup>. L'opera era dedicata a un laborioso recupero di iconografie e di motivi letterari della tradizione classica, condotto attraverso lo studio attento e comparato della scultura e della pittura antiche. L'insofferenza per il trattato inglese è in Lessing generata dall'ostinato e in conclusione inutile sforzo di Spence nel consolidare e portare avanti un assunto critico erroneo, ossia l'equivalenza tra i mezzi e i contenuti delle arti plastiche e quelli della poesia. I raffronti proposti dall'autore risultano spesso artificiosi e forzati, decreta Lessing, essendovi alla base il principio della meccanica corrispondenza tra le arti, e per estensione, anche tra i mestieri e i linguaggi. Ma in fondo lo Spence non è il solo a coltivare la viva convinzione che sia possibile trasporre un modello narrativo o iconografico dall'una all'altra arte: Anne-Claude de Thubières, comte de Caylus, a distanza di un decennio, mostra infatti di cadere nel medesimo errore<sup>12</sup>. Col suo compendio di episodi e di personaggi tratti dai poemi omerici e dalla *Eneide* virgiliana ad uso dei pittori moderni<sup>13</sup>, egli tramuta in sistema quello che in Spence restava ancora una *enquiry*. Alla radice dei due trattati vi è il medesimo inganno, ovverosia l'opinione che sia possibile contaminare due linguaggi dissimili, cui corrispondono due distinte modalità di concezione e di esecuzione,

<sup>10</sup> Il titolo completo del *Polymetis* di Spence è il seguente: *Polymetis, or an Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the Ancient Artists, Being an Attempt to Illustrate Them Mutually From One Another*. La controversia sia tedesca che anglosassone sulla questione della *ut pictura poësis* è stato oggetto dello studio di Niklaus R. Schweizer (SCHWEIZER 1972).

<sup>11</sup> G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, p. 183.

<sup>12</sup> Per un compendio della vita e delle opere del Comte de Caylus, cfr. FUMAROLI 2018, pp. 280-292. Si segnala anche due contributi incentrati sulla sua estetica: BOCH 1997; CARPITA 2014. Per una bibliografia critica dei suoi scritti, cfr. K. Peeters, *Bibliographie critique du Comte de Caylus*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 277-363.

<sup>13</sup> A proposito del compendio *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile* e del significato della *ekphrasis* nella critica artistica del Comte de Caylus, cfr. I. Guillot, *L'ekphrasis chez le Comte de Caylus. De la littérature artistique à la pratique artistique des lettres*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 100-109.

infine due arti rispettivamente sottoposte a diverse limitazioni. Sebbene entro il 1765 il dibattito tra conoscitori e filosofi si fosse ormai esaurito, la polemica di Lessing con l'impostazione metodologica del volume di Caylus rientrava pienamente in questo contesto<sup>14</sup>. Nel *Laocoonte*, il pensatore contestava al *connoisseur* l'intransigenza del suo approccio filologico, che lasciava prevalere lo studio tecnico su altre considerazioni di metodo più essenziali e teoriche. Lessing si inseriva così nel solco di una diatriba già inaugurata da Diderot coi criteri di analisi dei conoscitori che, secondo il suo giudizio, essendo saldamente ancorati alla osservazione e alla decifrazione dell'oggetto antiquario, mancavano della necessaria consapevolezza di problemi di ordine diverso e di genere più teorico-filosofico<sup>15</sup>. L'assenza del giusto grado di sensibilità per questioni ulteriori non permetteva ai conoscitori di addentrarsi realmente nel terreno dell'arte, restando vincolati alla superficie epidermica delle cose.

Tra le questioni che hanno animato il dibattito sull'arte intorno alla metà del secolo, assai significative erano quelle a proposito del lessico più adatto alla disciplina: contestualmente al consolidamento del ramo dell'antiquaria e alla definizione del mestiere del conoscitore, nuovi dubbi erano stati sollevati a proposito del linguaggio più adatto alla descrizione e allo studio dell'opera d'arte<sup>16</sup>. L'affiancamento dell'illustrazione al testo descrittivo, necessità accresciuta dalla diffusione dei cataloghi a stampa e dalla sempre più consolidata pratica della *connoisseurship*, rinvigoriva sia il problema della elaborazione di un lessico più aggiornato e specifico che quello del paragone tra due linguaggi espressivi differenti, iconografico da una parte, verbale dall'altra. In questo specifico contesto culturale, il confronto di Lessing con Winckelmann sul terreno comune dell'analisi del gruppo scultoreo del *Laocoonte*, era inevitabile. La pubblicazione della *Storia dell'arte dell'antichità* (1764) precedeva di poco la stampa del trattato lessinghiano, mentre, nel decennio antecedente (1755), Winckelmann già aveva completato la stesura dei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura*<sup>17</sup>. Il pensiero winckelmanniano

---

<sup>14</sup> Per un inquadramento del fenomeno, cfr. C. Piva, *La repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo*, in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, pp. 109-126. Si noti che il 1765, anno precedente alla stampa del trattato, coincide con la morte del conte di Caylus.

<sup>15</sup> Cfr. D. Masseur, *Caylus, Diderot et les Philosophes*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 45-57; ROSSI PINELLI 1994, pp. 297-299.

<sup>16</sup> C. Piva, *La repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo*, in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, pp. 109-126; pp. 99 e 112.

<sup>17</sup> Per una selezione dei contributi più significativi della letteratura artistica settecentesca, si rinvia all'antologia redatta da Gianni Carlo Sciolla: cfr. SCIOLLA 1984, in part. pp. 61-96.

intorno all'antico si ergeva così a principale termine di paragone per la dissertazione di Lessing:

[i]l Signor Winckelmann individua il carattere distintivo peculiare dei capolavori greci della pittura e della scultura in una nobile semplicità e in una silente grandezza, sia per quanto concerne la postura, sia per quanto concerne l'espressione [...] L'osservazione che sta qui alla base della considerazione per cui il dolore non si mostra, nel volto del Laocoonte, con quel furore che sarebbe da sopporre vista la sua virulenza, è pienamente corretta. È anche incontrovertibile il fatto che proprio là, dove un critico mediocre potrebbe accusare l'artista di essere rimasto al di sotto della natura e di non aver raggiunto il vero elemento patetico del dolore, proprio là, io dico, ne rifulge in modo del tutto speciale la saggezza. Solo a proposito del motivo che il Signor Winckelmann attribuisce a questa saggezza e della universalità della regola che egli deduce da questo motivo, oso essere di un'altra opinione rispetto alla sua<sup>18</sup>.

Winckelmann infatti condannava il realismo e l'eccessivo *pathos* della descrizione virgiliana della straziante morte del sacerdote ed esaltava la composta nobiltà della statua antica, in cui il dolore era soffocato e convertito in uno spasmo lirico: l'artista dava così espressione tangibile della dignità e della grandezza d'animo della figura ritratta, mostrando di aspirare egli stesso a quella forma di superiore decoro.

Nel corso della trattazione, con forza emerge l'impegno di Winckelmann nel tradurre verbalmente la bellezza e la elevatezza morale del gruppo scultoreo, e la sua volontà di rendersi partecipe, ad una distanza parallela, di quel fenomeno, ideale e concreto a un tempo, che è la creazione artistica. Egli ancora partecipava a «un ère serene du discours sur l'art», quell'epoca che persisteva nel confidare nella «évidence de la description»<sup>19</sup>: l'orizzonte critico necessariamente restava quello classico governato dal principio della vicinanza tra arti visive e verbali, «un univers où l'on passe sans difficulté du système des signes plastiques au système des signes verbaux»<sup>20</sup>. Ma l'opera di Winckelmann non poteva

---

<sup>18</sup> G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, pp. 136-137.

<sup>19</sup> É. Décultot, *Les Laocoon de Winckelmann*, in LE LAOCOON. HISTOIRE ET RÉCEPTION 2003, pp. 145-146.

<sup>20</sup> Ivi, p. 146. Si veda anche C. Bohn, *Représentation entre image et langage dans le Laocoon de Lessing*, in LESSING LA CRITIQUE ET LES ARTS 2014, pp. 117-129. Qui l'autrice dimostra come il *Laocoonte* lessinghiano, pur stabilendo teoricamente la necessità della separazione tra le arti, rimanga suo malgrado ancorato alla tradizione critico-artistica e poetica fine settecentesca e non riesca a superare completamente l'idea dell'analogia tra gli effetti della pittura e quelli della poesia. Sulla dualità di testo e immagine nel trattato e sulla novità della posizione lessinghiana, si veda anche l'opinione di Jürgen Trabant: cfr. J. Trabant, *Image*

isciversi nel solco della tradizione della *ut pictura poësis* senza in qualche modo complicarne gli assunti basilari: il principio della esatta corrispondenza analogica tra testo e immagine veniva contraddetto dalla sussistenza di leggi formali che governavano il primo e la seconda in maniera dissimile. La relazione tra opera scritta e opera plastica doveva per necessità stabilirsi su altre basi, che non erano quelle dell'esatta equivalenza referenziale: l'impegno di Winckelmann si concentrava nella ricerca di una «lointaine adéquation» della descrizione allo stile della scultura ma preservandone l'autonomia, ossia creando, a fianco dell'opera plastica, un'opera verbale<sup>21</sup>. Pur negando implicitamente l'idea della dissoluzione dei confini tra le due arti, Winckelmann però crede in maniera ferma in un'unica legge superiore che le governa entrambi: la bellezza e l'armonia.

Nel suo *Laocoonte*, Lessing imposta il discorso artistico su tutt'altre fondamenta, che sono, in ultima istanza, essenzialmente semantiche: i rispettivi confini tra le arti visive e la poesia sono definiti dalla diversità dei segni, un limite necessario e invalicabile da cui dipendono distinte caratteristiche<sup>22</sup>. L'impossibilità di contaminare le due arti è motivata dalla impossibilità di contaminare due sistemi linguistici antitetici: se la poesia, in quanto arte verbale, si avvale di segni arbitrari, in cui il rapporto tra significato e significante non è regolare ma stabilito di volta in volta; la pittura e la scultura, poiché discipline visive, comunicano per immagini, dunque trasmettono in maniera trasparente il significato che intendono veicolare<sup>23</sup>. A questa preliminare distinzione ne consegue una seconda, che concerne il diverso rapporto instaurato da ciascuna arte con lo spazio e col tempo. Le arti plastiche si occupano della descrizione visiva dei corpi, ossia di oggetti che, una volta trasposti sulla tela o nel marmo, sono coesistenti e immobilizzati in un movimento eterno: la narrazione pittorica o scultorea è dunque limitata alla scelta di un unico momento, il più ricco di potenziale narrativo, per meglio dire, «il più pregnante, quello dal quale risulta nel modo più comprensibile ciò che precede e ciò che segue»<sup>24</sup>. La poesia si distingue come arte limitata alla narrazione di azioni che si sviluppano e susseguono nel tempo; al poeta è concesso caratterizzare i corpi ma, a differenza del pittore, solo per mezzo della rapida

---

*and Text in Lessing's Laocoon. From Friendly Semiotic Neighbours to Articulatory Twins*, in *RETHINKING LESSING'S LAOCOON* 2017, pp. 345-363.

<sup>21</sup> Cfr. É. Décultot, *Les Laocoon de Winckelmann*, in *LE LAOCOON. HISTOIRE ET RÉCEPTION* 2003, p. 156.

<sup>22</sup> Cfr. MERKER 1974, pp. 189-190. Sul rapporto tra Lessing e la semiotica illuminista, si veda A. Lifschitz, *Naturalizing the Arbitrary: Lessing's Laocoon and Enlightenment Semiotics*, in *RETHINKING LESSING'S LAOCOON* 2017, pp. 197-219.

<sup>23</sup> Cfr. G.E. Lessing, *Laocoonte*, in *LESSING* 2008, pp. 231-232.

<sup>24</sup> Ivi, p. 225.

illustrazione di un loro tratto pregnante, di quell'elemento significativo capace di trasmettere l'immagine globale del soggetto<sup>25</sup>.

Come scrive Nicolao Merker, il terreno del confronto tra il *Laocoonte* e i *Pensieri* di Winckelmann era, prima che semantico, propriamente estetico: valutando la bellezza dell'opera non solo secondo canoni tecnico-scultorei e stabilendone la superiorità in base alla grandezza d'animo del soggetto descritto, Winckelmann «subordinava la natura specificatamente estetica dei mezzi espressivi a considerazioni di ordine extra-estetico»<sup>26</sup>. La necessità lessinghiana di allineare le considerazioni di ordine estetico e semantico e di distinguerle da quelle moralistiche winckelmanniane, rimanda a una connaturata volontà di classificazione e di sistematizzazione del discorso sulle arti visive e sulla poesia. Il traguardo cui il trattato mira non è la dogmatizzazione dei criteri artistici, bensì la creazione di un sistema razionale: la classificazione delle discipline procede dunque assecondando il collegamento logico tra i concetti e la loro relativa categorizzazione. Sotto una certa prospettiva critica, l'impostazione del *Laocoonte* ricorda l'approccio metodico della nuova scienza. Nel suo sforzo di sistematizzazione teorica, l'opera in parte si richiama al procedimento tassonomico messo in forma nel *Systema naturae* di Carlo Linneo (1735, prima edizione) mentre, su quello del procedimento argomentativo, che avanza secondo una logica induttiva<sup>27</sup>, rimanda a *I principi matematici della filosofia naturale* di Isaac Newton (*Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, 1687). La cornice metodologica, costruita secondo il principio dell'analisi e il criterio dell'ordinamento, si riempie di contenuti nuovi, la cui sistematizzazione formale ne garantisce infine l'efficacia: Lessing redige infatti «una guida tecnica»<sup>28</sup>, strumentale ma non definitiva, non inaridita da sterili dogmatismi, bensì mantenuta viva e aperta, dunque feconda.

Oltre alla creazione di un primo sistema estetico basato sulla logica produttiva

---

<sup>25</sup> *Ibidem*. Lapidaria è la seguente dichiarazione di Lessing: «Un elemento resta fermo: la successione temporale è il dominio del poeta, così come lo spazio è il dominio del pittore». Ivi, p. 237.

<sup>26</sup> MERKER 1974, p. 188. La distanza tra la critica winckelmanniana e quella lessinghiana si deve anche alla forte componente razionalista dell'estetica del secondo: uno dei fondamenti teorici del *Laocoonte* è infatti l'approssimazione del confine tra invenzione e ragione, tra le facoltà creative e quelle analitiche. Si veda S. Buchenau, «*Qui veut inventer doit savoir raisonner*»: le rationalisme esthétique de Lessing, in *LESSING LA CRITIQUE ET LES ARTS* 2014, pp. 27-42.

<sup>27</sup> Si veda ad esempio la seguente osservazione a proposito del corretto modo di procedere nelle argomentazioni: «[è] apparsa la *Storia dell'arte dell'antichità* del signor Winckelmann [1764]. Non oso proseguire oltre senza aver letto quest'opera. Ragionare sull'arte muovendo semplicemente da concetti universali può indurre in arzigogoli che presto o tardi, ad onta loro, si trovano smentiti nelle opere d'arte». G.E. Lessing, *Laocoonte*, in *LESSING* 2008, p. 286.

<sup>28</sup> M. Cometa, *Presentazione*, in *LESSING* 1991, p. 10.

dell'analisi e dell'ordine dei concetti, il merito di Lessing è anche consistito nel ridimensionare il ruolo della imitazione (*Nachahmung*) all'interno del processo creativo: contrariamente a Batteux che aveva riunito la pittura e la poesia uniformando le arti sotto l'unico canone della *imitation*, Lessing pone l'immaginazione (*Einbildungskraft*) al centro del suo sistema, gettando le prime basi per la futura estetica del genio romantico (*Geniezeit*). «[C]iò che in un'opera d'arte troviamo bello, non è il nostro occhio, ma è la nostra immaginazione, mediante l'occhio a trovarlo tale»<sup>29</sup>: l'esperienza artistica si prospetta dunque come una esperienza, anziché percettiva, intellettuale, poiché l'opera d'arte, qualora riesca a cogliere il «momento fecondo» dell'azione, non agirà sui sensi bensì sulla capacità umana di collocare quella stessa immagine nell'«infinito campo della nostra immaginazione»<sup>30</sup>; ed è da questa che dipenderà la sensazione del piacere: la facoltà di astrarre e dunque di proiettare una forma o un verso lirico in una sfera potenzialmente illimitata, diviene l'effettiva matrice del godimento artistico.

Il «riconoscimento della *pluralità* dell'esperienza estetica, intesa come un processo cui fanno capo fattori eterogenei, anche extra-estetici o addirittura extra-linguistici»<sup>31</sup>, contraddistingue il pensiero lessinghiano da quello dei suoi contemporanei: guidato, come scrive ancora Michele Cometa, da «uno slancio squisitamente umanistico»<sup>32</sup>, egli include nella rosa dei sentimenti estetici stimolati dall'arte, il dolore, il ridicolo e, specialmente, il brutto<sup>33</sup>. Non più un'anomalia formale, la bruttezza assurge a categoria a se stante ma che all'interno del sistema lessinghiano deve per necessità relegarsi alla sola sfera poetica: a Omero è concesso creare una figura sgradevole come quella di Tersite poiché la sua arte, in quanto verbale dunque temporale, permette di 'riassorbire' la sua ripugnanza entro l'ordine successivo della narrazione; la medesima libertà è preclusa al pittore o allo scultore: nell'opera plastica, soprattutto se l'artista si spinge verso il confine dell'iperrealismo, «la ripugnanza concentra tutte le sue forze, producendo un effetto non molto più debole che in natura. [...] la sensazione spiacevole prende il sopravvento e ciò che, nei primi istanti, era

---

<sup>29</sup> Cfr. G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, p. 176.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> M. Cometa, *Presentazione*, in LESSING 1991, p. 10

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>33</sup> Cfr. R. Bodei, *Presentazione*, in ROSENKRANZ 1984, p. 9: «il brutto non diviene oggetto di indagine sino al *Laocoonte* di Lessing, cui spetta il merito (anche secondo Rosenkranz) di aver dato inizio alle sue prime analisi tematiche». Per una bibliografia introduttiva all'estetica del brutto pre-Rosenkranz, cfr. *ivi*, pp. 29-30, nota 10.



farsesco diventa in seguito semplicemente repellente»<sup>34</sup>. Pur intendendo categorizzare la percezione estetica attraverso la separazione del campo letterario da quello visuale in base alle già stabilite regole semantiche, il *Laocoonte* non arriverà mai a ridurre l'esperienza artistica a un puro e sterile meccanicismo, ma lascerà sempre aperte le porte al terreno della soggettività dell'immaginazione, quel campo sconfinato che resta al di là di una comprensione definitiva.

## I.2 *La fortuna critica del Laocoonte oltreoceano: un inquadramento preliminare.*

La fortuna critica del *Laocoonte* di Lessing in America nel corso del XIX secolo si apre nel 1840 e si conclude nel 1877, si prospetta cioè come un fenomeno culturale chiuso in un arco cronologico ristretto (Doc. 1). I punti di riferimento essenziali della vicenda sono la pubblicazione di un contributo giornalistico incentrato sul trattato (1840), che annuncia il nascente interesse della critica per l'estetica lessinghiana, e la stampa della prima traduzione americana del *Laocoonte* (Boston, 1874). Molte delle questioni e delle argomentazioni sviluppatesi nel corso di questo secolo si rifletteranno sulla critica del secolo seguente, nella forma sia di un recupero che di un superamento; specialmente grazie all'opera di Irving Babbitt, *The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (Boston e New York, 1910), alcune istanze di questa lunga stagione critica si prolungheranno fino agli inizi del XX secolo. Per quanto storicamente esauriti, certi motivi e snodi critici perverranno, sebbene in una forma edulcorata, a Clement Greenberg, autore di un nuovo aggiornamento del trattato di Lessing nella forma breve di un saggio critico, in modo significativo intitolato *Verso un più nuovo Laocoonte (Towards a Newer Laocoon, 1940)*.

La nascita di una prima strada di studio e di elaborazione critica del trattato rappresenta un fenomeno complesso e dallo sviluppo graduale: l'ottimismo politico e sociale che ha accompagnato l'America negli anni immediatamente precedenti l'inizio della Guerra Civile e in quelli successivi, ha decretato l'avvio di un processo di maggiore consapevolezza culturale, in cui si colloca la stessa vicenda di ricezione e di divulgazione dell'opera di Lessing. La critica del *Laocoonte* ha dunque accompagnato i decenni più fiorenti della

---

<sup>34</sup> G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, p. 276.

cultura del paese, specialmente il trapasso tra la prima e la seconda metà di un secolo gravido di conseguenze anche sul piano della politica e della economia.

Non è possibile evidenziare un'unica linea interpretativa del trattato: voci differenti e approcci antitetici convivono e collaborano nel dare forma a una vicenda eterogenea, che ha infine creato quella che è possibile individuare come una mitologia del *Laocoonte*. Il pensiero lessinghiano è infatti spesso andato incontro a travisamenti e ad adattamenti volti ad accogliere precise ideologie politiche e culturali: di frequente la volontà di legittimare certe posizioni ha condotto all'alterazione consapevole o al fraintendimento involontario di alcuni contenuti del trattato. Del resto l'opera, parto di un pensiero radicato nel contesto culturale dell'illuminismo tedesco, conteneva elementi che restavano necessariamente estranei alla mentalità intellettuale americana. Ma tra i risultati maggiori e positivi dell'accoglimento del *Laocoonte* oltreoceano, vi è stata sicuramente l'attenzione alla sua natura di guida tecnica: la cultura americana a cavallo tra le due metà del secolo guardava assiduamente al sapere letterario e artistico europeo, alla ricerca di un potenziale arsenale teorico adatto a creare un proprio patrimonio e una propria identità. Lo studio e la divulgazione del trattato rientrano dunque in un fenomeno di portata più ampia di crescita intellettuale e di formazione di una coscienza critica nazionale. La necessità di una teoria generale delle arti e di una metodologia muoveva il pensiero americano del tempo, che vedeva nel *Laocoonte* la messa in forma, chiara ed efficace, di un valido criterio di metodo per orientarsi in una realtà artistico-culturale in rapida formazione e in altrettanto rapido mutamento.

La maggioranza dei documenti qui esaminati sono saggi pubblicati su riviste di natura per lo più ibrida, letteraria e politica, fatta eccezione per una, «The Crayon», *journal* deputato allo studio dell'arte secondo una sensibilità di ispirazione romantica. La divulgazione del pensiero lessinghiano attraverso il canale giornalistico non costituisce un'eccezione: intorno alla metà del secolo in America, il numero delle riviste era cresciuto notevolmente, distinguendosi come principale *medium* di trasmissione di conoscenze, dunque di modelli e di parametri. Nell'agevolare e semplificare l'assimilazione di contenuti, le riviste hanno condotto una operazione di distillazione culturale che si pone alla base del processo di canonizzazione del *Laocoonte* in America. Prende così forma un aspetto significativo della ricezione del testo, in parte caratteristico della stessa divulgazione giornalistica, ossia la tendenza ad operare una sintesi univoca dei contenuti e a

porre così in luce i cosiddetti punti nodali e d'interesse generale. Il vaglio dei brani giudicati adatti alla pubblicazione o alla singola citazione rispondeva a dei criteri specifici, soprattutto alla verifica della loro accessibilità e della possibile condivisione tra i lettori. Assecondando queste condizioni, prende progressivamente forma una rosa di argomenti che filtra e al contempo predispone e media la comprensione del trattato.

Questo discorso interessa la prima parte del capitolo, la seconda prospetta invece una situazione differente: intorno all'ultimo quarto del secolo, la divulgazione giornalistica del trattato si interrompe e le modalità di lettura si evolvono conseguentemente. Tra la prima (1840-1856) e la seconda fase (1874-1877) si assiste a un radicale mutamento nella selezione dei canali di ricezione dell'opera di Lessing: se alla metà del secolo era stata la divulgazione giornalistica a mantenere il monopolio della diffusione del *Laocoonte*; a partire dagli anni Settanta, essa verrà sostituita dalla pubblicazione delle prime monografie specialistiche. Questa trasformazione riflette una evoluzione di grande portata nel sistema culturale americano, che ha specialmente interessato il settore accademico: lo sviluppo esponenziale del sistema educativo superiore è coinciso con un inevitabile processo di istituzionalizzazione del sapere. In questa fase, un interesse di genere esclusivamente accademico si sostituisce alla precedente forma di divulgazione, non solo del trattato, ma della letteratura tedesca, quel medesimo interesse che, nell'arco di alcuni decenni, confluirà nel *New Laokoon* babbittiano.

## Parte I *Il ruolo delle riviste nella divulgazione del Laocoonte (1840-1856).*

### I.3 *Margaret Fuller e le leggi della critica.*

Nel luglio 1840, «Dial», rivista portavoce del movimento trascendentalista di Concord<sup>35</sup>, introduce il suo primo numero col saggio *A Short Essay on Critics*, firmato con una sola lettera puntata («F.»), che probabilmente indica il cognome della *editor*, Margaret Fuller<sup>36</sup>. Nell'elogiare il ruolo del critico e nel definire la corretta direzione della sua opera, il *journal* intendeva patrocinare la propria impresa, ossia garantire al lettore che su quelle pagine avrebbe trovato ottime letture e fonti d'ispirazione<sup>37</sup>. Ma, al di là degli intenti di auto-sponsorizzazione, il saggio costituisce un significativo documento dell'epoca in cui è stato concepito, un'epoca contraddistinta dalla condivisa urgenza di standard e modelli, o, per usare le parole di Fuller, di leggi della critica, quest'ultima da intendersi come «science», scienza della critica. L'inedita attenzione verso la definizione di categorie e criteri per il giudizio delle opere letterarie e, in una fase successiva, delle opere d'arte, rappresenta un tratto comune alle riviste dell'epoca, una esigenza nata in concomitanza con lo sviluppo di una letteratura che mirava a riconoscersi come nazionale e sempre più indipendente dai modelli britannici<sup>38</sup>. «There is not yet deliberate recognition of a standard of criticism – scrive Fuller nel 1840 – though we hope the always strengthening league of the republic of letters must [h]ere lay settle laws on which its Amphictyonic council may

---

<sup>35</sup> Risulta difficile rendere conto in maniera esaustiva della vicenda di «Dial», rivista fondata e portata avanti dal gruppo trascendentalista di Concord: la sua attività (1840-1844) si lega strettamente ai nomi di Ralph Waldo Emerson e di Margaret Fuller, la quale ha diretto il *magazine* dal 1840 fino al 1842, quando poi è stata sostituita dal primo per i rimanenti anni di attività. Già all'epoca della sua redazione, la rivista era considerata una pubblicazione radicale per la sua dichiarata volontà di farsi portavoce di istanze di polemica e di critica sociale, quali, soprattutto sotto il magistero della Fuller, la causa per l'emancipazione femminile.

<sup>36</sup> Per il riferimento bibliografico completo, vedi FULLER 1840b; per quanto riguarda l'attribuzione a Fuller, cfr. COOKE 1885, p. 261.

<sup>37</sup> La fondazione della rivista si legava anche alla volontà di Fuller e di Emerson di offrire un canale privilegiato per la diffusione di una maggiore conoscenza del pensiero e della lingua tedesca tra i lettori americani. Cfr. SCHULTZ 1942, p. 172 e ss. Ad esempio, nel secondo volume della rivista, nel recensire il *Faust* di Goethe, la stessa Fuller dichiara: «[w]e cannot but wonder that anyone who aims at all at literary culture can remain ignorant of German, the acquisition of which language is not a year's labor with proper instruction, and would give them access to such wide domains of thought and knowledge». Cfr. *ivi*, p. 173.

<sup>38</sup> Francis Otto Matthiessen ha definito gli anni Quaranta e Cinquanta come i decenni del cosiddetto «American Renaissance», ossia l'apice della rigogliosa fioritura delle lettere e delle arti americane; la definizione è contenuta nel suo volume *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (Londra 1972).

act»<sup>39</sup>. Coerentemente con gli assunti della corrente trascendentalista, la funzione della critica è lontana da essere mera formulazione di un giudizio, bensì si configura come un atto profondo di creazione e dunque di comunione col Divino. In una concezione dell'arte che si nutre di categorie quali l'universalità del messaggio dell'artista e il grado di connessione con la natura, la definizione fulleriana di critico esprime pienamente questo atteggiamento filosofico infuso di misticismo e panteismo<sup>40</sup>. La posizione critica della scrittrice si identifica pienamente coi connotati intellettuali del cosiddetto «comprehensive critic»<sup>41</sup>: si tratta di colui che, pur richiamandosi a leggi universali, travalica la sterilità di eventuali giudizi sistematici e preferisce immedesimarsi nell'opera onde dedurre dalla stessa i corretti parametri per la sua valutazione. Egli è dunque persuaso dell'originalità e personalità connaturate a ciascuna creazione artistica e, nel medesimo tempo, è a conoscenza delle connessioni universali, delle relazioni interne ed esterne, che impediscono di isolare l'opera dall'insieme complesso dei suoi rapporti. Il critico è dunque colui che percepisce «the analogies of the universe, and how they are regulated by an absolute, invariable principle. He can see how far that work expresses this principle as well as how far it is excellent in its details»<sup>42</sup>. La capacità di penetrare la singolarità e l'universalità dell'opera d'arte rappresenta dunque una facoltà né marginale né accessoria bensì profondamente creatrice: essa si configura come un processo analitico di rielaborazione della componente divina insita nell'opera onde restituirla all'uomo comune. «The critic is not a base caviller, but the younger brother of genius»<sup>43</sup>: egli possiede pari capacità immaginative che proietta sulla propria personale creazione, il giudizio critico.

La funzione della critica si profila dunque per Fuller come una operazione composta e complessa in cui convivono molteplici abilità: «[the critic] should be not merely a poet, non merely a philosopher, not merely an observer, but tempered of all three»<sup>44</sup>. La vicinanza all'atteggiamento del filosofo deve essere trattata con cautela: «[h]e [the critic] must be inspired by the philosopher's spirit of inquiry and need of generalization, but he must not be constrained by the hard cemented masonry of method to which philosophers

---

<sup>39</sup> FULLER 1840b, p. 5.

<sup>40</sup> Per quanto riguarda le influenze neo-platoniche sul pensiero di Fuller, in particolare sulla sua estetica, cfr. LAWRENCE 2004, p. 275.

<sup>41</sup> FULLER 1840b, p. 7.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

are prone»<sup>45</sup>. Il metodo filosofico può dunque essere considerato come punto di orientamento ma, allo stesso tempo, diviene compito del critico moderare l'eventuale sistematicità del suo procedimento di analisi; in sostanza, l'adesione a ipotetiche norme può rivelarsi utile solo a patto che il riconoscimento di condizioni generali e comuni non si risolva nella costruzione di un sistema le cui maglie, se troppo strette, possono soffocare ogni stimolo creativo e originale.

Secondo il giudizio di Roland Crozier Burton, questo specifico passo del saggio del 1840 è esemplificativo della profonda familiarità di Fuller coi maggiori autori europei e dimostra pienamente le capacità di sintesi e di rielaborazione possedute dall'autrice. La sedimentazione di conoscenze apprese per vie indirette, specialmente attraverso personali letture e incontri coi membri del gruppo di Concord, si rende manifesta nei contenuti e nel lessico delle pagine di Fuller. Nel corso degli anni, trascorsi a contatto col pensiero europeo, in particolare tedesco, la scrittrice ha creato e coltivato un personale patrimonio intellettuale, un arsenale culturale di ampio respiro, cui ella ha attinto per l'elaborazione dei propri giudizi. Come i suoi scritti dimostrano, la traduzione dei parametri europei si rivela un processo profondamente eterogeneo e ibrido poiché frutto di molteplici tentativi di adattamento culturale e di personale reinterpretazione. Questo aspetto della composita elaborazione fulleriana è stato a suo tempo enfatizzato dal menzionato Burton, autore di un contributo che, seppur datato (1944), offre il corretto spunto ad approfondire il pensiero di uno dei maggiori tramiti tra la cultura americana e quella europea:

[h]er statements indicate familiarity with the ideas of leading English and Continental authors of the eighteenth and nineteenth centuries. Usually without acknowledgment of indebtedness, she paraphrased their theories in transcendental terms. Thus she made use of Reynolds' distinction between the sublime and the beautiful; of Rousseau's theory of emotional states evoked by natural beauty; of Lessing's pronouncement upon the expression of pain and transitory emotion; of Schiller's discrimination between the naïve and sentimental and between classic harmony and romantic discord; of A.W. Schlegel's delimitation of the boundaries between finite and infinite aspiration; of Novalis' identification of poetry with absolute reality; and, most important of all, of Goethe's injunction, which she freely applied in all the arts, "To appreciate any man, learn first what

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 8.

object he proposed to himself; next, what degree of earnestness he showed with regard to attaining that object”<sup>46</sup>.

Pur con le dovute cautele e col sostegno dei documenti, le parole di Burton permettono di procedere a un approfondimento dei rapporti intellettuali di Fuller coi maggiori pensatori tedeschi, inglesi e francesi, e a stilare una prima valutazione delle relazioni tra la critica americana e quella lessinghiana.

### I.3.1 *Un modello di critica: la recensione della mostra di Washington Allston (1839).*

La familiarità di Fuller con Lessing è maturata intorno ai primi anni Trenta, quando il suo interesse si è concentrato sulle opere drammaturgiche, dunque sull'approfondimento di *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti* e *Nathan il saggio* (*Nathan der Weise*). In base alla corrispondenza personale della scrittrice, si stima che le prime letture di Lessing siano da collocarsi agli inizi degli anni Trenta (1833 circa): nel corso di una lettera, ad esempio, datata giugno 1833 e indirizzata a James F. Clarke, Fuller scrive «I return to Lessing», riferendosi, con molta probabilità, allo studio delle sue opere teatrali<sup>47</sup>. Per quanto non esistano documenti riguardo a eventuali letture dirette del *Laocoonte*, è difficile credere che la scrittrice non fosse a conoscenza dell'opera, considerata sia la sua personale

---

<sup>46</sup> BURTON 1944, pp. 18-19. Nel complesso, il giudizio dell'autore sulla critica di Fuller è negativo: egli relativizza i meriti della scrittrice nel rileggere e adattare le principali linee di pensiero del XVIII e XIX secolo, e sottolinea la mancanza di coerenza e sistematicità nella sua formulazione di parametri di lettura adatti alle opere moderne. «She seemed ever on the threshold of a fertile synthesis of aesthetic principles, yet never attained it; and her criticism remains today a series of unconscious adaptations from European writers». Ivi, p. 18. Burton conclude il suo saggio dichiarando infatti che «Margaret Fuller's critical essays are the adventures of an active and intelligent but essentially unspeculative mind in a strange field. [...] In either event, the program outlined in *A Short Essay on Critics* remains the vision of an edifice that she could not build». Ivi, p. 23. Altri studiosi, quali Kathy Kurtzman Lawrence, al contrario sostengono che Fuller abbia formato un proprio vocabolario e metodo critico, coerente e sostenuto da solidi principi estetici; cfr. LAWRENCE 2004, *passim*.

<sup>47</sup> Cfr. FULLER 1992, p. 183, lettera 85. Inoltre, nel primo volume delle sue *Memoirs*, Fuller ha trascritto il programma delle sue lezioni private di lingua e letteratura tedesca impartite ad Alcott tra il 1834 e il 1838: oltre a Schiller, Goethe e Tieck, Fuller aveva previsto anche l'insegnamento del pensiero di Lessing attraverso lo studio mirato della sua drammaturgia. Cfr. SCHULTZ 1942, p. 171. Come nota Schultz, da questi brevi appunti si constata la grande intelligenza e l'alta formazione di una donna come Fuller che, nonostante i tempi allora avversi all'apprezzamento della letteratura tedesca, aveva coltivato un personale patrimonio di studi e di letture. Cfr. ivi, p. 171 e ss.

ammirazione per Goethe che la sua febbrile ricerca di modelli critici derivati dalla trattatistica tedesca settecentesca e primo-ottocentesca<sup>48</sup>. Come sottolinea Kathy Kurtzman Lawrence in un suo recente contributo sull'estetica trascendentalista, «Fuller's radicalism was at first an *aesthetic* radicalism, which she never abandoned»: grazie alle sue letture, la scrittrice ha maturato un personale approccio critico all'arte che si mostra perfettamente coerente e riconoscibile.

Nel medesimo anno di elaborazione di *A Short Essay on Critics* e sempre sulle pagine di «Dial», Fuller pubblica *A Record of Impressions*<sup>49</sup>, una lunga recensione della importante mostra di Washington Allston del 1839 presso la Harding's Gallery di Boston<sup>50</sup>. Il saggio può essere considerato come una esemplare espressione del modello di critica inteso da Fuller e dunque corrispondente, nelle modalità di elaborazione delle impressioni personali, al parametro del cosiddetto «comprehensive critic»<sup>51</sup> descritto in *A Short Essay on Critics*. In queste pagine l'autrice in sostanza mette in pratica il patrimonio di conoscenze e i parametri di giudizio critico elaborati nel corso degli studi, esposti già nel saggio del 1840 in una forma ancora astratta e teorica. La recensione del 1840 è presentata come un «record of impressions» che non aspira alla «dignity of criticism»<sup>52</sup>, al livello cioè di una disciplina che, come si apprende dal seguito della prima pagina, all'epoca ancora ristagnava in una condizione di generale stasi; al pari del già menzionato saggio d'apertura del primo numero della rivista, *A Short Essay on Critics*, anche in questa seconda occasione si scorge il tentativo dell'autrice di stimolare una maggiore consapevolezza nei lettori sulla necessità di

---

<sup>48</sup> Cfr. FULLER 1992, p. 183, nota 1.

<sup>49</sup> La recensione *A Record of Impressions. Produced by the Exhibition of Mr. Allston's Pictures in the Summer of 1839* è pubblicato sul primo numero della rivista e, come per il precedente *A Short Essay on Critics*, non è firmato; per l'attribuzione a Fuller, cfr. COOKE 1885, p. 261; per il riferimento bibliografico completo si rimanda a FULLER 1840a. Per l'analisi del saggio, cfr. BURTON 1944, pp. 19-21; LAWRENCE 2004, pp. 279-280. McCoubrey giudica lo scritto come un degno rappresentante della nascente sensibilità artistica verso il paesaggio e le figure che lo abitano, specialmente se colte in attimi di pacifica introspezione; cfr. MCCOUBREY 1965, pp. 57-60.

<sup>50</sup> Washington Allston (1779-1843), originario del South Carolina, si è formato in Europa grazie ad alcuni soggiorni di studio trascorsi in Inghilterra e in Italia. Grazie all'incontro con la pittura di Johann Heinrich Füssli e quella di Benjamin West, egli sviluppa la propria predisposizione per atmosfere gotiche, soffuse e sublimi. Molto vicino alla cultura tedesca, Allston anticipa temi poi cari alla corrente trascendentalista, come l'interesse profondo per la capacità immaginativa e il ruolo culturale dell'artista. A partire dal 1804, si dedica alla pittura di paesaggio, ove coniuga il classicismo di Lorrain e Poussin con una personale vena romantica. Allston mostra un profondo interesse per i temi religiosi e per ritratti di fanciulle o fanciulli immersi per lo più in una condizione di trasognata contemplazione, cui fa sovente sfondo un paesaggio corrispondente al loro stato d'animo. La sua pittura anticipa quella di William Page, William Rimmer e Robert Fuller. Cfr. BAIGELL 1974, pp. 87-96; NOVAK 1974, pp. 44-60.

<sup>51</sup> Cfr. FULLER 1840b, p. 7.

<sup>52</sup> Cfr. FULLER 1840a, p. 75.



una educazione al gusto e alla capacità di elaborazione di giudizi imparziali<sup>53</sup>. Quello che Fuller sostiene è l'importanza della ricerca di una misura comune senza però rischiare di cadere in un approccio eccessivamente metodico e concettuale, come ella stessa aveva già dichiarato nel saggio a proposito dell'atteggiamento del filosofo, mosso dallo spirito di analisi ma non soffocato dal dogmatismo di un rigido sistema di pensiero. Come osserva Lawrence, l'atteggiamento di Fuller è contraddistinto dallo sforzo continuo di stabilire i «criteria for aesthetic excellence»<sup>54</sup> e così, in occasione della esposizione del 1839, la scrittrice descrive il suo percorso di ricerca di un criterio di metodo per orientarsi tra la moltitudine dei quadri di Allston; lo sforzo si concentra nella individuazione di 'un centro, una misura, una circonferenza':

[f]rom time to time I have seen other of these pictures, and they have always been to me sweet silvery music [...]. But now, seeing so many of them together, I can no longer be content merely to feel, but must judge these works. I must try to find the center, to measure the circumference; and I fare somewhat as I have done, when I have seen in periodicals detached thoughts by some writer, which seemed so full of meaning and suggestion, that I would treasure them up in my memory, and think about them, till I had made a picture of the author's mind, which his works when I found them collected would not justify. Yet the great writer would go beyond my hope and abash my fancy; should not the great painter do the same?<sup>55</sup>

A partire dalle pagine successive, in cui Fuller mette in pratica le sue competenze valutando singolarmente le opere di Allston, è percepibile la ricerca di una misura unica ma, al medesimo tempo, la volontà di esprimere la propria personalità: lo sforzo dell'autrice nel trovare la giusta via tra parametri oggettivi e la singolarità del proprio gusto informa l'intera recensione. Seguendo dunque la propria sensibilità, maturata a contatto con l'ambiente trascendentalista, ella è come naturalmente spinta verso le placide vedute

---

<sup>53</sup> «Whether the arts can ever be at home among us; whether the desire now manifested to cultivate them be not merely one of our modes of imitating older nations; or whether it springs from a need of balancing the bustle and care of daily life by the unfolding of our calmer and higher nature, it is at present difficult to decide. [...] we know that if such works are to be assimilated at all by those who are not under the influences that produced them, it must be by gradually educating us to their own level». Ivi, p. 73.

<sup>54</sup> LAWRENCE 2004, p. 273.

<sup>55</sup> FULLER 1840a, pp. 74-75.

naturali di Allston, tra le quali *Landscape with a Lake*, opera d'inizio secolo (Fig. 1); l'osservazione della comunione tra la natura e l'animo umano stimola in Fuller un senso di elevazione quasi religiosa e di compiacimento estetico:

The landscapes. [...] Is not that the highest art? Nature and the soul combined; the former freed from slight crudities or blemishes, the latter from its merely human aspects. These landscapes are too truly works of art, their language is too direct, too lyrically perfect to be translated into this of words, without doing them an injury<sup>56</sup>.

L'anima della natura cela il segreto del divino: ogni elemento è particolare emblema di un disegno universale che, se non è dato all'uomo cogliere, è concesso all'artista darne forma visibile. Anziché il godimento della vista, Fuller celebra il sentimento di simpatia che la contemplazione dei paesaggi di Allston genera in lei, un'affinità quasi inesprimibile con le creazioni della natura, mediate dalla mano del pittore; a queste «mysterious souls», singolari manifestazioni di una essenza universale, l'autrice rivolge un'ode di gusto pienamente romantico:

«[d]ear companions of my life, whom yearly I know better, yet into whose heart I can no more penetrate than see your roots, while you live and grow. I feel what you have said to this painter; I can in some degree appreciate the power he has shown in repeating here the gentle oracle»<sup>57</sup>.

Ma l'estasi e l'emozione si arrestano di fronte a un genere di pittura del tutto distante dalla sensibilità fulleriana: un'opera in particolare, *The Massacre of the Innocents*<sup>58</sup>, eseguita nel 1818 e forse andata perduta coi disordini della Guerra Civile, interrompe la piacevole visita. L'exasperato realismo del dramma e del dolore non solo offende lo sguardo ma va contro due fondamentali condizioni dettate dall'arte: la moderazione delle

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 82. Fuller ha sperimentato il genere romantico della letteratura di viaggio col romanzo *Summer on the Lakes* (1844) dove il sentimento per la natura della scrittrice trova completa espressione. Cfr. BIRKLE 2003, pp. 500-502.

<sup>57</sup> FULLER 1840a, p. 82.

<sup>58</sup> Secondo la biografia di Allston ad opera di Moses Foster Sweetser, *The Massacre of the Innocents* è stato probabilmente realizzato dopo il 1818 e già al tempo dello scrittore risultava perduto per cause ignote. Cfr. SWEETSER 1879, p. 190. Per quanto riguarda l'analisi di Burton, cfr. BURTON 1944, p. 20.

sensazioni e la saggezza nel cogliere quell'esatto momento capace di anticipare sottilmente l'apogeo dell'azione. Allston, al contrario, ha voluto dare piena e uniforme voce alla tragedia:

i[n] such a picture as that of the Massacre of the Innocents, painful as the subject is, the beauty of forms in childhood, and the sentiment of maternal love, so beautiful even in anguish, charm so much as to counterpoise the painful emotions. But here, not only is the main figure offensive to the sensual eye, thus violating one principle condition of art; it is incapable of any expression at such a time beyond that of physical anguish during the struggle of life suddenly found to re-demand its dominion. Neither can the assistants exhibit any emotions higher than those of surprise, terror, or, as in the case of the wife, an overwhelming anxiety of suspense<sup>59</sup>.

Con l'esasperazione dei sentimenti e degli stati d'animo, come l'ansia e il terrore, il pittore ha sacrificato la categoria del bello alle necessità della verità e dell'espressione, cui ha conferito unica preminenza; in tal modo, l'immagine, pur raffigurando una strage di fanciulli, non ha stimolato in Fuller compassione e pietà ma orrore e raccapriccio. Nel secondo paragrafo del *Laocoonte*, Lessing dimostrava come l'osservazione della regola della bellezza impedisse all'artista di includere «furore e disperazione» nella rosa dei sentimenti atti a essere restituiti in forma marmorea; egli dunque dissentiva espressamente da Winckelmann che aveva elaborato una diversa teoria, il cui cardine era per lo più etico, per giustificare la discrepanza tra l'angosciante descrizione dell'agonia del Laocoonte dei versi di Virgilio e la compostezza della statua antica. Nel volume di Lessing, queste riflessioni confluivano nell'argomentazione centrale dell'intero trattato, vale a dire l'evidente diversità tra la traduzione verbale e quella plastica dell'antico mito:

[s]e ora si applica tutto ciò al Laocoonte, è chiara la causa che cerco. Il maestro lavorava alla bellezza suprema, accettando le condizioni del dolore fisico. E questo, in tutta la sua violenza deturpante, non era conciliabile con quella. Doveva dunque diminuirlo; mitigare le grida in sospiri; non perché il gridare tradisca un animo ignobile, ma perché stravolge il volto in un

---

<sup>59</sup> FULLER 1840a, p. 76.

modo disgustoso<sup>60</sup>.

Ma nel terzo paragrafo, Lessing considera l'ampliamento dei confini dell'arte moderna e la conseguente subordinazione della regola della bellezza a due nuove norme, quella della verità e quella dell'espressione. È dunque considerato lecito che l'artista persegua l'espressività e la verosimiglianza ma pur sempre mantenendo un'adeguata misura e senza sacrificare l'armonia delle forme. Alla luce del moltiplicarsi delle possibilità, sia tecniche che teoriche, consentite all'arte moderna, Lessing affianca al canone del bello una seconda norma: egli concede al pittore e allo scultore di raffigurare le passioni umane ma a patto di selezionare, con saggezza e cautela, quell'attimo di sospensione narrativa precedente al raggiungimento dell'acme dell'azione. L'espressione «momento fecondo» (*punctum temporis*)<sup>61</sup> riassume felicemente il senso complessivo di quello che in fondo Lessing intendeva come un tentativo di concentrazione dell'intero flusso temporale narrativo in un singolo momento dotato di una inestinguibile pregnanza. Piuttosto che una indicazione sulla corretta composizione del quadro, si tratta di un vera e propria lezione sulla complessità dell'esperienza estetica e sulla modalità di connessione della vista con l'immaginazione. Per Lessing esiste una intangibile soglia che separa il campo dell'artista da quello del fruitore: se al primo compete elaborare l'architettura narrativa concentrando la propria attenzione sulla descrizione dei corpi e sulla selezione di quell'attimo capace di condensare il passato e proiettarsi nel futuro; al secondo è affidato il completamento della sequenza finale della narrazione figurando nella propria mente il vertice dell'azione. Alla percezione sensibile fa dunque seguito l'astrazione: il processo immaginativo, per quanto innescato dalla vista, deve fluire autonomamente.

Alla base dell'esperienza estetica lessinghiana vi è dunque l'equilibrata cooperazione della vista con l'immaginazione: «mostrare all'occhio l'elemento estremo – scrive l'autore – significa tarpare le ali alla fantasia e costringerla [...] ad occuparsi di immagini più deboli oltre alle quali tralascia, in quanto suo limite, la pienezza sensibile dell'espressione»<sup>62</sup>. Nel contesto della esposizione dei quadri di Allston, Fuller consapevolmente indossa le vesti

---

<sup>60</sup> G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, p. 148. Cfr. *ivi*, pp. 145 e 147: «[...] presso gli Antichi la bellezza è stata la legge suprema delle arti figurative. [...] Furore e disperazione non deturparono nessuna delle loro opere»; «[è] un esempio non di come si spinge l'espressione al di là dei confini dell'arte, ma di come essa debba essere sottomessa alla prima legge dell'arte, ossia la legge della bellezza».

<sup>61</sup> Cfr. M. Cometa, *Presentazione*, in LESSING 1991, p. 18, nota 8.

<sup>62</sup> G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, p. 150.

del fruitore: *The Massacre of the Innocents* le si presenta come un'opera la cui immediata espressività e vivo realismo saturano l'occhio di scene e di emozioni estreme senza concedere spazio all'immaginazione, che si ritrova prosciugata e infine annichilita<sup>63</sup>. Sul piano del gusto personale, resta evidente come Fuller disprezzi quadri di contenuto violento o, come nel caso seguente, macabro: piuttosto che violazione della regola della bellezza, questa tipologia di scene dal carattere iperrealistico ed espressivo divengono per lei delle forme di violenza visiva e si tramutano infine in traumi percettivi. Un esempio è un'opera esposta nella medesima mostra del 1893, *Dead Man Revived by Touching the Bones of the Prophet Elisha* (Fig. 2), lavoro eseguito tra il 1811 e il 1814 e parte integrante del gruppo di dipinti di Allston a tema biblico.

Restoring the dead man by the touch of the Prophet's Bones. I should say there was a want of artist's judgment in the very choice of the subject. [...] a miracle affected by means of a relique, or dry bones, has the disagreeable effect of mummery. In this picture the foreground is occupied by the body of the patient in that state of deadly rigidity and pallor so offensive to the sensual eye. The mind must reason the eye out of an instinctive aversion, and force it to its work, – always an undesirable circumstance<sup>64</sup>.

La scrittrice, esattamente come nel caso di *The Massacre of the Innocence*, giudica l'opera valutandone l'impressione suscitata alla vista: l'immagine di un corpo vicino alla decomposizione resuscitato dal contatto con una reliquia non può che suggerire repulsione

---

<sup>63</sup> Sebbene Fuller non vi faccia esplicito ricorso, è possibile che in parte ella avesse ricordo del paragrafo XXIX del *Laocoonte* dedicato alla disquisizione sulla parola *parenthyrsus* o parentirso, in origine usata da Longino nell'ambito della retorica ma successivamente riletta da Junius e attribuita a un certo tipo di statuaria antica, contraddistinta da un'espressività falsa ed esagerata. Il passaggio del termine dalla sfera retorica a quella artistica è stato poi accettato anche da Winckelmann, e per questo contestato da Lessing in quanto ulteriore atto di confusione tra il dominio delle arti verbali e quello delle arti visive. Cfr. *ivi*, pp. 302-304. Sempre in relazione al giudizio di Fuller, si confronti la seguente osservazione di Winckelmann espressa nei *Pensieri*: «[n]el *Laocoonte*, se fosse stato rappresentato il solo dolore, sarebbe stato parentirso; perciò l'artista gli diede, per riunire il caratteristico e la nobiltà dell'anima, un'azione che in tale dolore fosse più vicina alla tranquillità. Ma in tale tranquillità l'anima deve essere caratterizzata da tratti che ad essa e non ad altre anime sono propri, affinché fosse rappresentata quieta ed insieme attiva, e non indifferente o sonnolenta». WINCKELMANN 1992, p. 44. Rispetto al costume dell'artista moderno, egli scrive: «[p]roprio il contrario di ciò, anzi ciò che sta all'estremo opposto, è il gusto volgare degli artisti moderni, soprattutto dei principianti. Il loro plauso lo merita solo ciò in cui predominano posizioni e azioni inusuali accompagnate da una fociosità insolente, ciò che considerano eseguito con spirito, con 'franchezza', come dicono loro. [...] Essi pretendono che nelle loro figure vi sia un'anima che devii come una cometa dalla sua orbita; vorrebbero vedere in ogni figura un Aiace o un Capaneo». *Ibidem*.

<sup>64</sup> FULLER 1840a, p. 76.

e avversione, al punto che gli occhi resistono allo stimolo di distogliere lo sguardo solo grazie all'intervento superiore della ragione. Sempre Lessing aveva dedicato il paragrafo XXIV del suo trattato alla liceità o meno della trasposizione visiva di figure ripugnanti e, in seguito al confronto col caso poetico dove invece la loro trattazione è consentita, le aveva escluse dalla sfera di pertinenza della pittura e della scultura:

[d]evo tuttavia far notare che, ciononostante, la pittura non si trova qui nella stessa situazione della poesia. Come ho già notato, infatti, nella poesia la ripugnanza della forma, modificando le sue parti coesistenti in successive, perde quasi del tutto il suo effetto repellente [...]. Nella pittura, invece, la ripugnanza concentra tutte le sue forze, producendo un effetto non molto più debole che in natura. (...) la sensazione spiacevole prende il sopravvento e ciò che, nei primi istanti, era farsesco diventa in seguito semplicemente repellente<sup>65</sup>.

Per quanto le preferenze di Fuller siano state mediate dalle sue eterogenee letture di autori europei e dunque i giudizi in parte riflettano degli standard precostituiti, si percepisce con chiarezza la spontaneità e la natura personale delle scelte artistiche della donna. In modo equilibrato, la scrittrice lascia che le sue impressioni personali dialoghino coi modelli estetici appresi, contenendo da una parte l'eventuale fluttuazione libera delle percezioni e dall'altra le potenziali derive sistemiche dovute all'adozione di parametri critici strutturati. Ad esempio, emerge con schiettezza la sua predilezione, a fianco delle atmosfere naturali, per i ritratti femminili che ispirano calma e inducono a una serena contemplazione. Tra le opere più amate, vi è infatti il noto *Italian Shepherd Boy* (Fig. 3), eseguito da Allston nel 1819 e ammirato dalla scrittrice per la piena consonanza tra la «reverie» del fanciullo e l'armonia della natura:

[h]e sits as if he could sit there forever, gracefully lost in reverie, steeped, if we may judge from his mellow brown eye, in the present loveliness of nature, in the dimly anticipated ecstasies of love. Every part of nature has its peculiar influence. [...] While during this

---

<sup>65</sup> G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, p. 276. Secondo l'argomentazione dell'autore, alla poesia è consentito descrivere figure umane deformi come il Tersite in quanto arte temporale che dunque riassorbe l'immagine nel flusso della narrazione; nel caso della poesia e della scultura, invece, gli elementi di repulsione stagnano nello spazio senza poter acquisire ulteriori connotati quali, come nel caso di Tersite, la comicità. Cfr. *ivi*, pp. 269-276.

trance he hears the harmonies of Nature, he seems to become her and she him; it is truly the mother in the child, and the Hamadryads look out with eyes of tender twilight approbation from their beloved and loving trees. Such an hour lives for us again in this picture<sup>66</sup>.

In maniera analoga, una seconda autrice e visitatrice della mostra, Elizabeth Peabody ammira la perfetta restituzione pittorica di quei complessi stati d'animo che, sull'onda della grazia contemplativa, conducono alle soglie dell'inconscio: «Mr. Allston has succeeded in painting those states of the soul which, from their very delicacy and ineffable sweetness, hover on the confines of unconsciousness»<sup>67</sup>. Fuller e Peabody convengono dunque nel riconoscere la maestria di Allston nel descrivere i delicati momenti d'introspezione di figure femminili come *Beatrice* (Fig. 4): entrambe trovano un corrispondente della propria sensibilità in immagini di fanciulle colte in uno stato di profonda calma e di raccolta contemplazione, quella medesima eleganza che sono quasi spontaneamente portate a riconoscere e a privilegiare anche in letteratura<sup>68</sup>. Seppur in maniera fugace, Fuller indaga la condizione di parentela tra le due arti e, aspetto più rilevante, l'affinità se non l' analogia tra le sensazioni originate dai reciproci mezzi. Lo stato di unione tra le espressioni delle due discipline, letteraria e pittorica, comporta dal punto di vista metodologico la continuità tra i due sistemi<sup>69</sup>. Di conseguenza, quando Fuller osserva un'opera pittorica, vi ritrova un corrispettivo letterario senza discriminare le proprie sensazioni ma lasciandole in uno stato di perfetta fluidità. Non vi è passaggio tra l'una e l'altra opera, pittorica e verbale, nonostante la diversa natura dei mezzi, ma entrambe sono parte di una visione universale e comprensiva, incapace di concepirne la differenza. Come infatti ha scritto Mario Praz in relazione alla tendenza più duratura della letteratura occidentale nel corso dei secoli, poi trionfata nell'Ottocento con l'estetica romantica, «[c]osì da pittura a poesia, da poesia a pittura, si passava a quei tempi per transizioni talmente impercettibili, da non avvertir quasi

---

<sup>66</sup> FULLER 1840a, p. 80.

<sup>67</sup> Cfr. PEABODY 1887, p. 36.

<sup>68</sup> Ricordando le sensazioni suscitate dal primo incontro con le due opere, Fuller scrive: «I seemed to recognise in painting that self-possessed elegance, that transparent depth, which I most admired in literature». FULLER 1840a, p. 74.

<sup>69</sup> Da non sottovalutare l'influenza dell'opera di Coleridge *On Poesy or Art* (1818), dove la natura dell'ispirazione poetica e artistica, quest'ultima nel senso di pittorica e scultorea, è considerata la medesima. La conoscenza diretta dei testi dello scrittore da parte di Fuller è dimostrata dall'epistolario, in particolare da una lettera a Caroline Sturgis del marzo 1839 in cui l'autrice scrive di aver letto «little bits of Plato, Coleridge, Goethe and Ben Jonson». Cfr. FULLER 1992, p. 59, lettera 209.

il trapasso»<sup>70</sup>.

#### I.4 «*The Provincial Mind*»: l'eccezionalità culturale americana.

Le riflessioni di Fuller possono essere nel complesso interpretate come uno dei molteplici sintomi di un diffuso fermento che ha interessato la cultura americana esattamente a partire dai primi anni Quaranta. Il saggio del 1840 è infatti preceduto dalle tradizionali note editoriali dove, in modo suggestivo, si scrive del progresso evolutivo, dei vaghi e frammentari segnali di un cambiamento radicale in atto: «[n]o one can converse much with different classes of society in New England, without remarking the progress of a revolution»<sup>71</sup>. Una rivoluzione che ogni sfera, sociale e culturale, ha avvertito e riconosciuto in modo autonomo e soggettivo:

[t]his spirit of the time is felt by every individual with some difference, – to each one casting its light upon the objects nearer to his temper and habits of thought; – to one, coming in the shape of special reforms in the state; to another, in modifications of the various callings of men, and the customs of business; to a third, opening a new scope for literature and art; to a fourth, in philosophical insight; to a fifth, in the vast solitudes of prayer. It is in every form a protest against usage, and a search for principles<sup>72</sup>.

Gli *editors* di «Dial» inaugurano così la loro impresa salutando il nuovo orizzonte del progresso umano e intellettuale che in molti avevano scorto, ossia quel «sublime e benevolo Destino» di cui parlerà proprio Emerson nel 1844 in occasione della conferenza dell'Associazione Mercantile Libreria di Boston. D'altronde, il panorama economico del Nord del paese, per come si era definito già alla fine degli anni Trenta, aveva prodotto il terreno più fertile per una rinascita culturale: il lento riassorbimento del tracollo del mercato di New York del 1837<sup>73</sup>, la colonizzazione degli spazi dell'Ovest e la crescente

---

<sup>70</sup> PRAZ 1971, p. 19; cfr. *ivi*, pp. 9-34.

<sup>71</sup> EMERSON 1840, p. 2.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> La crisi economica del 1837 fu una delle peggiori della storia del paese, seguita poi dal crollo precedente la Guerra Civile, quello del 1855-1857. Per un'analisi del periodo, si invita al confronto tra i seguenti studi, MCGRANE 1965 e LEPLER 2013.



industrializzazione, alimentavano un generale sentimento di ottimismo. L'incremento del numero delle riviste avvenuto in questo periodo costituisce solo l'indice parziale di un fenomeno culturale di vastissima portata e incidenza. A partire dalla metà del secolo, infatti, le riviste si fanno veicolo delle maggiori tendenze letterarie europee, inglesi e francesi, ma in particolare delle idee filosofiche e critiche dei più noti autori tedeschi; gli articoli e la saggistica vengono così ad assumere una funzione essenziale nella diffusione e nella mediazione di nuovi modelli e parametri culturali. La stessa impresa di «Dial», con a capo Fuller ed Emerson, ambiva a portare avanti un ideale di emancipazione culturale che escludeva ogni forma di nazionalismo, profondamente favorevole alla conoscenza di parametri critici esteri, in particolare provenienti, come detto, dalla Germania<sup>74</sup>.

Secondo l'opinione di Scott Holland Goodnight, tale fenomeno per la sua portata non trova pari nella storia degli Stati Uniti: «[a] larger proportion of the attention of literary people, and a larger proportional space in periodical literature was then devoted to German letters, than at any time since»<sup>75</sup>. Dai resoconti delle ricerche sull'argomento, l'ondata culturale degli anni Quaranta corrisponde alla maturazione di un sentimento condiviso di passione per la cultura tedesca, ossia riflette, a seguito di alcuni decenni di assestamento, i resoconti delle esperienze degli accademici americani di ritorno dal loro periodo di studi in Germania. Intellettuali come George Ticknor, Edward Everett e George Bancroft<sup>76</sup>, con la

---

<sup>74</sup> Sulla questione del rifiuto di istanze nazionaliste nel campo della letteratura e dell'estetica, cfr. HENNESSY 1958, p. 87. Ad esempio, le pagine conclusive di *A Short Essay on Critics* di Fuller, nell'invocare la correttezza e la imparzialità di giudizio dei critici americani, si esorta anche a considerare con maggiore obbiettività la letteratura prodotta al di fuori dei confini del paese. Cfr. FULLER 1840b, p. 11.

<sup>75</sup> GOODNIGHT 1907, p. 17.

<sup>76</sup> George Ticknor (1791-1871), Edward Everett (1794-1865), ispirati dalla lettura di *De l'Allemagne* di Madame de Staël, intraprendono nella primavera del 1815 il loro viaggio per l'Europa, risiedendo per un lungo periodo presso l'università di Gottinga. George Bancroft (1800-1891), al pari di Ticknor ed Everett, dopo la laurea ad Harvard, completa la sua formazione nella stessa università, ove si reca nel 1818 assieme a Frederic Henry Hedge. Come scrive Pochmann, «along with Everett and Bancroft, he [Hedge] formed the earliest group of American-born savants to represent the German-trained scholars in the United States who gave the German spirit in letters and learning a savory reputation in America». POCHMANN 1957, p. 68. Nel periodo successivo al soggiorno europeo, essi si fanno patrocinatori in patria sia della conoscenza della cultura tedesca che di una serie di riforme scolastiche modellate sugli standard educativi appresi a Gottinga. «From then on, the influence of German literature and philosophy was strong. New England was fertile ground for the new ideas which, through men like Emerson and Thoreau, were reinterpreted to suit their own environment». *THE HUDSON RIVER SCHOOL* 1945, p. 10. George Bancroft, divenuto celebre per la sua monumentale *History of the United States, From the Discovery of the American Continent to the Present Time* (1834-1874), ha ricoperto un ruolo altrettanto significativo: tra il 1827 e il 1828, egli ha infatti scritto e pubblicato in forma anonima circa tre serie di contributi sui maggiori scrittori tedeschi, apparse sulle pagine della «American Quarterly Review», contribuendo in tal modo alla formazione di una coscienza storica della letteratura tedesca oltreoceano. Il valore di questi scritti è stato infatti riconosciuto da Goodnight che li ha definiti «the most exhaustive treatise of this kind to be found in the magazines»; cfr. GOODNIGHT 1907, p. 43. Tra il 1823 e il 1831, Bancroft ha prodotto circa tredici saggi sui maggiori scrittori tedeschi, «which in

produzione di saggi e di articoli, avevano attivamente collaborato alla canonizzazione di una distinta immagine della storia e del carattere del patrimonio intellettuale tedesco<sup>77</sup>. Se in questa fase, coincidente coi primi decenni dell'Ottocento, la nuova tendenza si radica ma senza diffondersi eccessivamente, negli anni Quaranta, essa assume la forma di una vera e propria ondata culturale. Ad esempio, l'*editor* del «Western Messenger» così descrive il nuovo diffuso interesse per la letteratura dei grandi pensatori tedeschi, *in primis* Goethe:

[f]ive years ago the name of Goethe was hardly known in England and America [...]. But now a revolution has taken place. Hardly a review or a magazine appears that has not something in it about Goethe, and people begin to find with amazement that a genius [*sic*] as original as Shakespeare and as widely influential as Voltaire, has been among us<sup>78</sup>.

Tra le più eloquenti fonti del periodo vi è il resoconto del ministro Theodore Parker: nel 1841, sulle pagine di «Dial», approfittando della recente traduzione di *History of German Literature* di Menzel, egli offre una relazione eloquente e originale di tale fenomeno<sup>79</sup>. Per quanto il riferimento al saggio di Parker sia frequente tra i volumi storiografici primo novecenteschi per la sua controversa denuncia della irrefrenabile moda degli scrittori tedeschi nel Nuovo Continente<sup>80</sup>, alcune più generali osservazioni dell'autore

---

amount and level of excellence sufficed to place him with A.H. Everett, Edward Everett, and George Ticknor as one of the most competent of the early critics of German literature and one of the pioneers in the introduction of German thought in the United States». NYE 1943, p. 130, cui si rimanda anche per la trattazione completa dell'argomento.

<sup>77</sup> All'epoca in cui Bancroft, Ticknor ed Everett hanno frequentato l'università di Gottinga (intorno al 1818), non esisteva una linea interpretativa univoca del pensiero di Lessing (deceduto nel 1781) e dominava una discreta polemica su certe opinioni del pensatore in merito alla teologia, che ha impedito ai suoi scritti di ricevere il meritato riconoscimento (cfr. MARINO 1975, pp. 243-244). In generale, in base agli studi di Luigi Marino, si può concludere che nell'ambiente universitario di Gottinga, all'epoca dell'arrivo degli americani, non vi fosse grande interesse per il *Laocoonte*, quanto piuttosto per altri scritti lessinghiani, inerenti a materie quali l'etica e la teologia. Dei tre americani, specialmente Bancroft colse la radicata inclinazione intellettualistica, eccessivamente astratta e teorica, dei pensatori che allora popolavano l'università (cfr. *ivi*, pp. 280-281), criticando apertamente questa impostazione di studio perché tendeva a escludere l'intervento del sentimento o della morale in questioni come la religione. Importante è infatti ricordare che il viaggio in Germania dei tre studiosi era stato stimolato dalle suggestioni de *De l'Allemagne* di Madame de Staël, che aveva condizionato profondamente le loro aspettative sulla cultura tedesca d'inizio secolo.

<sup>78</sup> POCHAMN 1957, p. 329; cit. anche in GOODNIGHT 1907, p. 46.

<sup>79</sup> Dal numero di pagine dedicate alla recensione (pp. 331-339), appare chiaro che la traduzione dell'opera di Menzel costituisca un pretesto per la redazione di un saggio più approfondito a proposito dei rapporti tra la cultura americana e quella tedesca.

<sup>80</sup> Come accennato da René Wellek, risulta difficile stabilire se le conoscenze di Parker derivassero da personali studi oppure da letture secondarie dunque filtrate da altri autori; egli era certamente preparato sulla lingua, come dimostra la sua traduzione dei due volumi dell'opera di Wilhelm Martin Leberecht de Wette, *A Critical and Historical Introduction to the Canonical Scriptures of the Old Testament*. Cfr. WELLEK 1965, p.

sulla mentalità culturale americana, di grande limpidezza e modernità, non hanno ricevuto sufficiente attenzione. Nonostante alcune ‘stravaganze’ dell'autore, fondamentalmente dovute alla sua vena fortemente religiosa, che spesso prevaricano sui contenuti centrali del discorso, l'articolo rimane altamente istruttivo e rappresentativo della nuova atmosfera culturale degli anni Quaranta.

Il saggio si apre con un lungo giudizio negativo sull'incondizionata passione dei lettori americani per le più recenti pubblicazioni tedesche, una inclinazione così estesa da spingere l'autore a riconoscerci i sintomi di una “epidemia”<sup>81</sup>:

[i]f we are to believe what is currently reported, and generally credited, there is, somewhere in New England, a faction of discontented men and maidens, who have conspired to love everything Teutonic [...]. It is supposed, at least asserted, that these misguided persons would fain banish all other literature clean out of space; or, at the very least, should give it precedence of all other letters, ancient or modern. Whoever is German, they admire; philosophy, dramas, theology, novels, old ballads, and modern sonnets, histories, and dissertations, and sermons [...]. This German epidemic, we are told, extends very wide<sup>82</sup>.

Del resto, constata successivamente l'autore, questo esteso e irrefrenabile interesse per «everything Teutonic» non è altro che la dimostrazione tangibile della indiscutibile superiorità della cultura della patria di Kant: «[t]o our apprehension, German literature is the fairest, the richest, the most original, fresh, and religious literature of all modern times»<sup>83</sup>. La condizione di supremazia intellettuale è dovuta, come Parker scrive poche pagine dopo, al provvidenziale avvicinarsi di quattro menti brillanti, che hanno nutrito lo spirito tedesco di una linfa non comune: «[w]ithin less than threescore years there have appeared among them four philosophers, who would have been conspicuous in any age [...]. They are Kant, Fichte, Schelling, and Hegel»<sup>84</sup>.

---

172.

<sup>81</sup> Nell'uso di parole così espressive si riconosce la formazione religiosa di Parker e le sue note abilità retoriche da predicatore. La scelta di connotare il recente fenomeno come una “epidemia” è forse da collegarsi ai ripetuti episodi di focolai di colera che hanno colpito il paese nel corso degli anni Trenta: riportando alla memoria dei lettori lo stato di emergenza del decennio trascorso, il ministro vuole sensibilizzare le coscienze sul dilagare di un male spirituale e intangibile ma altrettanto dannoso.

<sup>82</sup> PARKER 1841, p. 315.

<sup>83</sup> Ivi, p. 320.

<sup>84</sup> Ivi, p. 324.

La predilezione per questa scuola di pensiero non può che essere stata a suo tempo suggerita dalla frequentazione di Frederic Hedge che già nel 1833 aveva pubblicato il suo saggio *Coleridge's Literary Character* (1833), in cui il primato tedesco nella filosofia era stato pienamente riconosciuto. Sebbene Parker non dimostri grandi originalità nel descrivere i meriti dei filosofi che Hedge aveva chiamato trascendentali, tuttavia espone alcune sue personali riflessioni degne d'attenzione. In un passo successivo, Parker infatti definisce la misura in cui sia possibile per la cultura americana recepire in modo corretto ed efficace i modelli intellettuali tedeschi, e qui emerge con sufficiente chiarezza l'interesse ultimo del ministro e le ragioni della sua requisitoria. Egli considera con lucidità lo stato attuale della cultura del paese e si interroga sull'eventualità di un futuro cammino di autonomia e di indipendenza nelle arti come nella scienza: «[w]e doubt, that their philosophical or theological systems can ever take root in the American mind. But their method may well be followed; and fortunate will it be for us if the central truths, their systems are made to preserve, are sown in our soil, and bear abundant fruit»<sup>85</sup>. Ma è la considerazione espressa nelle pagine precedenti che si presenta come un rilevante spunto critico:

[a]s yet, there is no American literature, which corresponds to the first principles of our institutions, as the English or French literature corresponds to theirs. *We are, perhaps, yet too young and raw to carry out the great American idea, either in literature or society. At present, both are imitations, and seem rather the result of foreign and accidental circumstances, than the offspring of our own spirit.* No doubt the time will come, when there shall be an American school, in science, letters and the elegant arts. Certainly, there is none now. The promise of it must be sought in our newspapers, and speeches, oftener than in our books. Like all other nations, we have begun with imitations, and shall come to originals, doubtless, before we end<sup>86</sup>.

Parker mostra così una inattesa e moderna presa di coscienza non solo della condizione contemporanea della cultura americana («[w]e are, perhaps, yet too young and raw to carry out the great American idea, either in literature or society»), ma specialmente del peso del

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 330.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 326-327. Corsivo dell'autrice.

prestito intellettuale da altre culture e della complementarità che così si crea. L'autore caratterizza qui il circolo di dipendenza e di collegamento interculturale e dunque il concorso di vari contributi, sia tedeschi che britannici, nel formare un patrimonio intellettuale e artistico che potrà dirsi, in un prossimo futuro, autonomo e nazionale. Il debito verso altri modelli culturali si pone come condizione necessaria alla nascita di una cultura autoctona, fornita di caratteri riconoscibili e originali. Da una giusta distanza prospettica, Henry A. Pochmann, nel reinterpretare le vicende dell'America di quell'epoca, scrive infatti che le «American letters are the composite result of the interplay between a foreign tradition and a native environment»<sup>87</sup>; proponendo il termine «environment» in un'accezione onnicomprensiva e volutamente elastica, lo studioso non solo esorta a considerare il contesto della ricezione come un campo aperto e in continuo mutamento, ma invita altresì a tenere in debito conto l'eccezionalità del panorama culturale americano. Ogni scenario di trasmissione conserva infatti delle caratteristiche, sia originarie sia frutto di trasformazioni progressive, che lo rendono un terreno di potenziale conflitto: in nessuna epoca il contesto culturale può presentarsi come neutrale, nonostante la sua attiva predisposizione ad accogliere stimoli esterni<sup>88</sup>. Come scrive ancora Pochmann, «[d]erivative and eclectic, American culture is deeply indebted to the French, to the Germans, most signally to the British, and in lesser degrees to other nations, past and present; but it cannot fairly be said that any European nation, or indeed, all of them jointly, ever succeeded in reducing America to a mere cultural province»<sup>89</sup>. Il rapporto tra le istanze culturali esterne e le condizioni preliminari poste dal contesto americano non può essere ricostruito in modo complessivo poiché la peculiarità di ciascun singolo episodio

---

<sup>87</sup> POCHMANN 1957, p. 5; cfr. *ivi*, pp. 3-15.

<sup>88</sup> Il celebre discorso di Emerson, *The American Scholar*, pronunciato nel 1837 a Harvard davanti alla Phi Beta Kappa Society, potrebbe essere giudicato il contraltare culturale della Dichiarazione di Indipendenza: in questa occasione, Emerson esordisce con la nota sentenza, «[o]ur day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close», persuadendo i giovani accademici a non contentarsi di raccogliere «the sere remains of foreign harvests», ma di provvedere a coltivare con autonomia i futuri campi di una cultura che potrà dirsi americana. Già nel 1834, in una *lecture* precedente, Emerson aveva giudicato l'imitazione «the vice of overcivilized communities» e «the vice eminently of our times, of our literature, of our manners and social action. All American manners, language, and writing are derivative. We do not write from facts, but we wish to state facts after the English manner». Cfr. SEALTS 1970, p. 185.

<sup>89</sup> «The point of view which regards American civilization as nothing more than a transplantation of European culture disregards the fact that from the moment of its transplantation, a native American environment began the process of remaking it into something as distinctly different from its European origins as the Declaration of Independence is different from the Magna Carta. To be sure there are degrees and stages by which America's Coming of Age can be traced, and it is not easy to see precisely when Americans writings, for instance, ceased being colonial and became American». POCHMANN 1957, p. 6.

impedisce una lettura del fenomeno come globale, ma, nonostante questa constatazione di metodo, è possibile riconoscere il ripetersi di alcuni modelli o atteggiamenti culturali. Secondo un altro giudizio, quello di Albert J. Von Frank, nel caso americano, il fenomeno del prestito culturale contraddistingue una mentalità che può definirsi “provinciale” ma in accezione positiva. Frank infatti dichiara che la tendenza della cultura americana della prima metà del XIX secolo a nutrirsi di istanze e di riflessioni elaborate nel Vecchio Mondo non debba essere considerata come una forma di imitazione meccanica bensì come volontà di integrare ciò che già è innato alla mentalità americana con elementi esterni. Da questo sincretismo ragionato, prende forma un patrimonio culturale che può chiamarsi eclettico e versatile<sup>90</sup>.

Per quanto concerne i procedimenti di lettura e di ricezione di contributi estranei, come il caso del *Laocoonte* potrà dimostrare, vi si riscontrano i segnali di una tendenza dominante e diffusa, ossia, «the tendency of the provincial mind to abstract functional patterns from foreign ideas and then to apply them, in extravagant disregard of context, to the local situation»<sup>91</sup>. Nel caso specifico dell'estetica lessinghiana, il nerbo dell'intero processo, come è stato già notato, è proprio la distillazione culturale prodotta da saggi e articoli e la graduale costruzione di una tradizione letteraria e di un patrimonio critico autoctoni.

### I.5 «Impossible to estimate»: Steven Cogswell e il modello lessinghiano (1840).

Nei primi anni Quaranta, tra le riviste che hanno formato la coscienza generale della grandezza del patrimonio intellettuale della Germania, «The New York Review» occupa un ruolo di prestigio<sup>92</sup>. Tra il 1839 e il 1842, la pubblicazione aveva mostrato vivo interesse per il pensiero di Goethe e per quello di Lessing, e inserito i due nomi nella sua agenda editoriale. Questa prediligeva la recensione e la divulgazione di opere letterarie, in particolare le biografie (come nel caso del goethiano *Dichtung und Wahrheit*) e le raccolte postume, specialmente se di recente traduzione<sup>93</sup>. Al pari di altre riviste del settore

---

<sup>90</sup> Cfr. VON FRANK 1985, p. 155.

<sup>91</sup> Ivi, p. 147.

<sup>92</sup> Cfr. POCHMANN 1957, p. 72; ROWLAND 2000, p. 271.

<sup>93</sup> Ad esempio, nella prima pagina della recensione dell'autobiografia di Goethe proposta dalla rivista nel 1838 è espressa la seguente convinzione: « “[I]a plupart des caracteres vrais sont inconsequents,” says

letterario, come «The North American Review», «The Atlantic Monthly» e «The Nation», «The New York Review» imitava la celebre e rinomata «Edinburgh Review» sia nella struttura che nella qualità della saggistica, spesso rivolta ad argomenti di natura accademica<sup>94</sup>. La fortuna della rivista, nel breve ma intenso periodo della sua attività (1838-1842), era legata al nome di Joseph Cogswell, proprietario unico ed *editor*, che in quegli anni fece della pubblicazione un autorevole intermediario tra il Nord del paese e la cultura letteraria tedesca. L'inclinazione di Cogswell dipendeva strettamente dalla sua esperienza a Gottinga a fianco di George Ticknor e di Edward Everett<sup>95</sup>: la sua figura è da collocarsi dunque in quel privilegiato circolo di studiosi americani formati nelle maggiori università tedesche, che diverranno, di ritorno dall'Europa, elementi chiave per la maturazione di un sentimento condiviso di stima per la Germania, sia sul piano delle lettere che del sistema scolastico universitario<sup>96</sup>. Del resto, come Rowland fa notare, «[b]efore

---

Madame de Staël: and the observation is profoundly true. It is only in novels, in tragedies, and in so-called biographies, that we meet with strictly *consequent* men and women». *GOETHE* 1838, p. 397. La citazione di Madame de Staël riflette la grande ammirazione per l'autrice di *De l'Allemagne*, tradotto e stampato a Londra nel 1813 e solo un anno più tardi pubblicato a New York. Difficile rendere conto della profonda influenza che l'opera ha esercitato in America: l'edizione newyorkese di quella che sarà d'ora in poi conosciuta come *Germany*, segna uno spartiacque nell'intero processo di formazione dell'opinione intellettuale sul romanticismo, specialmente grazie alla sua divulgazione sui periodici del tempo, *in primis* la «Quarterly Review» di New York e «Analectic Magazine» di Philadelphia. Cfr. POCHMANN 1957, pp. 19 e 328.

<sup>94</sup> Cfr. ROWLAND 2000, pp. 270-271.

<sup>95</sup> Dopo la laurea a Harvard, Cogswell (1786-1871) intraprende il viaggio per Gottinga nel 1816 ma, come scrive Pochmann «Cogswell found himself at a disadvantage, for he had not, like Ticknor, read *Werther* nor, like Everett, studied Herder's *Theologische Briefe* before leaving for Germany». Nella prima fase del suo soggiorno europeo, egli visita la Prussia e la Sassonia, specialmente le università di Schulpforta, Meissen e Grimma, per poi conoscere personalmente Goethe a Jena. Dopo un *tour* di Amburgo, Bremen, Kassel e la regione di Harz, parte per Monaco, dove risiede per circa un anno (settembre 1817-marzo 1818). Percorrendo Vienna e il Tirolo, giunge a Roma e, dirigendosi nuovamente verso nord, visita Parigi e successivamente l'Inghilterra e la Scozia. Di ritorno in Germania (1819), parte alla volta della Svizzera e, dopo aver trascorso gli ultimi anni tra la Francia e le Isole britanniche, si imbarca per l'America (ottobre 1821). Tra il 1821 e il 1823, Cogswell ricopre la duplice carica di Professor of Mineralogy and Librarian all'università di Harvard, dove riforma il sistema bibliotecario secondo le conoscenze acquisite a Gottinga: «[s]o it came about that the oldest American university library was organized on the German plan – a circumstance which, in the end, had far-reaching effects upon American education and learning». Nel 1823 abbandona la cattedra di Harvard per fondare assieme a George Bancroft, compagno di viaggio in Europa, la Round Hill School, diretta fino al 1830. Nel periodo compreso tra il 1838 e il 1842, si colloca la sua attività di proprietario e direttore della «New York Review»: «[d]uring these years the journal took a prominent position by way of introducing German literature and thought to its readers and in championing the German system of secondary and university education as superior to all others». La fase successiva la chiusura della rivista è legata strettamente all'attività di bibliotecario e di patrocinatore culturale della Astor Library, ossia della futura New York Public Library, di cui divenne sovrintendente nel 1843. Come scrive infine Pochmann, «Cogswell is another of the pioneers who, while not a philosopher or even greatly interested in philosophy, yet labored effectively in this country to make prevail principles and practices which originated in German philosophical systems, and which ultimately aided signally to advance American learning». POCHMANN 1957, pp. 70-72.

<sup>96</sup> Per un quadro generale della influenza del modello universitario tedesco sulla impostazione didattica dei *colleges* americani, specialmente di Harvard College, e a proposito della introduzione dell'insegnamento della lingua e della cultura tedesca nel sistema educativo superiore americano, cfr. *ivi*, pp. 304-323.

mid-century there was no German university that did not have its colony of American students from various institutions, many of whom came home to become professors or otherwise to participate in the intellectual life of the United States, not least of all in review criticism»<sup>97</sup>. Rowland considera specialmente la coincidenza cronologica tra il ritorno degli «American scholars» dal loro soggiorno tedesco e l'immediata comparsa di articoli a proposito del Lessing su importanti riviste d'oltreoceano: «[a] number of reviews including or devoted entirely to Lessing appeared sporadically between 1825 and 1858. Although they, even in aggregate, reflect no discovery of Lessing, as it were, some of them represent extensive and substantive discussions»<sup>98</sup>. È allo stesso Cogswell, infatti, che Rowland attribuisce l'anonimo saggio su Lessing pubblicato nell'aprile 1840 sulle pagine della «New York Review», il quale costituisce il primo contributo giornalistico sul *Laocoonte*<sup>99</sup>. Proposto nella forma di una recensione di alcune recenti pubblicazioni su Lessing, in particolare della biografia curata dal fratello, Karl Gotthelf Lessing<sup>100</sup>, il saggio si presenta come una introduzione dettagliata alla figura e alla vita del pensatore e un compendio di quelli giudicati come gli scritti più significativi; pur rispettando la struttura tradizionale delle recensioni letterarie dell'epoca, il testo di Cogswell presenta degli approfondimenti critici che dimostrano l'alta formazione del suo autore e la conoscenza delle fonti trattate.

Il saggio si apre con alcune considerazioni intorno alla paternità tedesca della cosiddetta «*science of criticism*»: per Cogswell, l'eccezionalità del Lessing è dovuta alla elaborazione di un modello di critica dalle inesauribili potenzialità e alla creazione di un metodo efficace per il progresso culturale globale;

Lessing was exactly the kind of mind needed at that epoch – an impulse-giving mind, if we may so term it – one, the immediate results of whose activity are less valuable than those influences which ray out from it upon generations yet to follow. What Lessing accomplished in this way, it is impossible to estimate. His writings not only affected a complete change in

---

<sup>97</sup> ROWLAND 2000, p. 270.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> «[...] the longest and one of the most competent of all the pieces on Lessing, one likely written, incidentally, by Joseph G. Cogswell [...]». Ivi, p. 271. Il saggio non era sfuggito all'attenzione di Goodnight che nel 1907 lo definì «[a]n excellent article on *Lessing*». GOODNIGHT 1907, p. 205-206, scheda 1330.

<sup>100</sup> L'autore non si dimostra però pienamente soddisfatto del resoconto del fratello di Lessing: «[t]he chief defect of this book, as a biography, lies in the very point where we might have expected peculiar excellence. A brother has so many opportunities of knowing, denied to a stranger, that minuteness, distinctness, picturesqueness, may be expected from him. This is just what we do not find. The subject of the memoir is shown us afar off». *LESSING'S CHARACTER AND WRITINGS* 1840, p. 327.



the popular tastes, and presented an almost faultless model of style, but communicated an impulse to many thousand young minds, whose influence in the various departments of æsthetics, criticism, and philosophy, will be felt so long as German literature shall exist<sup>101</sup>.

Se a suo tempo la metodologia critica lessinghiana ha risollevato la Germania da una lunga parentesi di stagnazione intellettuale, così nel contesto della «present age» le sue elaborazioni assumono una nuova validità ed efficacia. Quello che Cogswell intende suggerire è l'utilità pratica della conoscenza del pensiero del Lessing nei tempi moderni per il progresso culturale del paese:

[a]midts the many points of real or fancied degeneracy which distinguish the present age, there is one of uncontested superiority. We allude to the existing laws of criticism; or perhaps they should rather be called modes, since, in this country at least, they have assumed no distinct systematic form. [...] It is true that this improvement is incipient rather than completed, and in Germany only can there be said to be a science of criticism. Nevertheless, the change has begun<sup>102</sup>.

La riflessione dello scrittore non sembra sostanzialmente diversa da quella di Fuller: entrambi prevedono infatti una evoluzione nel campo della critica letteraria che, nutritasi di modelli stranieri, potrà sempre più assumere i connotati di una *science* ossia avvalersi di parametri strutturati. Se Fuller non accenna al nome di Lessing né ad altri autori tedeschi, mantenendo così una discreta vaghezza, Cogswell al contrario si riferisce esplicitamente al pensatore di Kamez e, nel corso della recensione, al ruolo significativo che il *Laocoonte* ha assunto nella fondazione di una scrupolosa metodologia critica.

Nel suo saggio, l'autore riferisce che in quegli anni i lettori avevano solo una moderata familiarità con il *Laocoonte* e limitata alla sola conoscenza del titolo, esclusivamente grazie alla nota menzione di Goethe nella sua autobiografia: «[t]o many readers in this country, the name of the work is already familiar, from Goethe's mention of it in his autobiography, as having thrown so much light in his studies in art»<sup>103</sup>. Nel 1838, solo due

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 325.

<sup>102</sup> Ivi, p. 323.

<sup>103</sup> Ivi, p. 353.

anni prima della pubblicazione del contributo su Lessing, la «New York Review» aveva infatti proposto un lungo saggio su Goethe in occasione della traduzione inglese della sua autobiografia<sup>104</sup>; l'atteso volume, intitolato in lingua inglese *Memoirs of Goethe: Written by Himself*, era stato stampato a Londra nel 1824 e riproposto nel medesimo anno a New York<sup>105</sup>. Ancora una volta, la grande erudizione e conoscenza della materia portano a giudicare Cogswell l'autore del saggio, assai simile per le argomentazioni e per il lessico al successivo contributo su Lessing: è plausibile dunque che Cogswell, nel citare le parole di Goethe sul *Laocoonte*, stia implicitamente riferendosi al suo precedente saggio del 1838, ove infatti il passaggio di *Dichtung und Wahrheit* contenente la citazione del trattato lessinghiano era stato proposto in traduzione<sup>106</sup>.

Lo scrittore valuta il *Laocoonte* come un'opera che si svolge fondamentalmente su due livelli, uno antiquario e un secondo semantico. Il primo costituisce la macro-fisionomia del trattato, in cui Lessing dimostra le sue capacità di compendiatore di materiali preesistenti, disposti secondo un ordine logico e strutturato:

[a]nd for collecting, no man was better qualified than Lessing. His ever fresh and stirring love of knowledge, his glowing enthusiasm, his all-embracing tastes, his genial warmth of mind, – all fitted him admirably to be a gatherer of materials. Of this fact we need no other testimony than the abundant contributions furnished by him to so many departments of art and science; stores from which subsequent writers have largely drawn<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> È importante considerare che il decennio degli anni Trenta si contraddistingue per una generalizzata critica negativa al pensiero e alle opere di Goethe: il saggio del 1838 è dunque da considerarsi come tra i primi segni di rottura di una tendenza collettiva. Bisogna infatti attendere gli anni Quaranta per incontrare recensioni entusiastiche sul pensatore tedesco, la cui rivalutazione si deve in gran parte all'opera di divulgazione intrapresa da Margaret Fuller sulle pagine di «Dial». Cfr. SCHULTZ 1942, pp. 171-180.

<sup>105</sup> Henry Colburn è stato il primo editore londinese dell'autobiografia di Goethe, mentre Collins & Hannay assieme a Collins & Co., ne sono stati i primi editori americani. Dalla recensione del 1838 si deduce che il modello per la traduzione era stato fornito da una precedente versione francese, *Mémoires de Goëthe* di Aubert de Vitry, assai criticata da Carlyle sulla «Foreign Review» nel 1828 perché del tutto estranea all'originale di Goethe e pertanto da non giudicarsi una traduzione ma una libera e scorretta interpretazione. Cfr. CARLYLE 1870, p. 75. Il medesimo giudizio è ripetuto nel 1838 su «The New York Review» dove si constata che «the book had undergone a double process of maceration and transfusion. It had been first translated (!) into French, at which time it was subjected to the expurgatory process above alluded to. The English translator, beyond a doubt, never saw the original, yet he published his work as a translation *from the German*. We leave it to him and his French predecessor to settle between them their claims to precedence in dishonesty». GOETHE 1838, p. 405.

<sup>106</sup> Cfr. GOETHE 1838, p. 421.

<sup>107</sup> LESSING'S CHARACTER AND WRITINGS 1840, p. 325.

Il *Laocoonte* si presenta così come il più efficace e utile repertorio di fonti classiche, già considerato all'epoca di grande utilità tra «the would be connoisseurs», sull'onda della grande eco della *Storia dell'arte nell'antichità* (*Geschichte der Kunst des Altertums*) di Winckelmann, stampata a Dresda nel 1764<sup>108</sup>.

Il secondo piano di lettura dell'opera è occupato dalle successive riflessioni lessinghiane a proposito delle caratteristiche semantiche delle singole arti. La comprensione e la chiara esposizione di questo aspetto del *Laocoonte* contraddistinguono il saggio del 1840 dai successivi contributi, dove l'argomento non riceve la medesima attenzione. Cogswell è stato infatti capace di cogliere la logica e l'ordine dei pensieri lessinghiani: egli introduce la trattazione del contenuto più essenziale del *Laocoonte*, ossia la separazione tra le arti, con una chiara esposizione del sistema semantico e dunque delle leggi che da una parte regolano le opere letterarie e dall'altra quelle plastiche. Come scrive l'autore, le arti sono forme di linguaggi simbolici che differiscono tra loro in modo concreto:

[a]ll communication of mind with mind is through symbols. These symbolical languages are arts. Speech is as truly symbolical as painting. The symbols differ in the different arts; sound, from color, etc. Every true work of art expresses a thought – using that word in its most universal sense<sup>109</sup>.

Le arti devono la loro materia all'esperienza e alla natura e, al contempo, mediano il rapporto stesso dell'uomo con la realtà a lui esterna:

[a]rt, says one, is the mediatrix between, and reconciler of, nature and man. This too, is true. For the thoughts of which art is the expression are not pure abstractions, like those of metaphysics, but are clothed in a body borrowed from nature. In every genuine product of art, nature is taken up, and, as it were, re-cast<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> «He [Lessing] also collected the results of his critical and antiquarian studies in a work entitled *Laocoon*, of which we shall have much to say, and which made a great stir among the would be connoisseurs in that department. Winckelmann's *History of Art* had been published not long before, and had set every body [*sic*] on tiptoe about the antique». Ivi, pp. 332-333.

<sup>109</sup> Ivi, p. 353.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

È nell'arte dunque che si completa l'unione dell'immaginazione con la natura, dove la prima funge sia da facoltà creatrice che da veicolo di piacere: «[t]he arts, then, [...] are products of the imagination. They are likewise addressed to the imagination. For it has been well said, that it is not what the eye sees, but what the mind creates, in a work of art, that affords the highest gratification»<sup>111</sup>. Nell'ordine degli argomenti trattati da Cogswell segue la definizione delle due principali forme di piacere suscitato dalla contemplazione di un'opera d'arte, un dipinto o una statua. Quello che l'autore coglie è la non univocità del rapporto tra il fruitore e l'oggetto artistico, in cui è tenuto anche in debito conto l'insieme molteplice e diversificato di esperienze che l'uomo a sua volta proietta sull'opera:

[i]t is moreover apparent, that what a man shall see in a work of art, depends, in a great measure, on what he is in himself. For he is in his degree a second artist. It requires a lesser exertion of the same imagination which created, to comprehend a painting; and no two persons see the same picture, though they may look at it together<sup>112</sup>.

Il processo percettivo non si prospetta dunque come una dimensione neutrale bensì come un'esperienza in cui operano anche elementi estranei all'opera stessa ma appartenenti all'orizzonte di esperienze del fruitore. Come infatti dichiara Lessing, «ciò che in un'opera d'arte troviamo bello, non è il nostro occhio, ma è la nostra immaginazione, mediante l'occhio, a trovarlo tale»<sup>113</sup>, e pertanto è sempre per mezzo dell'immaginazione che il piacere è veicolato, ragione per cui l'esperienza estetica si configura come esperienza più intellettuale che percettiva. E difatti, la distinzione tracciata da Cogswell tra i due modelli di piacere rispetta l'originaria enunciazione lessinghiana. In un caso, la lettura dei segni arbitrari contenuti nel quadro, quindi il riconoscimento delle immagini e della scena di contorno, configura questa modalità di godimento; l'immedesimazione e la suggestione sono i due elementi chiave che infine contraddistinguono questo genere di esperienza:

[w]e look through the symbols at the thing signified; it acts upon us as a real and living object; we think not of the artist, of his colors, canvas, or chisel, while our imaginations

---

<sup>111</sup> Ivi, pp. 353-354.

<sup>112</sup> Ivi, pp. 354-355.

<sup>113</sup> G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, p. 176.

wander off to the dream-land he has created, and converse with the spirits he has evoked from the region of shadows<sup>114</sup>.

Il carattere evocativo dell'opera relega l'identità del pittore a un ruolo subalterno poiché sono piuttosto i mezzi espressivi a suscitare l'emozione e non la personalità dell'artefice; come infatti dichiara Cogswell, «[t]he degree of pleasure experienced from this source will vary with several particulars; the principals of which are, the perfection of the work, the agreeableness of the subject, and the imagination of the beholder»<sup>115</sup>. Lo spettatore più adatto a questo genere di trasporto emotivo deve possedere una indole ingenua e una peculiare predisposizione alla suggestione, pari a quella dei fanciulli o dei selvaggi<sup>116</sup>.

La successiva fonte di piacere dipende invece dalla percezione e dall'apprezzamento delle doti dell'artista, e pertanto si dimostra antitetica alla prima: «[a] second source of pleasure, arises from the perception of the skill of the artist, in so combining his symbols as to produce the effects upon our imagination of which we are conscious»<sup>117</sup>. In questa circostanza e a differenza della prima, il piacere del fruitore trae origine dal consapevole riconoscimento della fonte della sua gratificazione e quindi dal possesso di strumenti culturali adatti alla valutazione delle abilità dell'artista: «[o]n the other hand, the pleasure from the second source [...] would be greater or less in different individuals, as they had been more or less acquainted with works of art, and trained to a quick perception of the skill required for them»<sup>118</sup>. È dunque qui che l'individualità si pone al centro dell'esperienza estetica: se nel primo caso, il godimento nella contemplazione è inversamente proporzionale all'età e alla formazione culturale del fruitore («[i]t might be greater in a child or a savage than in a cultivated adult»)<sup>119</sup>, nel secondo sono l'erudizione e dunque la capacità di apprezzamento delle doti dell'artista a condizionare l'esperienza nella sua interezza.

Da questa distinzione introduttiva discende il seguito della trattazione, piuttosto una esposizione sintetica del *Laocoonte*, un compendio degli argomenti essenziali selezionati da Cogswell: in ordine di successione, l'agone con Winckelmann, «the limits of the

---

<sup>114</sup> LESSING'S CHARACTER AND WRITINGS 1840, p. 354.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

*beautiful*» ossia la legge della bellezza per le arti figurative, il tempo e la regola del momento pregnante, infine una breve argomentazione intorno alla disciplina dell'*ut pictura poësis*<sup>120</sup>. Cogswell rispetta il collegamento e l'ordinamento logico dell'autore quindi il tessuto di ragionamenti del trattato, tentando così non solo di illustrare le tematiche cardinali dell'opera ma di riprodurre nella forma più sintetica possibile la catena di deduzioni di Lessing. Nel varcare la soglia della mera trasposizione contenutistica, Cogswell ha voluto trasmettere l'intrinseca vitalità della mente di Lessing, e offrirsi egli stesso come un modello esemplare di critico e di intellettuale<sup>121</sup>.

### I.6 *Le nuove prospettive della critica d'arte americana alla metà del secolo.*

Pur nell'approfondita conoscenza delle inesauribili prospettive del trattato e nella familiarità col pensiero di Goethe, l'articolo di Cogswell è ancora lontano da un apprezzamento del *Laocoonte* in chiave estetica e da una sua traduzione in senso critico-artistico. Difatti, prima che la lettura progredisca in tal senso è necessario attendere i primi anni Cinquanta, quando due riviste, la «American Whig Review» e «The Crayon», si orientano a un'analisi del testo in chiave non esclusivamente letteraria. Del resto, lo stesso scenario del decennio consentiva e, sotto certi aspetti, induceva a una diversa apertura al trattato, più improntata alla ricerca di una sua potenziale traduzione in senso anche critico-artistico.

Potremmo dire che gli anni Cinquanta siano stati inaugurati dalla pubblicazione del primo discorso americano sulle arti plastiche, le *Lectures on Art and Poems* di Washington Allston (New York 1850)<sup>122</sup>, e si siano avviati alla conclusione con la serie di mostre sui

---

<sup>120</sup> Le tematiche possono essere divise in sottoparagrafi: oltre alla separazione tra le due fonti di piacere (ivi, pp. 353-355), il confronto del Lessing con la «inquiry» di Winckelmann (pp. 355-356); «the limits of the beautiful» (ivi, pp. 356-357); «the necessary limits of the plastic arts as it regards time» e la definizione del «sigle moment», traduzione del «momento pregnante»; seguono poi le traduzioni sommarie dei seguenti paragrafi del *Laocoonte*: ivi, p. 358, parte del paragrafo III e XII; ivi, p. 359, paragrafo XIII; ivi, pp. 361-362, paragrafo XVI; ivi, p. 362, paragrafo XX; ivi, p. 363, paragrafo XXIV. Come nel caso della precedente relazione su Goethe (1838), anche in quello del *Laocoonte* è plausibile che Cogswell abbia provveduto da sé a tradurre le citazioni e i paragrafi di suo interesse, come risulta dal confronto con l'unica edizione londinese dell'opera allora stampata, quella di William Ross (Londra 1836).

<sup>121</sup> Così scrive l'autore in conclusione al paragrafo sul trattato: «[t]he above is, we are sensible, a very imperfect outline of the Laocoon; yet retaining, we would hope, enough of the interest of that work, to excite a wish for its perusal. Possessing no claims to the character of a methodical treatise, it abundantly atones for its want of systematic arrangement by the liveliness and freshness of its coloring». Ivi, p. 363.

<sup>122</sup> Il trattato di Allston, stampato nel 1850 a New York per i tipi di R.H. Dana, Jr., è il risultato di riflessioni

preraffaelliti (1857-1858) e con l'epocale esposizione d'arte europea della National Academy di New York del 1859. Il nuovo entusiasmo per l'arte concentrato nella città di New York, sede anche della «American Whig Review» e di «The Crayon», aumentava di pari passo con il rapido progresso del mercato artistico, già avviato nel corso del decennio precedente. La crescita del traffico di opere e la febbre del collezionismo hanno accelerato il processo di legittimazione sia intellettuale che professionale dell'artista, finalmente riconosciuto come figura funzionale a una società che può chiamarsi democratica<sup>123</sup>. Questi elementi hanno concorso a modificare lo scenario artistico americano in maniera definitiva: l'intero processo di «secularization of the artist ideal», così definito da Neil Harris<sup>124</sup>, ha da una parte comportato l'accoglienza dell'artista nella società newyorkese, ma dall'altra si è sempre più indirizzata verso la considerazione dell'opera come bene mobile e dunque come fonte di investimento<sup>125</sup>. È infatti nei primi anni Cinquanta che la piena consapevolezza dell'arte come «business» è raggiunta, e progressivamente l'immagine poetica dell'artista come ispirato creatore è sostituita da quella di un abile imprenditore. Questo processo si lega al contempo alla necessità degli artisti di accedere a quel livello di rispettabilità e conformismo richieste per essere definitivamente accolti dalla società, un obiettivo parzialmente conseguibile attraverso la consapevolezza della utilità e produttività economica del proprio mestiere. Questa forma di pragmatismo rappresenta il più vivido riflesso dell'atmosfera di diffuso ottimismo e di prosperità che hanno contraddistinto i decenni immediatamente precedenti la tragica parentesi della Guerra Civile<sup>126</sup>. Il fermento culturale di questi anni è pienamente confermato dalla crescita

---

già elaborate nei primi anni Trenta. Nonostante la popolarità di Allston, le sue *Lectures* non raggiunsero il grande pubblico e la loro divulgazione fu circoscritta a un certo numero di intellettuali, una limitazione in gran parte dovuta ai loro contenuti eccessivamente complessi e filosofici. Come infatti Regina Soria osserva, il momento in cui il volume uscì non era certamente dei più favorevoli: «[b]y that time [1850] Transcendentalism was already in full swing, the Pre-Raphaelites and Ruskin were looming on the horizon, taste had changed to naturalism, genre painting, and photographic art». SORIA 1960, p. 331. La concezione dell'arte di ispirazione neo-platonica influenzata dal pensiero di Samuel Taylor Coleridge, che Allston aveva personalmente conosciuto in Inghilterra, non poteva trovare posto nel nuovo panorama culturale americano, già pervaso dell'estetica della natura di John Ruskin e dunque alla ricerca di ideologie artistiche di diversa ascendenza.

<sup>123</sup> Cfr. HARRIS 1982, p. 298.

<sup>124</sup> Ivi, p. 251.

<sup>125</sup> Cfr. ivi, pp. 242-248.

<sup>126</sup> Gli anni Cinquanta sono animati da molteplici tentativi di controllo e di contenimento dei conflitti tra gli stati. Il clima di ottimismo degli inizi del decennio si ricollega specialmente al Compromesso del 1850, col quale la California fu annessa all'Unione e il Texas ricompensato delle sue perdite accumulate durante il conflitto col Messico (1846-1848); oltretutto, nuove leggi né contrarie né favorevoli alla schiavitù furono approvate nel Nuovo Messico e nello Utah. Le misure approvate erano finalizzate all'alleggerimento delle tensioni tra il Nord e il Sud del paese, territori separati da divari sempre più radicali, quelli stessi che a breve

esponenziale del numero delle riviste, evidente reazione alla progressiva democratizzazione culturale ma specialmente frutto di una serie di fortunate circostanze. Già negli anni Quaranta, la catena di eventi storici eclatanti, quali l'annessione del Texas e la guerra in Messico, aveva spontaneamente portato alla rapida diffusione di testi informativi e di *pamphlets* sulla situazione politica del paese<sup>127</sup>; la sempre maggiore familiarità con le riviste è così cresciuta di conseguenza alla necessità di più agevoli e tempestivi mezzi di informazione. L'avanzamento tecnologico, quindi l'accelerazione dei sistemi di produzione e la riduzione del costo della carta, e il progresso economico, dimostrato dall'aumento del numero delle banche, stavano progressivamente guidando il Nord del paese verso quella che, tra gli anni Sessanta e Settanta, assumerà i tratti di un mercato editoriale di massa<sup>128</sup>. Il costante perfezionamento tecnologico ha così dato impulso a un lento processo di massificazione culturale: lo stesso sviluppo delle infrastrutture agevolava la migrazione che, assieme alla crescita demografica, aveva aumentato il numero di potenziali lettori rispetto a quello dei decenni trascorsi<sup>129</sup>. L'evoluzione culturale degli anni Cinquanta segue l'onda di un progresso materiale testimoniato dai dati statistici dell'epoca: entro il 1850, circa il novanta per cento della popolazione bianca e adulta era alfabetizzata, un traguardo che rendeva il paese «the largest literate public in history»<sup>130</sup>, predisponendo all'accrescimento di un «mass market [...] for books», altamente competitivo<sup>131</sup>. Così, alla metà del secolo, quella editoriale era divenuta un'industria sotto ogni aspetto, e lo scrittore, a sua volta, «a producer of commodities for the marketplace»<sup>132</sup>.

---

avrebbero condotto alla Guerra Civile; ad ogni modo, nei primi anni Cinquanta, le opposizioni sembravano appianate grazie al Compromesso di Clay, che aveva aiutato a stabilizzare la situazione politica del paese. Cfr. NEVINS-STEELE COMMAGER 1960, pp. 223-230.

<sup>127</sup> Oltre all'annessione del Texas (1845) e alla conseguente Guerra in Messico (1846-1848), gli anni Cinquanta furono vessati da una terribile crisi economica (il cosiddetto «Financial Panic» del 1855-1857), parzialmente assorbita dalla corsa all'oro del 1859 dunque dalla migrazione verso i territori dell'ovest, specialmente verso la California, dove i giacimenti erano stati scoperti nel 1848. Naturalmente, il dibattito sulla schiavitù rappresentava l'argomento di maggiore interesse del momento: con l'annessione dei territori del Texas e del Messico, ossia di nuovi terreni colonizzabili e coltivabili, la controversia sulla legittimità del possesso di schiavi era entrata in una fase ancora più acuta. Cfr. *ivi*, pp. 213-223.

<sup>128</sup> Cfr. BROWN 1976, pp. 122-147.

<sup>129</sup> Nel 1860, l'America contava circa trentadue milioni di abitanti rispetto ai dieci milioni registrati nel 1820. Per i dati statistici, cfr. GILMORE 1985, p. 2. A proposito del progresso nei trasporti, cfr. TAYLOR 1968.

<sup>130</sup> GILMORE 1985, p. 4. Negli anni Cinquanta si assiste infatti alla nascita di una prima forma di populismo culturale, che segue la crescita di quella che, a queste date, si profila sempre più come una vera industria culturale; l'arringa di Brantz Mayer, *Commerce, Literature and Art: A Discourse* (23 ottobre 1848) è perfetta testimone della nuova direzione delle lettere e delle arti in America. Cfr. MAYER 1848, *passim*.

<sup>131</sup> GILMORE 1985, p. 4. Cfr. TEBBEL 1972, p. 207; 257-59.

<sup>132</sup> GILMORE 1985, p. 4.



Le condizioni più adatte alla fortuna delle riviste d'arte si sviluppano in modo graduale: i bollettini delle cosiddette Art Unions e alcune pubblicazioni di impegno non commerciale rappresentano i primi passi di un fenomeno in rapida crescita<sup>133</sup>. In questo ambito si distinguono «The Crayon» e il «Cosmopolitan Art Journal». Le due riviste coprono i medesimi anni: le pubblicazioni della prima hanno inizio nel 1855, quelle della seconda nel 1856, ed entrambe sono interrotte nel 1861, anno di inizio della Guerra Civile. «The Crayon» è stata fondata dai pittori William James Stillman e John Durand, mentre «Cosmopolitan Art Journal» nasceva come bollettino della Cosmopolitan Art Association di New York, per poi evolvere, alla fine del 1858, in una vera rivista d'arte. Sebbene entrambe le imprese editoriali siano state inaugurate negli anni centrali della crisi economica, esse sono sopravvissute per un arco di tempo significativo: la loro durata può essere considerata come prova della qualità delle pubblicazioni e dell'interesse crescente del pubblico per le materie artistiche<sup>134</sup>. «The Crayon», suggestionato dal pensiero di John Ruskin e da simpatie romantiche, aveva eletto l'educazione alla percezione e al godimento del bello a sua ragione d'esistenza, mentre «Cosmopolitan Art Journal», dal carattere più pratico e orientato alle dinamiche del mercato dell'arte, intendeva aprire il campo delle arti plastiche a un pubblico più vasto. Le note introduttive al secondo numero del bollettino rappresentano un documento significativo della crescente sensibilità e interesse per il patrocinio delle arti, informazioni che non è possibile dedurre dagli articoli di «The Crayon», rivista più interessata alla divulgazione di contenuti di carattere sentimentale e volutamente estranea alle logiche del mercato del tempo:

[a]rt in America, begins to take tangible shape. Never had it so many devotees, never so many patrons. In the great centres of population we have Academies and Galleries to answer to the public want, and where the best works of the studio are brought forth for exhibition and criticism [...]. No person regarding closely the wants, tastes, and capacities of our

---

<sup>133</sup> La maggior parte di queste imprese non ha però avuto una lunga durata. Si consideri ad esempio le seguenti riviste: «American Journal of Fine Arts» (1844), «English Illustrated Monthly Magazine of Art» (1853-1854) e «The Western Art Journal» (1855-1856). La fortuna del genere sarà infatti consacrata solo nell'ultimo quarto del XIX secolo. Cfr. SIMON 1990, p. 20, nota 2.

<sup>134</sup> Nel medesimo periodo cresce anche la diffusione di *pamphlet* informativi, quale il «Bulletin of the American Art-Union», stampato tra il 1847 e il 1853. Anche il genere delle riviste illustrate conosce una discreta fortuna: si consideri la diffusione di «Illustrated Monthly Magazine of Art» di New York, pubblicata per soli due anni (1853-1854), o di «The Knickerbocker» (1833-1865), una delle prime della sua categoria. Cfr. MOTT 1966-1967, II, pp. 193-194; HARRIS 1982, p. 254.

population, could fail to appreciate the necessity for fostering and developing the love for the fine arts which the last decade had nourished into such promising life<sup>135</sup>.

L'autore, O.J. Victor, al tempo *editor* di «Cosmopolitan Art Journal»<sup>136</sup>, commenta l'originaria competizione creatasi tra le arti plastiche e la letteratura dovuta alla estraneità del pubblico alle prime e alla iniziale predilezione per la seconda; il concorso tra le due discipline era stato inasprito in passato dalle stesse «Art Enterprises»: queste avrebbero prodotto un sistema esclusivo per la pittura e la scultura tagliando fuori le lettere e creando così un innaturale divario tra arti sorelle. Contro la tendenza comune e in linea con le esigenze del sempre più numeroso circolo di appassionati, «Cosmopolitan Art Journal» si proponeva invece di dare voce a entrambe le discipline e di presentarsi così come privilegiata interlocutrice del «great American public»<sup>137</sup>. In maniera analoga, riviste di cultura letteraria come «The Christian Examiner», «The Atlantic Monthly», «The North American Review» e «The Independent», o di propaganda come «The American Whig Review», si mostravano gradualmente più inclini ad ospitare pagine di critica, mentre rassegne come «Home Journal» e «Putnam's Monthly» avevano fatto della promozione degli artisti locali uno dei loro principali scopi editoriali<sup>138</sup>.

Come appare dall'insieme dei contributi, il fermento culturale di questi anni, supportato dal numero crescente di esposizioni e di iniziative educative, si traduceva anche nella impegnata ricerca di validi parametri per l'esercizio della critica artistica che non aveva ancora raggiunto la sua piena legittimazione disciplinare. La formulazione di giudizi ancora si affidava alla improvvisazione dei «laymen», dilettanti e appassionati della materia che redigevano le loro recensioni guidati da un confuso e asistemico gusto personale<sup>139</sup>. L'appartenenza della maggior parte dei critici alla comunità delle lettere non sorprende: l'equivalenza tra arti visive e verbali era totale e la connessione tra le discipline

---

<sup>135</sup> VICTOR 1856, p. 29.

<sup>136</sup> Cfr. MOTT 1966-1967, II, p. 193 e ss.

<sup>137</sup> VICTOR 1856, p. 30.

<sup>138</sup> Cfr. HARRIS 1982, p. 254. Un anonimo collaboratore di «The Illustrated Magazine of Art» offre un utile resoconto della tendenza del tempo: «[o]ur painters have received respectable attention in our chief serials – the *North American Review*, *American Quarterly Review*, and the *American Whig Review*. Painting has been noticed in the *Democratic Review*, and *Southern Literary Messenger*. Dunlop has given us a plain and faithful narrative history of its early condition, and Tuckerman, in a work called *Artist-Life*, has attempted, with considerable success, to give us, in essay style, a series of critical memoirs of our distinctive artists». *AMERICAN ART* 1854, p. 262.

<sup>139</sup> Cfr. GERDTS 1983, pp. 61-62; HALLIGAN 2000, pp. 40-41.

legittimava i letterati ad occuparsi di recensioni di mostre o di pubblicazioni d'arte<sup>140</sup>. Le parole di William Alfred Jones, collaboratore della «Democratic Review», esprimono lo stato di disagio di fronte alla dominante vaghezza metodologica e disciplinare: «[n]ow-a-days, every other person we meet, reader or writer, often little of either, or something of the first, with nothing of the last, sets himself up as critic»<sup>141</sup>. L'indeterminatezza del ruolo professionale del critico si riflette nella immediata confusione tra le competenze, per cui la mano che redige pagine di «politics, news, city gossip, theatrical criticism, notices of new books» è la medesima autrice di paragrafi di argomento critico-artistico<sup>142</sup>. Come lo stesso autore osserva, la formazione dell'opinione pubblica è impercettibile come «the common air» e il compito del critico si configura in duplice maniera, ossia come attivo elaboratore di giudizi e insieme come passivo ricettore delle tendenze popolari<sup>143</sup>. Questa professione, aggiunge Jones, non può avere come sola guida la personalità del critico e il gusto collettivo, bensì deve essere tenuto per mano dall'intelletto e dalla ragione: «for a critic should have a heart as well as a head, a fact too often overlooked or forgotten; by a knowledge of rules, but no lack of the spirit to guide in the use or adaptation of them; by experience and skill in the art of writing»<sup>144</sup>.

#### *I.6.1 La nascita del sentimento per la storia nazionale e il consolidamento della sensibilità per il paesaggio nativo.*

Intorno alla metà del secolo stava così maturando una forte spinta all'innovazione della disciplina artistica nel suo insieme e la sempre crescente consapevolezza della posizione professionale del critico conduceva in maniera quasi spontanea alla necessità di disporre di una prospettiva storica definita. «Criticism is imperfect without history», dichiara nel 1854 un anonimo scrittore: una piena comprensione del carattere peculiare dell'arte americana

---

<sup>140</sup> HALLIGAN 2000, pp. 40-41.

<sup>141</sup> JONES 1844, p. 242.

<sup>142</sup> Ivi, p. 248.

<sup>143</sup> «What is public opinion? It is formed by the critics themselves, or do they merely represent it? [...] Common opinion, like the common air, seems to color with an undistinguishing hue, the popular opinion». Ivi, p. 242.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

dipende strettamente dalla concreta possibilità di edificare una coscienza storica collettiva<sup>145</sup>. Ma, come sentenzia lo stesso autore, «little, if we are not greatly mistaken, has been done in this way. [...] We have no history of art, in which the moulding influences of nature are pointed out, and that which is aboriginal clearly indicated»<sup>146</sup>. La ricostruzione di un passato storico distinto da quello europeo si presentava alla critica americana come il compito più arduo:

[i]f the work of the historian was to be no more than the narrating of what has been done in the New World, and by her natural or adopted sons, it would be easy. But this, in our opinion, is not the distinctive work of the historian of American art and artists. His work is nobler. As the true philosopher wisely distinguishes between the permanent and the temporal, so the true historian of art in this country will distinguish between what is native and what is alien<sup>147</sup>.

La vera natura dell'arte americana, prosegue l'autore, è da ricercarsi nella «national experience», dunque nella sua origine coloniale, «in the distant past of the Old World»<sup>148</sup>. Tre distinte fasi storiche scandiscono lo sviluppo di uno stile artistico che può dirsi intrinsecamente 'americano': la prima, la fase coloniale, la seconda, quella rivoluzionaria, e infine la terza, «the *national period*», ossia l'epoca moderna. La pittura di John Singleton Copley si fa portavoce ufficiale del cosiddetto «colonial period», circoscritto tra i primi insediamenti e la rivoluzione del 1776: sebbene di inestimabile valore, le opere dell'artista restano ancora lontane dall'esprimere pienamente lo spirito americano, perché conformi, nello stile e nei modelli, ai grandi esempi britannici<sup>149</sup>. Le creazioni di Gilbert Stuart e di John Trumbull hanno contraddistinto l'epoca successiva: la novità della loro arte consisteva nella elevazione e celebrazione dell'individualità dell'eroe, che si identificava completamente con l'anima del suo paese. È un tipo di pittura, sostiene l'autore, capace di esprimere più direttamente il senso del proprio tempo e che meglio manifesta l'origine del

---

<sup>145</sup> Queste osservazioni sono apparse in un anonimo articolo intitolato *American Art: The Need and Nature of Its History* pubblicato su «The Illustrated Magazine of Art» del 1854. Cfr. *AMERICAN ART* 1854, p. 262.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> «He was a portrait-painter of some eminence in his day, but too much influenced by artistic distinctions and conventionalities to know the warming of the heart to nature. Copley was coldly artificial in style, and strictly English in feeling». *Ibidem*.

carattere del paese. Sulle fondamenta edificate da Stuart e Trumbull, si ergono così gli artisti moderni, gli stessi che lo scrittore si trova a celebrare con parole entusiastiche:

[r]ising superior to this state of things, an array of artists has appeared, honourable to the nation: – Allston, Malbone, Vanderlyn, Sully, Suman, Ingam, Huntington, Seutze, Cole, Kensett, and Durand, in painting; Crawford, Greenough, and Powers, in sculpture. [...] Their hearts have warmed to our own scenes. They have brooded over the haunts of beauty and grandeur in our middle and eastern states till the hidden meanings of rocks, and trees, and lakes, assumed a distinctness to the bodily sense<sup>150</sup>.

Senza soffermarsi sui singoli nomi, l'autore è soddisfatto dal loro numero e l'argomentazione fa ritorno al proposito originario, ossia persuadere l'opinione pubblica della urgente necessità di una storia ufficiale dell'arte americana. Il progetto storiografico non può essere avviato senza un preliminare lavoro di studio e di selezione dei generi artistici: ad un esame attento, emerge come la ritrattistica e il quadro di storia siano ancora lontani dall'aver conseguito un carattere nazionale perché strettamente dipendenti dai loro rispettivi modelli europei. Sotto questa prospettiva, la pittura di paesaggio si segnala come autentica depositaria dello spirito americano, unica a poter dare forma sensibile all'essenza della nazione («[h]ere we may gain a proud eminence among the nations, and here alone»)<sup>151</sup>. Fin dalle origini, la varietà e la bellezza dello scenario naturale si è spontaneamente presentano all'occhio del pittore: il paesaggio ha compensato in maniera generosa sia la carenza di capacità inventive che la mentalità pragmatica americana<sup>152</sup>. È nella peculiarità del clima, nella multiforme conformazione dei laghi e delle pianure che, secondo l'autore, la vera natura dello spirito artistico della nazione deve essere ricercata e

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 263.

<sup>151</sup> *Ibidem*. L'anonimo elegge Asher B. Durand a massimo rappresentante della pittura di paesaggio e a capostipite di una futura scuola di artisti americani. La mancanza di accenni a Thomas Cole è dovuta alla nuova fama raggiunta in quel periodo da Durand, nuovo President of the National Academy of Design. Inoltre, in questi stessi anni, la pittura di Cole veniva percepita dalla critica come eccessivamente allegorica e pertanto distante dagli standard della pittura di paesaggio dell'epoca. Come infatti osserva Sandra L. Langer, i dipinti di Durand e di William J. Stillman esprimevano gli ideali democratici dell'epoca, dunque le preferenze per la natura e il sentimento, in opposizione alle composizioni immaginifiche predilette da Cole. A differenza dei primi, il pittore aveva infatti gradualmente abbandonato la natura come unica fonte d'ispirazione, confidando più nelle capacità della memoria che in quelle della vista. Cfr. LANGER 1979-1980, *passim*. Si consideri la celebre serie *The Voyage of Life*, realizzata dal pittore tra il 1839 e il 1840, contestata dalla critica per il suo significato eccessivamente allegorico.

<sup>152</sup> Cfr. *AMERICAN ART* 1854, p. 263.

sostenuta<sup>153</sup>. Si tratta di una posizione critica certamente non dotata di originalità ma pienamente coerente: riecheggia qui un atteggiamento teorico radicatosi nella coscienza culturale americana, ossia l'inclinazione a identificare sentimenti patriottici nel paesaggio naturale. È esattamente nell'estetica della pittura di paesaggio che la cultura artistica del paese trova quell'energia e lo stimolo adatti a risolvere le scissioni, i conflitti e le contraddizioni. Si deve a Barbara Novak, autrice di *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*, un utile inquadramento del fenomeno: secondo la sua cronologia, il genere raggiunge l'acme tra il 1850 e il 1860, mentre l'inizio di un interesse più diffuso e popolare per il quadro di paesaggio si colloca intorno agli anni Venti dello stesso secolo. Il 1875, anno in cui le innovazioni si esauriscono, è variamente considerato come momento in cui l'egemonia di questa pittura cede il passo ad altri temi e stili. Come osserva Novak, «perhaps it is safe to say that despite its international complexion, nineteenth-century nature worship was more strongly nationalistic in America than elsewhere»<sup>154</sup>. La vena nazionalistica della pittura di paesaggio dipendeva strettamente dalla immagine del popolo eletto con cui l'America, fin dai tempi dei primi coloni, si era identificata: «[t]he sense of community fostered by the natural church was reinforced by an all-pervasive nationalism that identified America's destiny with the American landscape»<sup>155</sup>. L'unione, alla base della fortuna della Hudson River School, era già stata preannunciata alla fine del secolo precedente da riviste come «American Universal Magazine»<sup>156</sup>: nel gennaio 1797, questa aveva proposto come nuova iniziativa editoriale la pubblicazioni di vedute di paesaggio, ciascuna a suo modo commentata. Il progetto era

---

<sup>153</sup> Si consideri anche il fascino crescente per le conformazioni geologiche del paesaggio americano, il cui inizio è da collocarsi intorno agli anni Venti del XIX secolo. Tra la fine degli anni Quaranta e il corso degli anni Cinquanta, l'interesse è intensificato dalla diffusione di trattati come *Cosmos (Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung)* di Alexander von Humboldt, pubblicato tra il 1845 e il 1862, e *Lake Superior: Its Physical Character, Vegetation, and Animals, Compared with Those of Other and Similar Region* di Louis Agassiz, stampato a Boston nel 1850. Inoltre, la divulgazione americana di *Pittori moderni (Modern Painters, 1843-1860)* di John Ruskin, profondamente affascinato dalla materia, come dimostrano opere quali *A Fragment of the Alps* (1854-1856), ha discretamente contribuito alla crescita del fenomeno oltreoceano. Cfr. WAGNER 1988, *passim*; NOVAK 1980, pp. 47-77.

<sup>154</sup> NOVAK 1980, pp. 16-17.

<sup>155</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>156</sup> Poiché il XVIII secolo ha prodotto un numero limitato di dipinti di paesaggio realizzati da artisti professionisti come William Williams (1727-1791) e non amatori quali William Taylor (1764-1841), le pagine delle riviste dedicate alla critica sono assai scarse. Secondo le ricerche di Gerdts, il 1787 può essere considerato un anno spartiacque: nel febbraio, infatti, la «New Haven Gazette and Connecticut Magazine» ha pubblicato quello che secondo lo studioso è il primo contributo sulla pittura di paesaggio, ossia il saggio *Thoughts on American Genius*, dove il nome del pittore John Taylor (1753 ca.-1806) è menzionato. Cfr. GERDTS 1985, pp. 28-33.

stato stimolato dalla convinzione che «no quarter of the world, however celebrated, affords more novel and sublime scenes than are to be met with among the romantic wilds of America»<sup>157</sup>. Sebbene l'interesse per la veduta del fiume Mushanon in Pennsylvania si esaurisca nella descrizione solo geografica del sito, l'entusiasmo e l'orgoglio di appartenere a una terra generosa preannunciano una sensibilità già vicina a quella ottocentesca. Le meraviglie naturali della Pennsylvania saranno nuovamente celebrate sulle pagine di «The Crayon» nel 1855, in anni in cui la regione si era confermata come meta per gli artisti in cerca di scenari aperti e incontaminati. Lungo il XIX secolo, la circolazione in America di opere di autori quali Archibald Alison, Edmund Burke e William Gilpin ha guidato la formulazione di una poetica del sentimento del paesaggio che, soprattutto alla metà del secolo, si è incontrata con lo spiritualismo proprio del periodo.

Durante gli anni Cinquanta, numerosi critici hanno così collegato la grandezza americana con la pittura di paesaggio e con l'unicità e la varietà del territorio. Le parole del critico John R. Tait (1853) divengono qui esemplari: egli elogia le vedute dei grandi artisti europei, come Salvator Rosa, Claude Lorrain, Nicolas Poussin e Aelbert Cuyp, ma evidenziandone al contempo i limiti obbiettivi, che si devono a un modello paesaggistico né singolare né maestoso, ma addomesticato e convenzionale. Non è possibile competere con l'imponenza e l'originalità della natura americana, ed è per questo che l'artista europeo, secondo Tait, si trova costretto a popolare i propri scenari con figure umane: «[t]hey all owe a great part of the interest of their pictures to the figures, not that they were not masters of the landscape but because the landscape was not their master. They had not the school that our American mountains and forests afford [...]»<sup>158</sup>. Lo spirito della nazione abita i boschi e i laghi del continente, e pertanto è con la creazione di una scuola di paesaggisti che essa può affermarsi in autonomia dagli antichi modelli<sup>159</sup>. Il godimento libero della natura e l'entusiasmo quasi infantile contraddistinguono il pittore americano,

---

<sup>157</sup> *VIEW OF THE MUSHANON RIVER* 1797, p. 39. L'illustrazione è tratta da uno schizzo del polacco C. Frozeyulny, eseguito durante il suo percorso in canoa lungo il fiume. Interessante notare come già alla fine del XVIII secolo si attestino un primo entusiasmo delle riviste americane per le pagine illustrate, una moda che andrà incontro a una vera e propria fioritura nei decenni successivi: «[c]ommerce and illustrators became conspirators in engaging the public's fancy. The 'mania' for periodical illustrations coincided as well with a new demand by the cultural elite for a decidedly American art, for pictures imbued with the 'native soul'». SIMON 1990, p. 35.

<sup>158</sup> TAIT 1853, p. 389.

<sup>159</sup> Significativa è la pubblicazione delle nove *Letters on Landscape Painting* di Asher B. Durand tra il 1855 e il 1856 sulle pagine di «The Crayon», rivista fondata e diretta dal figlio, John Durand. Le lettere sono state parzialmente ripubblicate in MCCOUBREY 1965, pp. 110-114.

per sua stessa indole portato a creare una sincera empatia con gli elementi naturali<sup>160</sup>. A distanza di pochi anni (1857), un anonimo collaboratore per «Cosmopolitan Art Journal» esalta le conquiste dei paesaggisti americani celebrando il loro come «a natural result»: «[t]his is a natural result, for in copying nature, we have attained a nationality by the reproduction of scenes appertaining to our climate, and of beauties familiar to every eye»<sup>161</sup>.

### I.7 Due opposte letture del trattato di Lessing (1851-1856).

Considerato il ridestato coinvolgimento nella formazione di un patrimonio culturale americano sempre più orientato verso la critica d'arte, non sorprende constatare il perdurare dell'attenzione per il *Laocoonte* lessinghiano lungo il corso degli anni Cinquanta. La pubblicazione dei due contributi tra il 1851 e il 1856 non costituisce un elemento significativo di per sé poiché poco si aggiunge alle precedenti analisi del testo, ma è il crearsi di una dialettica tra due linee opposte di interpretazione ad offrirsi come l'oggetto dei seguenti paragrafi.

In apertura del decennio, la «American Whig Review» propone un articolo ove il pragmatismo e il conservatorismo, la bandiera ideologica del partito Whig, definiscono una certa linea interpretativa dei contenuti del trattato e della stessa fisionomia intellettuale di Lessing. Nella seconda parte degli anni Cinquanta, «The Crayon» pubblica una recensione di alcuni scritti lessinghiani: in linea con le istanze e lo stile che contraddistinguono la rivista, l'accentuazione delle componenti sentimentali, quali la suggestione e la sensibilità, produce una seconda distinta immagine del *Laocoonte* nonché della stessa personalità del suo autore. Del resto, le vicende storiche della metà del decennio avevano come accentuato i tratti romantici di «The Crayon»: nel 1856, la crisi economica e l'acuirsi delle divisioni politiche avevano esaltato la fiducia degli *editors*, John Durand e William James Stillman, nelle virtù redentrici dell'arte. Spinti dunque da una personale speranza escatologica, essi

---

<sup>160</sup> «Landscape Painting is the only field for the full development of our national characteristics, the field, moreover, which must necessary receive the highest encouragement; for all nations, the American, in spite of the practical manner in which he is inclined to view all things, is the most enthusiastic admirer, and by the very force of education, the most accomplished in his appreciation of beautiful nature [...]». *AMERICAN ART* 1854, p. 263.

<sup>161</sup> *AMERICAN PAINTERS* 1857, p. 118.



rileggono l'opera di Lessing come una felice argomentazione sul rapporto di sorellanza tra le arti, alla vigilia del collasso del paese. Il sentimento romantico che anima l'articolo del 1856 non può essere paragonato con la concretezza di pensiero del contributo della «American Whig Review», pubblicato solo cinque anni prima. L'atmosfera di prosperità di inizio decennio, quando si era ancora lontani dalla crisi economica del 1855, e il generale sollievo per la riuscita del Compromesso del 1851 hanno naturalmente creato tutto un altro genere di aspettativa: l'esigenza politica e, in questo caso, culturale di arginare la corrente democratica e progressista, ha come predisposto a leggere il *Laocoonte* come un inno alla tradizione degli antichi e al rispetto delle regole.

È dunque in questo momento che prendono forma due linee interpretative la cui rilevanza è da riconoscersi non negli apporti singoli quanto nella loro reciproca dialettica. L'aspetto essenziale di questa dinamica risiede tanto nella spontaneità della sua nascita quanto nello spessore storico gradualmente assunto nel corso del tempo: l'eco dell'una o dell'altra linea di pensiero infatti ricompaiono nel secolo seguente per sostanzarsi nelle più diverse maniere. Il confronto con la critica del Novecento, dunque con Irving Babbitt e con Clement Greenberg, permette di constatare il grado ulteriore raggiunto dalle due opposte linee, ossia la maturazione di un certo livello di convenzionalità. Ma la vicenda del XX secolo, in particolare durante gli anni del secondo conflitto mondiale, è per sua natura sia diseguale che contraddittoria: il quadro critico-interpretativo è destinato ad ampliarsi e l'incrocio tra le due modalità di lettura è il segno di un'atmosfera culturale e storica che rifugge dalle determinazioni unilaterali ma ricerca il compromesso. Così, all'inizio del secolo, nel *Laocoonte* babbittiano si assiste alla massima concentrazione dell'antitesi tra la lettura conservatrice e quella romantica poiché essa si sviluppa ed esaurisce nell'arco dello svolgimento dell'opera. Col saggio di Greenberg, invece, il confronto si frantuma e dunque si complica: qui il virtuale rappresentante di una delle due linee, ossia il movimento surrealista, è esterno al testo e dunque solo implicitamente coinvolto. La forma più piena dell'antitesi è recuperata a distanza di anni quando un *Laocoonte* surrealista proposto dal poeta Nicolas Calas celebra nuovamente il sentimento e lo sfogo irrefrenabile dei sensi, in opposizione alla precedente elaborazione greenberghiana.

La dinamica critica intorno alla lettura del *Laocoonte* lessinghiano così come essa si formalizza durante il XX secolo richiede dunque che si individuino i suoi nodi problematici facendo un cammino a ritroso per comprendere quando e come certi temi si

siano formati e poi canonizzati.

### I.7.1 «*Perspicuity and Judgment*»: il Laocoonte secondo la prospettiva Whig (1851).

Un recente articolo di Michael Leja a proposito della fortuna del dagherrotipo nella metà del XIX secolo ha risvegliato l'ormai da tempo sopita attenzione della critica verso la vicenda editoriale della «*American Whig Review*», aprendo le porte a una sua rilettura in chiave storico-artistica<sup>162</sup>. Nel suo contributo, Leja infatti riconsidera la grande popolarità dei ritratti a mezzatinta pubblicati sulle pagine sia della rivista Whig che su quelle della sua avversaria, la «*Democratic Review*», alla luce del nuovo panorama culturale e politico americano della metà del secolo. Approfondendo l'originaria affermazione di Frank Luther Mott, storico delle riviste americane, a proposito della fama raggiunta dalla prima per le sue illustrazioni «in line or mezzotint»<sup>163</sup>, Leja riflette sulla evoluzione delle nuove strategie di comunicazione editoriale in concomitanza con lo sviluppo di una *mass audience*. Lo scenario americano *ante-bellum* procedeva infatti sempre più in direzione della massificazione della richiesta e dell'offerta, una tendenza progressiva che aveva interessato sia la sfera della politica che quella delle arti<sup>164</sup>. La formazione del nuovo contesto della propaganda e delle tattiche per il consenso popolare permette di considerare lo scritto sul *Laocoonte* del 1851 secondo una chiave di lettura simile a quella avanzata da Leja. Infatti, la pubblicazione dell'articolo alla vigilia della disfatta del partito conservatore (1852)<sup>165</sup>, autorizza a considerarlo come un contributo culturale alla propaganda Whig e come uno degli ultimi tentativi di arginare la presunta deriva liberale

---

<sup>162</sup> Gli studi intorno alla rivista da sempre si sono concentrati sulla sua natura di pubblicazione a sfondo politico e letterario; i suoi coinvolgimenti nel campo della critica d'arte, invece, non sono stati ancora adeguatamente affrontati. Per la storia della rivista, si rimanda alla Tesi dottorale di Donald Frank Andrews che, sebbene datata (1977), rappresenta tutt'oggi l'unico studio monografico e organico sull'argomento: cfr. ANDREWS 1977, in part. pp. 8-21.

<sup>163</sup> Cfr. LEJA 2011, p. 65; MOTT 1966-1967, I, pp. 750-754.

<sup>164</sup> Come dichiara Leja, a questa altezza cronologica «publishers began to target mass audiences». Cfr. LEJA 2011, p. 82.

<sup>165</sup> I contenuti della rivista e lo spirito conservatore che l'animava saranno ereditati dal «Putnam's Magazine», fondato nel 1853, solo un anno dopo la chiusura della «*American Wigh Review*». Seguendo la direzione degli ex membri del partito, la pubblicazione si farà portavoce del nuovo gruppo repubblicano. Cfr. PRITCHARD 1963, p. 164.

delle arti e delle lettere. Secondo questa prospettiva, l'analisi del testo porta dunque ad attribuire un diverso peso alla creazione dell'immagine di Lessing come promotore di un rinnovato rispetto per le fonti classiche e come riformatore del gusto del paese<sup>166</sup>.

La posizione assunta dalla «American Whig Review» nel campo della critica e della promozione culturale è stata, per l'intero arco di esistenza della rivista, pienamente coerente<sup>167</sup>. La successione di circa tre *editors* e di numerosi collaboratori associati non ha alterato o deviato il carattere originario della pubblicazione che ha rispettato i suoi originari propositi fino alla interruzione del 1852. Nell'insieme dei contributi, si riconosce dunque l'unanime adesione a specifici parametri critici e valori culturali, tra i quali il rifiuto dell'estetica della sensibilità di matrice trascendentalista. Un'anonima recensione degli scritti di Margaret Fuller, apparsa sulla rivista nel 1846, espone infatti con chiarezza la posizione generale della rivista nel campo delle questioni letterarie<sup>168</sup>. Profittando della recente pubblicazione, l'anonimo autore contesta con asprezza la deriva della «aesthetic criticism» di origini tedesche, esasperata dai giovani scrittori che indulgono a entusiasmi e sensazioni personali<sup>169</sup>. La nuova moda letteraria, secondo il recensore, si precisa nella tendenza ad abbandonarsi a manieristici encomi, che spesso si traducono in volgari episodi di «literary toadyism», ossia in una fastidiosa ‘ruffianeria letteraria’. «We prefer an author who *seems* to be possessed by his enthusiasm, to one evidently possessing and governing it», sentenzia l'autore<sup>170</sup>. Il seme di questa forma di degenerazione critica sembra da ricercarsi nella letteratura tedesca e, specialmente, in una certa magniloquenza tipicamente winckelmanniana:

[h]is [Winckelmann's] learned works are composed in such a singularly agreeable and elegant manner, but are, withal, so grossly adulatory of Greek sensuous artists, and works of art, we know not how sufficiently to thank his industry, or despise his meanness. Winckelmann is the type and inventor of the aesthetic method of the adulatory school.

---

<sup>166</sup> La «American Whig Review» condivideva con altre riviste del periodo la medesima devozione per la letteratura classica e l'interesse per la retorica; tra le più note, possiamo elencare: «The Boston Monthly Anthology», «The North American Review», «The New England Magazine» e «Knickerbocker». Per quanto riguarda i periodici del Sud del paese, si annoverano «The Southern Review» e «The Southern Literary Messenger». Cfr. ORAVEC 1986, p. 399.

<sup>167</sup> Cfr. MULQUEEN 1969, p. 356; ANDREWS 1977, p. 36.

<sup>168</sup> Cfr. *PAPERS ON LITERATURE AND ART* 1846; MULQUEEN 1969, p. 370.

<sup>169</sup> Cfr. *PAPERS ON LITERATURE AND ART* 1846, p. 516.

<sup>170</sup> Ivi, pp. 514-515.

Lessing, though the greatest master of true criticism in Germany, was of an English spirit, it is said, and keeps a certain liberty of tone; but Winckelmann's inflated and all too humble enthusiasm, made him the darling of his humble, enthusiastic nation<sup>171</sup>.

Il manierismo dello stile di scrittori come Fuller indulge a un esasperato formalismo, a discapito della logica e della disciplina: il sentimento governa il giudizio e si sostituisce alla ragione. I trascendentalisti hanno così fatto dell'entusiasmo il criterio ufficiale della loro campagna estetica:

[w]e wish to warn the unsuspecting reader of this new and most ingenious trick of the old goddess Dullness. [...] The transcendental school, embracing the new aesthetic method of criticism, which affects to discover and reproduce the veritable spirit of an author or literature, has hitherto signalized itself by the production of chiefly of extravagant sentimental eulogies<sup>172</sup>.

Tanto nella critica all'espressionismo trascendentalista quanto nella opposizione tra la mollezza retorica winckelmanniana e il controllo lessinghiano, debbono essere riconosciuti i presupposti del successivo contributo sul *Laocoonte*.

Distinguendosi in maniera radicale dalla tendenza dell'epoca, *Lessing's Laocoön. The Secret of Classic Composition in Poetry, Painting, and Statuary* è firmato con le iniziali del suo autore («J.D.W.»), che rimandano al nome di uno degli *editors* della rivista, ossia James Davenport Whelpley. Medico appassionato d'arte e di lettere, egli assume le redini della pubblicazione dal 1847 al 1849, quando abbandona l'impresa per dedicarsi ad attività commerciali nel Centro America<sup>173</sup>. Nonostante l'allontanamento dalla rivista, sembra che Whelpley non abbia sospeso del tutto la sua collaborazione che, per quanto irregolare, deve essersi protratta almeno fino al 1851, anno di pubblicazione dell'articolo su Lessing. Nonostante le interruzioni e la successione di almeno tre *editors*, la «Review» aveva mantenuto per tutto il corso della sua esistenza una certa coerenza di intenti, ragione per cui non sorprende constatare il passaggio senza soluzioni di continuità tra le tematiche

---

<sup>171</sup> Ivi, p. 515.

<sup>172</sup> Ivi, pp. 517-518.

<sup>173</sup> La biografia di Whelpley è assai lacunosa per cui è difficile ricostruire la figura nel suo complesso; i pochi dati qui esposti sono tratti da PRITCHARD 1963, p. 164, poi confermati da ANDREWS 1977, p. 34.

trattate nella recensione del 1846 e quelle contenute nell'articolo sul *Laocoonte*. La polemica con l'estetica fulleriana prosegue infatti anche sulle pagine del contributo di Whelpley, dove Lessing viene perentoriamente giudicato «neither a mystic or a transcendentalist» e descritto come un uomo di giudizio: «Lessing was neither a mystic nor a transcendentalist. His characteristics are perspicuity and judgment, and an understanding very free of prejudice»<sup>174</sup>. La qualità del suo trattato, ossia la difesa della tradizione degli antichi e il pragmatismo delle norme critiche, discendono dunque dal suo carattere integerrimo. L'equipollenza tra la qualità dell'opera e la moralità del suo artefice riflette l'eredità vittoriana della critica americana, accolta ed esasperata da riviste conservatrici come la stessa «American Whig Review»; esemplare è la sentenza pronunciata da «Holden's Dollar Magazine»: «[w]hen a spirit of purity is in the man, no badness or baseness can be in the artist»<sup>175</sup>.

Ancora secondo il giudizio di Whelpley, a differenza della poetica trascendentalista, incline piuttosto a violare la legge di Aristotele sulla trasparenza retorica<sup>176</sup>, il *Laocoonte* si contraddistingue per una lucida esposizione e per la volontà di sostanziare la disciplina critica recuperando le leggi degli antichi. Alla «abominable miscellaneousness and confusion of purpose which characterize the modern school»<sup>177</sup>, si oppone dunque la riscoperta lessinghiana dei precetti omerici. Per legittimare la sua posizione, Whelpley si riferisce espressamente al paragrafo XVI del *Laocoonte*, dove Lessing elogia la linearità narrativa di Omero e la sua parsimonia nei dettagli:

“[s]uch principles as I have expressed,” says Lessing, “will alone enable us to define and explain the grandeur of Homer's style [...]. I find that Homer paints nothing but *progressive actions*, and each body, each individual thing which he introduces, he delineates only on account of the part it bears in these actions, and even then in general with but a single trait”<sup>178</sup>.

---

<sup>174</sup> WHELPLEY 1851, p. 17. In questa seconda polemica col trascendentalismo, non è da sottovalutare l'ormai comune critica alle posizioni radicali del movimento diffusasi nei primi anni Cinquanta. Inoltre nei medesimi anni, un'altra filosofia, l'unitarianismo, stava facendosi strada grazie ai suoi più moderati, quindi accettabili, principi. Cfr. ROSE 1981, pp. X-XI; 2-29; 58-69; 164-165; 207-215.

<sup>175</sup> Cfr. PRITCHARD 1963, p. 23.

<sup>176</sup> «Another and principal fault of style we have to notice, is a violation of Aristotle's rule, that a great matter should be plainly worded, a mean matter exalted by a more elaborate phraseology [...]». *PAPERS ON LITERATURE AND ART* 1846, p. 514.

<sup>177</sup> WHELPLEY 1851, p. 22.

<sup>178</sup> *Ibidem*. La traduzione è piuttosto una libera parafrasi delle parole di Lessing, come si desume dal

Al libero fluire delle sensazioni e alla loro disordinata espressione si sostituiscono così le regole aristoteliche dell'organicità e dell'unità di azione che Lessing ha correttamente rielaborato e cristallizzato nella forma di norme critiche<sup>179</sup>.

Nella pagina successiva, il pragmatismo connaturato alla logica Whig raggiunge il suo acme: qui infatti si esortano i giovani poeti ad osservare con disciplina «[the] duty and business» e a non indulgere in «hours of thought expended in useless reverie or idle criticism», ossia li si invita a costruire una sana e diligente carriera fondata sul corretto studio della tradizione<sup>180</sup>. La volontà di ridimensionare l'elemento speculativo dell'arte a favore del realismo e della concretezza conduce a sua volta a una riconoscibile flessione del significato del trattato per andare incontro all'argomentazione di Whelpley. Nel paragrafo IX del *Laocoonte*, Lessing riflette sui reciproci ambiti delle arti plastiche e di quelle verbali: egli attribuisce alle prime le competenze esecutive, mentre alle seconde la qualità dell'invenzione<sup>181</sup>. Ma, scrive Whelpley, nell'offrire questa distinzione, Lessing sembra deviare dai suoi propositi e come dimenticare il presupposto originario del suo trattato: attribuendo alla poesia come unico scopo quello dell'invenzione, egli non solo non rispetta i precetti degli antichi ma legittima il poeta a indulgere alla creazione di chimere<sup>182</sup>:

[w]e firmly believe that while Invention is held to be the chief merit of an artist – while the attainment of what is called Originality is held up to the youthful poet or painter – we shall never produce great works of art. Let Art itself be its own merit, and let the subjects be taken, as they come, either from nature or from history indifferently; and he who can best select and execute the subject, he is the greatest artist. [...] Novelty in art is a contradiction in terms, for

---

confronto col testo originale: cfr. G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, p. 226.

<sup>179</sup> Cfr. WHELPLEY 1851, p. 23.

<sup>180</sup> *Ibidem*. Come già affrontato nel paragrafo precedente, nei primi anni Cinquanta la retorica dell'artista romantico cede il posto alla concezione dell'arte come «business», ossia come rispettabile impiego conforme ai valori della moderna società democratica.

<sup>181</sup> Nel *Laocoonte*, la distinzione delle sfere di competenza è da leggersi come risposta alla equiparazione della pittura alla poesia suggerita dall'allora recente pubblicazione dei *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume* (Parigi 1757) del Comte de Caylus. L'opera raccoglieva una vasta selezione di episodi omerici e virgiliani ad uso dei pittori e scultori moderni. Pur nella sua aspra critica ai presupposti di Caylus, Lessing gli riconosce il merito di avergli suggerito «lo spunto per considerazioni di maggiore rilievo» sulla separazione dei domini delle due arti. Cfr. G.E. Lessing, *Laocoonte*, in LESSING 2008, pp. 206-211. Nell'articolo di Whelpley i contenuti del paragrafo si trovano ancora una volta liberamente parafrasati: cfr. WHELPLEY 1851, p. 18. Per la critica di Lessing all'opera del Comte de Caylus, cfr. *supra*, capitolo I, paragrafo I.1, con rispettiva bibliografia.

<sup>182</sup> Cfr. WHELPLEY 1851, pp. 18-19.

the soul of art is representation<sup>183</sup>.

Per Whelpley, contrariamente al Lessing, nell'arte non può esistere spazio per l'invenzione, che deve essere sostituita dal principio della selezione e della imitazione dei modelli antichi<sup>184</sup>. Il realismo della trasposizione sia poetica che pittorica e l'effetto piacevole della combinazione delle parti si configurano così come gli unici criteri validi di giudizio.

---

<sup>183</sup> Ivi, p. 20.

<sup>184</sup> Cfr. ivi, p. 19.

### I.7.1.1 *La recensione della mostra del pittore Henry Inman (1846).*

Rielaborando le nozioni e i principi estetici esposti da Whelpley, nonché constatando l'opposizione ai criteri di giudizio di Fuller, è possibile comprendere quale fosse il genere di opera pittorica potenzialmente affine ai parametri Whig. Nel medesimo anno della recensione alla raccolta di saggi di Fuller (1846), sulle pagine della rivista è infatti pubblicato un sentito tributo alle opere di Henry Inman, tra i maggiori rappresentati della pittura di genere americana del suo tempo<sup>185</sup>. L'occasione era stata fornita dalla grande esposizione commemorativa della American Art Union del febbraio 1846, indetta a distanza di solo un mese dalla morte dell'artista; tra le opere esposte, *Dismissed from School on an October Afternoon* (Fig. 5) aveva suscitato unanime ammirazione<sup>186</sup>. L'eco del grande successo del dipinto riecheggia ancora nelle pagine dedicate a Inman dall'anonimo recensore della «American Whig Review» che ricorda l'artista come «the first painter of our country» e uno dei più talentuosi ritrattisti dell'epoca<sup>187</sup>. Lo sguardo dell'autore si concentra sul perno della collezione: «[o]ne picture in this collection possessed particular interest. It was the October Afternoon [*Dismissed from School on an October Afternoon*], the artist's last picture and best landscape»<sup>188</sup>. L'opera raffigura un gruppo di animati fanciulli che, nello scenario di un bosco autunnale del New England, si abbandonano al gioco al termine delle lezioni. L'unione del tema centrale, la celebrazione della spensieratezza infantile, con l'atmosfera calma e silenziosa di un tradizionale paesaggio americano faceva dell'opera il ritratto più godibile della semplicità della vita rurale<sup>189</sup>. Lo scrittore si sofferma sulla bellezza e l'armonia della natura e sulle capacità di

---

<sup>185</sup> Per la recensione, si rimanda a *SOMETHING ABOUT OUR PAINTERS* 1846, pp. 182-183; cfr. anche GERDST 1977, p. 46.

<sup>186</sup> La mostra era stata organizzata sia per commemorare la morte di Inman che per fornire sostegno economico alla sua famiglia; l'evento fu orchestrato dagli artisti dell'ambiente newyorkese che, nel poco tempo a loro disposizione, riuscirono a collezionare circa centoventisei quadri. Cfr. GERDTS 1974, p. 3.

<sup>187</sup> Cfr. *SOMETHING ABOUT OUR PAINTERS* 1846, p. 182.

<sup>188</sup> Ivi, pp. 182-183.

<sup>189</sup> Il soggetto del quadro, la celebrazione dell'innocenza della fanciullezza inserita in un contesto idilliaco, era uno dei favoriti del pittore: a differenza della sua produzione passata, in cui aveva privilegiato la figura singola del bambino immersa nella natura, nel 1846 Inman sperimenta una composizione più complessa con un numero maggiore di figure. Tra i precedenti del dipinto vi sono due celebri opere del pittore: *The Young Fisherman*, eseguito tra il 1829 e il 1839 ed esposto al Metropolitan Museum of Art di New York, e *Mumble the Peg*, 1842, conservato alla Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Nel 1841, Inman esegue *The Newsboy*, opera di esplicita denuncia sociale: qui il fanciullo caro al pittore è strappato dall'originario paesaggio naturale e corrotto dalla vita cittadina. Prende dunque forma il binomio tipico dell'epoca tra la semplicità dei costumi della vita rurale e la decadenza morale delle grandi città. Nella sua analisi di



osservazione di Inman:

[t]he composition of the picture is easy, natural and pleasing, to a degree which would indicate that the artist had made landscape the study of his life, and its tone beautifully subdued, though the coloring is warm. Rarely do we see a landscape so winning as this; the shadows of those beautiful trees, under which you can peer the eye is lost in their winding intervals, are so cool, and the plashing streamlet and warm autumnal haze which fills the atmosphere, so dream-inducing, that it seems as if a walk up that verdant alley which comes to the forest edge would certainly end at the foot of one of those mossy trunks in a reverie, lulled by the murmur of the brook and the distant, broken hum of young voices, till it melted into sleep, full of visions as soft and tranquil as the undulating landscape which stretches dimly into distance<sup>190</sup>.

Coerentemente coi valori etici sostenuti dalla rivista, l'anonimo scrittore designa Inman non con l'appellativo di «genius», di gusto eccessivamente romantico, ma come uomo di sani principi e instancabile lavoratore. In questa esplicita discriminazione tra due modelli di artista è riconoscibile l'eco della ininterrotta critica della rivista ai trascendentalisti di Concord, animatori di un movimento che celebra il sentimento anziché la cura del talento naturale:

[b]ut in spite of his great talent, let no one think his [Inman's] name and position were easily acquired; it was only by the most intense application that he reached this point and maintained himself there. Indeed, there is nothing more groundless than the opinion, so generally entertained, that *great genius can achieve without labor*<sup>191</sup>.

L'elogio del dipinto e della personalità di Inman rispecchia, oltre che l'attitudine Whig verso l'arte, il comune apprezzamento e la grande familiarità del pubblico con le opere

---

*Dismissed from School*, Gerds ha proposto un confronto con un'opera di tema analogo, *The Village School Dismissed* di Henry John Boddington: secondo la sua analisi, si tratterebbe del principale modello per il quadro Inman che, alla vigilia della sua partenza per l'Europa, avrebbe visto il dipinto esposto alla National Academy nel 1844. Cfr. GERDTS 1977, p. 46, nota 50. Barbara Novak, nella sua monografia sulla pittura americana di paesaggio, si sofferma su *Mumble the Peg* ed enfatizza la presenza di due motivi tipicamente romantici, i fanciulli e la natura fiorita, un tema molto caro a Inman. Cfr. NOVAK 1980, p. 101 e ss.

<sup>190</sup> *SOMETHING ABOUT OUR PAINTERS* 1846 p. 183.

<sup>191</sup> Ivi, p. 182. Corsivo dell'autrice.

dell'artista. Tra gli anni Trenta e Quaranta, la pittura di genere aveva raggiunto una significativa popolarità: sebbene la classificazione sancita dall'*Académie royale de peinture et de sculpture* nel XVII secolo vigesse anche oltreoceano, per cui il quadro di storia era all'apice della scala gerarchica, nel Nuovo Continente le scene di vita quotidiana restavano le favorite<sup>192</sup>. Le ragioni di tale predilezione sono di natura sociale e politica, legate all'eccezionalità della cultura americana: il quadro di storia era infatti sentito come genere straniero, più europeo che nazionale<sup>193</sup>, estraneo alla vita americana, che invece trovava piena espressione nelle immagini di pittori come Inman. Al contempo, la fortuna di questa tipologia di quadri si legava strettamente alla nascente letteratura nazionale di autori quali Washington Irving e James Fenimore Cooper: la pittura di genere, infatti, si sovrapponeva con estrema frequenza all'illustrazione dei personaggi e delle trame dei racconti e dei romanzi americani del tempo<sup>194</sup>. Lo stesso Inman, ad esempio, raggiunge una discreta popolarità come illustratore sia di Ovidio, Shakespeare e Cervantes che, specialmente, di Irving<sup>195</sup>. Come infatti nota William Gerds, storico della pittura americana, in questo momento non esisteva ancora una linea di demarcazione tra il quadro di genere e la «literary illustration», lasciando il confine alquanto fluido:

[t]oday it is easy enough to recognize that distinction: literary painting derives from the imagination of an author, and while some authors appear to have had a “pictorial

---

<sup>192</sup> Fin dai primi anni Venti, la critica americana era familiare con la classificazione dei generi stabilita dalle accademie francesi e italiane, come dimostra il lungo saggio di Daniel Fanshaw pubblicato nel 1827 sul «The United States Review and Literary Gazette», dove la pittura di genere, compreso il paesaggio e la ritrattistica, occupano le ultime posizioni. Cfr. FANSHAW 1827, p. 244. Ancora nella metà degli anni Cinquanta sembra vigere un certo pregiudizio sul genere della ritrattistica, nonostante il riconosciuto successo di Inman; si veda ad esempio l'opinione di un anonimo autore che scrive nel 1854: «[w]e think that portrait-painting can never rise to this dignity. [...] Sully may trace female beauty in gentle colours. Ingam [*sic*] may give us ideal flesh. But what can we have here that is creative? What sentiments whose habitations are the light of setting suns? What beauty whose haunts are mountain and lake-scenes and the dreamy repose of aerial perspective?». *AMERICAN ART* 1854, p. 263.

<sup>193</sup> La ricerca di un carattere nazionale nella pittura ha consentito di rivalutare anche i generi cosiddetti minori, come il paesaggio, a discapito dei generi più elevati quali il quadro di storia. La nota del già citato articolo del 1854 per «The Illustrated Magazine of Art» (cfr. *supra*) è esemplare: «[h]istorical painting has been cultivated with considerable success, but with uncertain aim. Vanderlyn, Weir, Huntington, and Seutze, have produced works in this department of much merit. And yet, in looking over them, we have been more than once pained with the conviction that they are not national. We regard them as incidental works rather than the fruits of true devotion to historical painting». *AMERICAN ART* 1854, p. 263.

<sup>194</sup> Cfr. GERDTS 1977, p. 28; per la dimensione nazionale del quadro di genere oltreoceano, cfr. MILLER 1967, p. 703.

<sup>195</sup> Inman infatti aveva stretto nei primi anni Venti una duratura amicizia sia con Irving che con Cooper. Cfr. GERDTS 1977, pp. 29-30.

imagination” – Irving, Cooper and Scott all did – their literary themes were often drawn from tradition, legend and history, while the genre painter was basically inspired by observation of scenes of everyday life. Nevertheless, in the context of the early nineteenth century, both the artists of genre and the writers of prose, poetry and drama tended to be united in the exploitation of native peculiarities and the creation of a national artistic tradition inherent in America and divorced from European customs and mores [...] <sup>196</sup>.

Lo stesso dipinto di Inman, *Dismissed from School on an October Afternoon*, era stato originariamente pensato come illustrazione del racconto *La leggenda di Sleepy Hollow* (*The Legend of Sleepy Hollow*, 1820) di Irving <sup>197</sup>.

La tendenza a sovrapporre la pittura all'illustrazione letteraria prosegue intatta almeno fino agli anni Cinquanta, al punto che nell'articolo sul *Laocoonte*, Whelpley intende la separazione lessinghiana tra le arti come istruzione su come trasporre in maniera chiara e ordinata le parole delle due glorie nazionali, Bryant e Longfellow:

[t]he poet cannot make us see a thing which we have not seen; he can only represent the motions and actions of things which we *have* seen; which gives a hint of the mode in which poems should be illustrated; that is to say, by pictures representing points of rest in the progress of the story, and giving us portraits of the personages in groups preparatory to, or concluding an action, as Shakspeare [*sic*] has been illustrated by the more recent limners <sup>198</sup>.

L'interpretazione del paragrafo XVI del trattato proposta da Whelpley se da una parte può leggersi come indizio di una superficiale conoscenza dell'opera, dall'altra, secondo una prospettiva di maggiore respiro, diviene segno evidente di una consapevole forzatura del testo, dettata dalla volontà di adattarlo a esigenze culturali estranee alla sua originaria redazione. Pensato come risposta alla confusione di Winckelmann e al compendio di versi

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 28.

<sup>197</sup> Cfr. GERDTS 1974, p. 3; GERDTS 1977, pp. 45-46. Il dipinto non rappresenta però la prima trasposizione di un racconto di Irving ad opera di Inman: nel 1823 il pittore aveva infatti già eseguito *Rip Van Winkle Awakening from His Long Sleep*, da Gerdts definito «one of the earliest known representations of an Irving subject in American Art». Cfr. GERDTS 1977, p. 30. Intorno al medesimo anno, Inman ha anche prodotto le illustrazioni di due popolari romanzi di Cooper, *La spia* (*The Spy*, 1821) e *I pionieri* (*Pioneers*, 1823), queste ultime pubblicate su «The Port Folio» tra il 1823 e il 1824. Le opere qui citate costituiscono «the earliest American illustrations of *belles lettres*» e hanno segnato l'inizio della fama del pittore.

<sup>198</sup> WHELPLEY 1851, p. 20.

omerici per pittori del conte di Caylus, il *Laocoonte* di Lessing va così contro alla sua stessa natura: Whelpley lo traduce in una pratica guida alla selezione dei motivi e dei temi adatti all'una e all'altra arte senza contraddire la loro reciproca unione. In maniera analoga è possibile leggere anche il breve paragrafo dedicato all'eccellenza delle poesie di Bryant e Longfellow; la presenza dei loro nomi è parte della strategia di promozione degli autori americani ma è al contempo espressione del sano patriottismo della pubblicazione Whig. Composizioni quali *To a Waterfowl* (1818) e *The Wreck of the Hesperus* (1842) esemplificano, secondo l'opinione di Whelpley, in maniera degna e con completezza il messaggio contenuto nel *Laocoonte*: l'esortazione del Lessing a circoscrivere la sfera della poesia all'azione e alla successione temporale degli elementi, senza però indugiare nella descrizione, troverebbe così piena espressione nelle opere dei due grandi rappresentati della scuola americana.

America has produced many authors who have excelled in the description of natural scenery. Every one is familiar with the exquisite delineations of Bryant and Longfellow [...]. There are touches in these of natural description unsurpassed in their kind. [...] these excellent poets do not describe for the sake of describing; they do not encroach upon the province of the landscape painter; they speak only of what we have seen and are familiar with, and then give us the changes, dramatic motives and pathetic incidents, which the phenomena of nature occasion, attend, or suggest<sup>199</sup>.

La sovrapposizione tra la vena patriottica Whig, tra la celebrazione di due eroi nazionali quali Bryant e Longfellow, e la propaganda del modello lessinghiano, in quanto coerente con le esigenze del moderno artista americano, è perfettamente allineata alla politica culturale della rivista. Un lato emblematico della «American Whig Review» consisteva infatti nel compromesso tra il nazionalismo culturale e la posizione anti-isolazionista nel campo delle arti: l'assimilazione di «foreign ingredients» era considerata un potenziale arricchimento alla cultura del paese, ormai alle soglie del riconoscimento internazionale. I contributi della vecchia Europa si offrivano all'assimilazione e, se correttamente interpretati, potevano accrescere e sostanziare i traguardi culturali del

---

<sup>199</sup> Ivi, p. 24.

paese<sup>200</sup>.

La caratteristica principale della lettura di Whelpley si riconosce dunque nell'adeguamento del trattato alla logica conservatrice del partito allo scopo di fornire una legittimazione storica all'estetica sostenuta dalla rivista. In una fase di incertezza sulle sorti future della fazione Whig, prossima al tracollo delle elezioni del 1852, e con la corrispondente ambiguità circa la direzione della cultura, minacciata dalla deriva della poetica trascendentalista di Fuller, Lessing è dunque presentato come il baluardo degli antichi valori.

### I.7.2 «*Immensely Suggestive*»: l'impresa editoriale di «*The Crayon*».

Nel gennaio 1855, William Stillman e John Durand<sup>201</sup>, uniti nella comune impresa di «*The Crayon*», rivista dedicata alla bellezza e alla natura, dichiarano i loro intenti:

[I]n the midst of a great commercial crisis, while fortunes of years' growth have been falling around us, and the panic-stricken world of business has been gathering in its resources, to save what it may from wreck, an effort has been organized, having for its object the education of our countrymen to the perception and enjoyment of Beauty. And though the time seems unpropitious, we have a faith that to Beauty and its messengers, even times and

---

<sup>200</sup> Cfr. PRITCHARD 1963, p. 121: «As the 1850's began those archrivals the *Whig* and *Democratic* reviews both felt that the United States had finally emerged from its provincial chrysalis, after several previous abortive attempts, and was ready to spread its wings with a national literature that should also be a part of a world literature. Of the two, the *Whig Review* took perhaps the slightly more international position».

<sup>201</sup> Stillman (1828-1901), critico d'arte e pittore, in seguito agli studi collegiali, si forma con Frederic E. Church e, per completare la sua educazione, intraprende una serie di viaggi in Europa (1849-1852): qui ha l'opportunità di conoscere J.M.W. Turner, Théodore Rousseau e John Ruskin. Oltre all'attività di direttore e di critico per «*The Crayon*», egli scrive anche per «*The New York Evening Post*», «*Atlantic Monthly*», «*Scribner's Monthly*», «*The Nation*» e «*Century Magazine*». Nel 1870 pubblica un libro di fotografia, *Acropolis of Athens*. Durante i suoi anni di attività, si afferma come pittore di paesaggio ed espone alla National Academy of Design di New York. Durand (1822-1908), figlio del celebre Asher B. Durand, ha sfruttato le relazioni paterne per dare vita all'impresa di «*The Crayon*» con Stillman; oltre alla direzione della rivista, egli ha tradotto alcuni testi di critica di Hippolyte Taine ed è stato autore di una biografia sia del padre che del pittore John Trumbull. Le informazioni bibliografiche sia su Stillman che su Durand sono state tratte da SIMON 1990, pp. 3-6. Lo storico dell'arte Neil Harris ha considerato la carriera di Durand in qualità di *editor* della prima rivista d'arte d'oltreoceano come un significativo esempio del cambiamento dello *status* degli artisti americani nei primi anni Cinquanta: «[a]nother indication of the rising status of the profession was the growing number of 'artist families'; generational continuity was assured as children decided to emulate their parents»; infatti, lo stesso Durand figlio «helped his father in many business capacities» e «used his position to good advantage when he edited *The Crayon*». Cfr. HARRIS 1982, pp. 260-261.

seasons have a deference<sup>202</sup>.

Come si apprende dalla nota introduttiva, Stillman e Durand avevano già dato forma completa alla loro personale mitologia: l'idealismo e il materialismo costituivano per loro i due poli opposti dell'esistenza americana. Alle soglie della catastrofe economica del 1856 («the panic-stricken world of business»), la rivista ambiva ad affermarsi come un sicuro baluardo contro l'idolatria dei beni materiali, offrendo conforto e sollievo sotto il comune vessillo della bellezza e dell'arte<sup>203</sup>. Non solo un semplice *journal* d'arte, «The Crayon» è annunciato al pubblico come lo strumento di una ideale crociata contro il dilagante materialismo del paese, stretto nella morsa del guadagno e del commercio.

Già dal primo numero, alcuni lettori avevano manifestato delle perplessità riguardo al titolo scelto per la rivista: poco suggestivo ed eccessivamente tecnico, questo lasciava infatti presagire una pubblicazione per cultori del disegno anziché per amatori e dilettanti. «As to its technicality, please, recollect, good friend, that the Greek 'techne' means 'art'», risponde Stillman, che motiva con convinzione le ragioni del titolo:

[a]s to the name CRAYON there are several good reasons for choosing it. It is almost a synonym of drawing, and is the basis of all representative Art, as form is the basis of all nature. The CRAYON is the instrument by which all essential ideas of Art are expressed. It goes still further, and gives the phenomena of light, which is the great animating spirit of nature. [...] We have Art Journals, Journals of Art, Journals of Fine Arts, &c., &c., in profusion. We wish a distinctive title, and we have it<sup>204</sup>.

Nonostante gli sforzi dei due *editors* nell'espone con trasparenza il progetto di «The Crayon», la critica moderna non è giunta a una lettura univoca del carattere della pubblicazione. La qualifica di *art journal*, dunque la sua inclusione nella categoria delle riviste d'arte specializzate del XIX secolo, è da sempre apparsa, per quanto non del tutto

---

<sup>202</sup> STILLMAN-DURAND 1855a, p. 1.

<sup>203</sup> Cfr. SIMON 1990, pp. 55-74.

<sup>204</sup> STILLMAN 1855, p. 11. Janice Simon sottolinea la somiglianza tra il titolo scelto da Stillman e Durand e il nome di un'altra celebre rivista dell'epoca, «Pen and Pencil. A Weekly Journal of Literature, Science, Art and News», una eterogenea pubblicazione a carattere popolare della durata di solo un anno (1853). Cfr. SIMON 1990, pp. 20-32; *THE CRAYON* 1994, pp. 7-8.

errata, certamente riduttiva e semplicistica. Susan P. Casteras lo qualifica come un «fledgling art journal», una rivista inesperta guidata dalla incondizionata devozione per Ruskin<sup>205</sup>; Alejandro Anreus non esita a definirla il «first professional art periodical» della storia degli Stati Uniti<sup>206</sup>; per Neil Harris, invece, si tratta di una pubblicazione la cui peculiarità consiste nel suo essere diretto da artisti, un elemento che lo diversifica dalla restante produzione giornalistica dell'epoca<sup>207</sup>. L'eterogeneità della pubblicazione si riflette così in maniera spontanea nelle divergenti interpretazioni offerte dagli studiosi. Storici dell'arte come William H. Gerdts, interessati alla diffusione del preraffaellitismo nel Nuovo Continente, leggono la pubblicazione di Durand come il canale privilegiato di divulgazione oltreoceano del pensiero ruskiniano e dell'estetica della confraternita<sup>208</sup>. Janice Simon, autrice dell'unico studio monografico sulla rivista, definisce «The Crayon» una sintesi eclettica di componenti romantiche e di derive di ispirazione trascendentalista e unitariana; critica verso analisi unidirezionali dell'argomento, Simon si dimostra in particolare contraria a letture come quella di David Howard Dickason, in cui la componente preraffaellita è sovradimensionata al punto da annebbiare l'evidente ambivalenza d'indirizzi che contraddistingue la rivista<sup>209</sup>. A conferma delle opinioni di Simon, un articolo del 1855 proposto dalla rivista e intitolato *Pre-Raphaelitism and Its Lesson*, dimostra che l'atteggiamento complessivo degli *editors* verso il movimento non era di devozione quanto piuttosto di moderata stima<sup>210</sup>. L'anonimo autore, con probabilità Stillman in persona, dichiara infatti che il preraffaellitismo si presenta ai moderni cultori dell'arte come «a

---

<sup>205</sup> Cfr. CASTERAS 1990, p. 19.

<sup>206</sup> *THE CRAYON* 1994, p. 3.

<sup>207</sup> HARRIS 1982, p. 249.

<sup>208</sup> Cfr. GERDTS 1969, p. 82; 84; 89-90.

<sup>209</sup> Il rimando è alla tesi di dottorato di Simon, *The Crayon 1855-1861: The Voice of Nature in Criticism, Poetry, and the Fine Art*. Fino ai nostri giorni, lo studio di Simon rappresenta la più completa analisi della rivista e del contesto di pubblicazione, tanto da aver fornito il supporto documentario per la esposizione *The Crayon and the American Landscape*, allestita tra il 1993 e il 1994 al Montclair Art Museum (Montclair, New Jersey), a The Hudson River Museum di Westchester (New York) e infine al Middlebury College Museum of Art (Middlebury, Vermont). Come sarà illustrato successivamente, per Simon «The Crayon» rappresenta una rivista che trascende definizioni univoche, ragione per cui ella prende le distanze dalla interpretazione proposta da David Howard Dickason in *The Daring Young Men: The Story of American Pre-Raphaelites* (1953): Dickason ha infatti inteso l'impresa solo alla luce del suo coinvolgimento col movimento britannico, sottovalutando l'eclettismo insito nel progetto di Stillman e Durand. Cfr. SIMON 1990, pp. 10-11. Decenni prima dello studio di Simon, Roger B. Stein già aveva contestato la lettura di Dickason nel suo *John Ruskin and Aesthetic Thought in America, 1840-1900*; cfr. STEIN 1967, pp. 101-123.

<sup>210</sup> Tra il mese di aprile del 1855 e quello di gennaio del 1857, i rapporti col movimento inglese erano stati mediati da William Michael Rossetti, fratello di Dante Gabriel: in questo arco temporale, egli ha infatti collaborato con Stillman e Durand in qualità di corrispondente esterno, procurando informazioni sull'arte europea del periodo. CASTERAS 1990, p. 32.

preliminary state of Art-study», nel senso di un insegnamento ‘preliminare’, ancora incompleto, sull'importanza dello studio assiduo e paziente della natura:

[t]he P.R.B., as they were popularly called, painted what they had before them as truly as their faculties would admit, adhering in all cases to portraiture of their models, believing that Nature's imperfections even, were better than their perfections. [...] truth only, was the sentiment in which they labored, and for which they defied the authority of fashion and the criticisms of the thoughtless<sup>211</sup>.

In riferimento alla celebre polemica sull'iperrealismo della tela *Christ in the House of His Parents* (Fig. 6) di John Everett Millais<sup>212</sup>, l'autore riflette sul significato divino della fedeltà dell'artista alla natura: l'assidua concentrazione mostrata da Millais sulle minuzie della povera bottega e la sua attitudine d'artigiano, avvicinano il pittore più di chiunque altro all'opera del Divino. Con l'esempio della loro pittura, i preraffaelliti hanno contribuito al progresso futuro dell'arte ma, nonostante gli sforzi, sono ancora lontani dal completare l'impresa: la familiarità col linguaggio della natura e la capacità tecnica nel trasporre con

---

<sup>211</sup> *PRE-RAPHAELITISM AND ITS LESSON* 1855, p. 241. Significativo è il cambiamento dell'opinione della rivista in seguito alla prima esposizione delle opere dei preraffaelliti a New York tra l'ottobre e il dicembre 1857: in un nuovo resoconto sulla pittura della confraternita apparso su «The Crayon», è scritto che «Pre-Raphaelitism sprung up to put down Royal Academy-ism. Pre-Raphaelitism is a species of Puritan reform against the cavalier pretension of Academy-ism». *SKETCHINGS* 1858, p. 84; cfr. CASTERAS 1990, p. 34. L'elaborazione originale della mostra si deve ad Augustus A. Ruxton che, grazie alla collaborazione di William Michael Rossetti, dà vita a una esposizione itinerante che comprende tre tra i più importanti centri culturale della costa Est: New York (ottobre-dicembre 1857), Philadelphia (febbraio-marzo 1857) e infine Boston (aprile-giugno 1858). Il nucleo originale di opere si aggirava intorno ai trecentocinquantesi elementi, successivamente ridotto a duecentotrentadue (Philadelphia) poi aumentato a trecentoventuno (Boston). La generale opinione della stampa fu favorevole, anche se non entusiastica, un atteggiamento di cautela dovuto alla novità della pittura; riviste come «The Crayon», simpatizzanti per le idee ruskiniane, hanno invece accolto la mostra con eccitazione. Come si apprende da una lettera di Stillman a Rossetti, il problema fondamentale della esposizione era la carenza di pitture di paesaggio: «too much neglected landscape, which to us is far more interesting than your history pictures». Cfr. CASTERAS 1990, p. 63; per il resoconto dettagliato delle tre esposizioni, cfr. *ivi*, pp. 43-68.

<sup>212</sup> La considerazione «[w]e were in England in the year when Millais' *Christ in the Carpenter's Shop*, was exhibited» convince nell'attribuire l'articolo del 1855 a Stillman anziché a Durand: il primo, infatti, come ricorda nelle sue memorie, si trovava a Londra nel 1850, quando ha potuto vedere di persona il quadro alla Royal Academy. L'opera di Millais ha introdotto il futuro *editor* all'estetica preraffaellita rendendolo un convinto sostenitore delle posizioni di Ruskin, conosciuto personalmente solo l'anno prima. Cfr. CASTERAS 1990, p. 22. In un successivo soggiorno londinese, Stillman ebbe occasione di ammirare un secondo quadro di Millais, *The Proscribed Royalist* (1853), esposto alla Academy: qui il pittore americano fu colpito dalla grazia dei dettagli della natura circostante la figura femminile. Come riportato da Susan P. Casteras, Stillman si è ispirato al paesaggio dell'opera di Millais per eseguire l'ormai perduto dipinto *The Forest Spring*, esibito nel 1854 alla National Academy of Design. Cfr. *ivi*, p. 23.



sincerità le sue molteplici manifestazioni rappresentano singoli aspetti di un più complesso coinvolgimento dell'intelletto e dello spirito<sup>213</sup>.

Per quanto Stillman e Durand accolgano con riserve l'estetica preraffaellita e dunque, come ha sostenuto Simon, non facciano della propaganda del movimento la loro vocazione, i debiti della rivista verso la confraternita restano indubbi. Secondo lo studio di Simon, «The Crayon» avrebbe tratto ispirazione da «Pen and Pencil», rivista eterogenea di breve durata (1853) che nel titolo si richiamava agli strumenti universali della creazione artistica, ossia alla penna del poeta e alla matita del pittore. A un'ulteriore analisi, è più verosimile paragonare la pubblicazione di Stillman e Durand all'impresa di breve durata di Dante Gabriel Rossetti, «The Germ», rivista ufficiale del movimento preraffaellita<sup>214</sup>. La comunanza tra i titoli è già a suo modo indicativa: «germ» significa 'seme', nel senso di principio di qualcosa che, se opportunamente coltivato, produrrà i suoi frutti; in modo affine, «crayon», secondo l'accezione formulata da Stillman e Durand, indica lo strumento di esecuzione del pittore dunque l'origine di ogni creazione artistica. Nella comune volontà degli autori, le riviste avrebbero dovuto trascendere i limiti della pagina scritta per arrivare più vicini alla radice dell'arte e della bellezza. Ma il rapporto tra le due pubblicazioni va ben oltre l'affinità dei titoli e si estende alla comune prospettiva sulla reciprocità tra le arti. Sulle pagine di «The Germ», Rossetti aveva dato voce alla sua personale convinzione sulle modalità multiple di percezione dell'opera d'arte: le sue composizioni *Sonnets for Pictures* andavano oltre il puro esperimento ekfrastico per dare corpo alla relazione fluida tra i diversi codici artistici. Il carattere sperimentale di «The Germ» non era stato adeguatamente colto da Durand e Stillman, quest'ultimo residente a Londra nell'anno

---

<sup>213</sup> Cfr. *PRE-RAPHAELITISM AND ITS LESSON* 1855, p. 241.

<sup>214</sup> «The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature, and Art» è comunemente considerata la rivista ufficiale della confraternita preraffaellita e il manifesto dell'estetica del movimento. L'ambizioso progetto guidato da Dante Gabriel e da William Rossetti ebbe purtroppo un'esistenza breve: tra gennaio e aprile 1850, solo quattro numeri furono pubblicati e, a causa dello scarso successo della rivista, l'impresa fu presto abbandonata. Oltre ai contributi dei Rossetti, compresa la sorella Christina, si contano interventi di William Holman Hunt, Frederic George Stephens, Thomas Woolner, James Collinson, John Lucas Tupper, John Orchard, Walter Howell Deverell, Coventry Patmore, William Bell Scott, Ford Madox Brown e infine Robert Calder Campbell. Cfr. SPINOZZI-BIZZOTTO 2012, pp. 13-17. Il carattere distintivo della rivista è la sua vena anti-ideologica: per quanto pubblicazione della confraternita, la definizione dei principi cardine dell'estetica del movimento non è contemplata come scopo ultimo ed esclusivo della pubblicazione, votata invece alla coltivazione della sensibilità e delle emozioni personali. La «eager cultivation of emotion for its own sake», secondo l'espressione di Richard L. Stein, tende a distinguere l'atteggiamento di «The Crayon» dalla posizione teorica di Ruskin: come scrive Gragam Hough, il canone ruskiniano della dedizione alla natura, è tradotto dall'estetica preraffaellita in «fidelity to inner experience», ossia in fedeltà alle proprie emozioni. HOUGH 1961, p. 54. Per i contenuti di «The Germ» e per un'analisi puntuale dei *Sonnets for Pictures* di Rossetti, si veda STEIN 1975, pp. 130-158.

dell'impresa di Rossetti: se sulla rivista britannica, lo sconfinamento tra le arti assume una forma tangibile, quella del sonetto che traduce l'opera pittorica<sup>215</sup>; in quella americana, il rapporto di reciprocità tra le discipline è ridimensionata a una condizione di astratta rielaborazione teorica. Non era infatti negli interessi né di Stillman né di Durand proporre una pubblicazione sperimentale: come stabilito nella introduzione al primo numero di «The Crayon», la rivista nasceva come uno strumento di critica e di riforma sociale, ispirata sia dalla educazione protestante ricevuta dagli *editors*, che dalla comune simpatia verso movimenti quali il trascendentalismo e l'unitarianismo; nel caso specifico di Durand, si aggiungeva la sua personale attrazione per la New Jerusalem Church, gruppo religioso influenzato dagli scritti teologici di Emanuel Swedenborg<sup>216</sup>. Lo spirito che dunque animava «The Crayon» era in parte differente da quello di «The Germ»: la pubblicazione di Rossetti piuttosto che sulle ideologie, insisteva sul significato delle sensazioni, talvolta in equilibrio tra il sentimentalismo e le ossessioni morbide<sup>217</sup>.

Pur nelle rispettive diversità, i due progetti si incontravano sul terreno comune della parola: se Rossetti aveva mostrato con le sue composizioni ekfrastiche il potere suggestivo della poesia, Stillman e Durand avevano a loro modo approfondito le capacità evocative delle arti verbali in sostituzione all'immagine. «The Crayon» infatti non era una rivista illustrata: i costi proibitivi delle incisioni giustificavano l'azzardata scelta degli *editors* che, in un'epoca segnata dalla forte competizione sul mercato degli *art journals*, avevano escluso una delle principali fonti di attrattiva. Né Stillman né Durand erano infatti preparati alle richieste e alle pressioni del sistema editoriale del loro tempo: il ricorso all'illustrazione avrebbe certamente agevolato la diffusione della rivista, più attraente e

---

<sup>215</sup> «As an ekphrastic poet, Rossetti attempted to surpass the limits of a specific medium and to experiment with the potentialities of transcoding. Ekphrasis in the six sonnets deconstructs the concept of mutual illumination of the arts, since it reveals that resignifying a visual artwork in verbal form engenders semantic disseminations». SPINOZZI-BIZZOTTO 2012, p. 172.

<sup>216</sup> Cfr. SIMON 1990, pp. 6-7. Barbara Novak approfondisce la diffusione del movimento conosciuto col nome di 'New Jerusalem': «[f]or those who did not subscribe to the concept of Adamic innocence, or to the fortunate aspect of the Fall, the recovery of Paradise, the coming of the millennium prophesied in the Book of Revelation, might also be discerned in American nature, which now took on the aspect of the New Jerusalem. The series of awakenings, of evangelical revivals, that spread through many American towns from upstate New York to the newer territories in the West, were a powerful force in the national psyche». Secondo l'autrice è possibile collegare la diffusione del movimento religioso all'emergere di certi motivi nella pittura di paesaggio, quale il ricorrente tema della perdita del paradiso terrestre. NOVAK 1980, pp. 6-7.

<sup>217</sup> Tra gli argomenti più trattati dalla rivista vi era infatti il tema della morte, connotato sia in senso estetico decadente che psicologico; si vedano ad esempio le composizioni poetiche di Rossetti, quali *My Sister's Sleep* o *The Blessed Damsel*. Cfr. STEIN 1975, p. 130 e ss. Sulla unione della bellezza con la morte, si rimanda all'analisi sui precedenti preromantici in PRAZ 1973, pp. 25-31.

interessante agli occhi di potenziali lettori, ma le ristrettezze economiche unite alla volontà di non trarre profitto dalla pubblicazione, impedivano di competere con le altre riviste del settore. Per le medesime ragioni, l'originario proposito di un *magazine* settimanale fu presto abbandonato per una pubblicazione mensile, più adatta a sostenere i costi di produzione<sup>218</sup>. In realtà, la decisione di Stillman e Durand era stata dettata anche da una precisa convinzione personale: guidati dall'antitesi tra ideale e materiale, dunque tra spiritualità e degradazione, entrambi vedevano nell'immagine uno strumento di illusione sensibile e di distrazione morale; se le figure si rivolgevano al senso della vista, il più suscettibile ai miraggi, la parola al contrario si appellava solo alla ragione<sup>219</sup>. L'educazione verbale si poneva dunque come parte del complesso quadro di riforma sociale proposto da «The Crayon»: il processo di crescita spirituale e morale dell'individuo doveva necessariamente includere anche il perfezionamento delle facoltà analitiche e verbali, parallele a quelle etiche e sociali.

Alla base delle riflessioni di «The Crayon», stava la consapevolezza della reciprocità tra le arti, unite nella comune ricerca della bellezza: «the genuine admirer of Beauty» percepisce i segni sensibili del divino parimenti «in the work of the chisel as in that of the pencil, and in the combinations of the gamut, as well as in the verse of the poet»<sup>220</sup>. L'idea di bellezza sostenuta da «The Crayon» è di derivazione profondamente platonica: nella fusione di *Good*, *Truth* e *Beautiful* si riconosce l'elemento capitale dell'unità teorizzata da Shaftesbury tra estetica e morale. Nella sua serie di contributi *The Nature and Use of Beauty* (1856), manifesto del pensiero della rivista, Stillman attribuisce alla bellezza un'essenza metafisica: la sua presenza è rivelazione del messaggio divino e quindi guida al miglioramento dello spirito<sup>221</sup>.

Il potere evocativo della parola e il significato divino attribuito alla sinergia tra le arti hanno guidato gli *editors* e i collaboratori per tutto il corso dell'esistenza della rivista. Ma

---

<sup>218</sup> Simon interpreta le scarse capacità intraprendenti degli *editors* alla luce della loro educazione protestante: «[m]otivated more by the Protestant concept of vocation than by profit-making, Stillman and Durand were ill-prepared to combat the demands of a capitalist marketplace strained by financial panics and social tensions. Indeed, Stillman admitted thirty-three years after the demise of The Crayon that the journal failed as a business venture due to his and Durand's ignorance about commercial matters». SIMON 1990, p. 42. Si rimanda allo studio di Simon anche per un quadro completo sulla condizione economica del paese durante gli anni di «The Crayon»: cfr. *ivi*, pp. 40-53.

<sup>219</sup> Cfr. *ivi*, p. 39.

<sup>220</sup> *SISTER ARTS* 1856, p. 297.

<sup>221</sup> Cfr. SIMON 1990, pp. 342-343. Per un'analisi dettagliata della rilettura del platonismo oltreoceano, si segnala il seguente articolo, essenziale per un approfondimento anche della corrente trascendentalista: cfr. HOWE 1988.

la validità del messaggio di «The Crayon» richiedeva una legittimazione storica e, in aggiunta, un riconoscimento intellettuale: il pensiero di John Ruskin rappresentava così per Stillman e Durand il migliore sostegno possibile.

#### I.7.2.1 *Lessing come Ruskin: il Laocoonte secondo John Durand.*

Nell'anno di fondazione di «The Crayon» (1855), Stillman e Durand rendono onore a John Ruskin con parole di profonda stima e gratitudine per il contributo che le sue opere hanno fornito alla crescita di un sentimento per l'arte nel Nuovo Mondo:

[w]e believe it to be true that Mr. Ruskin's book have found a warmer greeting from the American public than from the English, owing to the greater freedom from prejudice in matters of Art, and a fuller sympathy with his enthusiasm and his earnestness of spirit. His ideas have here found a virgin soil in which to germinate – a national mind on which Nature had a strong hold, and which was as yet ignorant in the main of the marvels of Art, or of the distinctions between artists and schools. We believe it will be scarcely possible that any Art should arise here of which Ruskin and his ideas should not be a large component<sup>222</sup>.

Ruskin era pienamente consapevole del successo dei suoi scritti in America: già soli quattro anni dopo la prima stampa britannica, *Pittori moderni (Modern Painters)* era stato riedito dalla casa editrice di Wiley e Putnam (1847). Rapidamente, il nome di Ruskin aveva invaso le pagine delle riviste dell'epoca e, quasi sconosciuto negli anni passati, era divenuto il nume tutelare degli intellettuali americani appassionati di arte e di critica. Nel 1851, gli editori, convinti dal grande entusiasmo intorno a *Pittori moderni*, proposero in successione il primo volume di *Le pietre di Venezia (Stones of Venice)*, il *pamphlet* sul preraffaellismo e le *Notes on the Construction of Sheepfolds*<sup>223</sup>. In una lettera indirizzata a

---

<sup>222</sup> STILLMAN-DURAND 1855b, p. 283.

<sup>223</sup> Cfr. TOWNSEND 1953, p. 69 e p. 74. Le *Notes on the Construction of Sheepfolds*, pensate come appendice a un saggio sull'architettura, divengono invece un trattato autonomo sulla utopia ruskiniana della unione delle chiese protestanti d'Europa. La proposta di uno scritto di questo tipo a un pubblico che avrebbe con fatica simpatizzato con l'argomento, dimostra, secondo Townsend, le dimensioni della fama raggiunta da Ruskin nel Nuovo Continente. Il *pamphlet* sulla pittura preraffaellita ha avuto una eco non indifferente sulla diffusione del movimento in America: la difesa di Ruskin ha legittimato la nuova arte britannica e, col

Stillman pubblicata sul *journal*, Ruskin declina l'invito a collaborare regolarmente a «The Crayon» a causa dei pressanti impegni lavorativi, ma coglie l'occasione per rivolgere parole di gratitudine ai suoi lettori americani:

I have much to thank America for – heartier appreciation and a better understanding of what I am and mean, that I ever met in England. Nothing gives me greater pleasure than the thought of being of use to an American; and, if I can, in any way, oblige any of your friends who are interested in Art, I beg that you will call upon me. Believe me, in haste, faithfully yours, John Ruskin<sup>224</sup>.

Durante la sua attività, «The Crayon» ha ripubblicato numerosi estratti delle opere ruskiniane: oltre a lunghi paragrafi selezionati dagli ultimi due volumi di *Le Pietre di Venezia*, la rivista ha offerto il testo completo di *La poesia dell'architettura (The Poetry of Architecture)*, anni prima della sua uscita integrale<sup>225</sup>; in aggiunta, le *Notes on the Academy Exhibition* e lo studio *Giotto e le sue opere a Padova (Giotto and His Works in Padua)* erano stati analogamente ripubblicati<sup>226</sup>. Come scrive Francis G. Townsend, «by 1855, only a dozen years after the appearance of the first volume of *Modern Painters*, the Ruskin tide was approaching flood stage in America»<sup>227</sup>. Trascorsi alcuni decenni, nella sua

---

supporto della critica di Stillman e Durand, ha guidato il pubblico americano lungo il percorso di crescente familiarità con la pittura della confraternita. Cfr. CASTERAS 1990, p. 31 e ss. Il *pamphlet* di Ruskin e le tre esposizioni (1857-1858) favoriscono la nascita della generazione di artisti americani che aderiscono al movimento, tra i quali Clarence Cook, Aaron D. Shattuck, William Hart e William Trost Richards. Secondo Linda S. Ferber la presenza a New York di Thomas Charles Ferber, discepolo di Ruskin, non deve essere sottovalutata: col suo arrivo nella città nel 1858, Ferber era presto divenuto diretto rappresentante del verbo ruskiniano nonché eletto mediatore del pensiero del critico per la comunità artistica newyorkese. Nel 1863, Ferber ha inoltre dato vita alla Association for the Advancement of Truth in Art, un'organizzazione di artisti uniti dalla critica al modello panoramico della Hudson River School e dall'adesione al principio ruskiniano di fedeltà al dato di natura: al campo allargato di pittori come Thomas Cole, essi contrapponevano il restringimento dello sguardo e l'esasperato realismo del dettaglio. La critica newyorkese, ancora legata al modello della Hudson River School, espressione della identità culturale e nazionale del paese, con difficoltà poteva comprendere l'opera dei nuovi preraffaelliti americani: il realismo fotografico era giudicato più consona all'illustrazione botanica che adeguato allo standard della pittura di Cole. Si veda ad esempio la produzione di William Trost Richards, segno tangibile del passaggio dal genere paesaggistico tradizionale americano al modello preraffaellita; cfr. FERBER 2008, *passim*.

<sup>224</sup> STILLMAN-DURAND 1855b, p. 283. Cfr. CASTERAS 1990, p. 20.

<sup>225</sup> A conferma del maggiore successo di Ruskin oltreoceano che in madrepatria, l'edizione americana *The Poetry of Architecture* (1873) precede di due decenni quella britannica (1893). Cfr. TOWNSEND 1953, p. 77.

<sup>226</sup> Il secondo, *Giotto and His Works in Padua*, fu pubblicato in più parti a partire dal mese di luglio del 1855. Cfr. *ibidem*.

<sup>227</sup> Ivi, p. 78. L'influenza del pensiero di Ruskin in America si concentra prevalentemente sulla formazione di un ideale condiviso rispetto all'importanza dell'educazione all'arte come strumento per affinare lo spirito e

autobiografia Stillman ripensa alla popolarità di *Pittori moderni* e ai debiti di «The Crayon» nei confronti dell'opera:

[t]he art loving public was full of Ruskinian enthusiasm, and what strenght I had shown was in that vein. [...] The success of 'the Crayon' was immediate, though, from a largely journalistic point of view, it was, no doubt, somewhat crude and puerile. It had a considerable public, sympathetic with its sentimental vein, readers of Ruskin and lovers of pure nature – a circle the larger, perhaps, for the incomplete state of art education in our community<sup>228</sup>.

La venerazione per il verbo ruskiniano ha in maniera quasi spontanea condotto allo studio delle fonti della sua estetica e alla ricerca di autori affini, onde arricchire il discorso sulle arti con molteplici voci critiche. In questo clima pervaso dall'aura di Ruskin, la rivista presenta un saggio sul Lessing, in cui una particolare attenzione è rivolta proprio al *Laocoonte* (novembre 1856)<sup>229</sup>.

Con le seguenti parole, l'anonimo autore introduce Lessing a quel pubblico ormai divenuto familiare con la figura e le opere di Ruskin:

---

l'inclinazione morale dell'uomo democratico; le teorie del critico britannico sulla nascita di una nuova società dove l'artigianalità dunque il possesso dell'oggetto è restituito agli individui, non più soggiogati al meccanismo di produzione industriale, in America vanno incontro a una rilettura coerente al sistema democratico del paese. Di conseguenza, l'idea della condivisione della bellezza perde qui gli originari connotati socialisti per essere modellata secondo il concetto di parità di stampo democratico e di memoria jacksoniana. Charles Eliot Norton (1827-1908) e James Jackson Jarves (1818-1888) sono comunemente giudicati i più celebri seguaci delle idee ruskiniane oltreoceano; specialmente il secondo, con la pubblicazione della sua opera maggiore, *The Art-Idea* (1864), ha sia rielaborato che divulgato con successo le posizioni del critico sulla corretta relazione tra arte, politica, economia e morale. La questione dell'educazione all'arte, giudicata fondamentale per la crescita spirituale del paese e per la sensibilizzazione dei fanciulli, rappresenta il nucleo centrale dell'indagine di Jarves. Nel caso di Norton, invece, *Notes on Travel and Study in Italy* (1859) mostra con chiarezza l'influenza dell'estetica ruskiniana sullo studioso che, nella ideazione dell'opera, è stato ispirato anche da *Art-Hints: Architecture, Sculpture, and Painting* (1855) di Jarves. La critica americana, compresi autori come James Mason Hoppin (1820-1906) e George Fisk Comfort (1833-1910), seguaci meno noti di Ruskin, è stata generalmente incline a enfatizzare il carattere morale delle teorie di Ruskin e ad adeguarle ai caratteri della società democratica. Cfr. STANKIEWICZ 1984, pp. 56-59.

<sup>228</sup> Cfr. CASTERAS 1990, p. 24.

<sup>229</sup> Nel mese di giugno 1856, Stillman, non più fiducioso nella missione di «The Crayon», abbandona le redini della rivista, lasciando Durand come direttore unico. Nell'estate del 1857, il pittore si unisce al gruppo formato da Emerson, James Russell Lowell, Louis Agassiz e da altri, per un ritiro sulle Adirondacks. Due anni più tardi, si trasferisce a Londra e frequenta assiduamente il gruppo preraffaellita, stringendo una profonda amicizia con la famiglia Rossetti; nel 1870, a causa del suicidio della moglie, abbandona gli Stati Uniti per vivere definitivamente nella capitale britannica. Cfr. SIMON 1990, p. 4 e ss.

[w]e do not apologize to our readers for introducing another man of letters into our literary temple devoted to the Fine Arts. The more the influence of Literature upon Art is understood, the better will it be both for poets and artists. Lessing in his 'Laocoön' – the same 'Laocoön' from which Ruskin quotes so copiously – alludes to the saying of Simonides, that 'Painting is silent poetry, and poetry is a living picture', but, at the same time, he demolishes the brilliant commonplace of the versatile Greek, that, like Voltaire in his days, and Macaulay in ours, loved a dazzling antithesis much better than he loved truth<sup>230</sup>.

Sebbene anonimo, il contributo del 1856 è facilmente attribuibile alla mano di Durand: come infatti sottolinea Simon, gli articoli del critico sono contraddistinti dal forte interesse verso la cultura europea, in particolare tedesca e francese, nonché da un certo spirito affine a quello trascendentalista. La speranza in un futuro di redenzione per l'umanità intera e la fiducia nel potere del progresso pervadono gli scritti di Durand, differenziandoli dai restanti contributi della rivista. Nel caso dell'articolo del 1856, non si esclude la collaborazione col critico Joseph G. Brownlee Brown che, proprio a partire da quell'anno, aveva partecipato alla redazione di una serie sui filosofi e sui poeti tedeschi; la passione di Brown per la cultura della Germania dipendeva dalla sua appartenenza al movimento trascendentalista e dalla viva ammirazione per il pensiero di Emerson<sup>231</sup>. Inaugurata col terzo volume della rivista (1856) e conclusa col settimo (1860), la rubrica sugli autori tedeschi includeva i nomi di Goethe, Novalis, Klopstock e Heine; alcuni articoli recavano la firma sia del citato Brown che di Justin Winsor, mentre altri restavano anonimi. In base a una lettera del settembre 1856, citata da Jane Simon nella sua ricerca, un certo Julius Bing avrebbe raccolto e inviato allo stesso Durand una serie di saggi di varia natura su Schiller, Novalis, Herder, Klopstock, Wieland e infine sul Lessing. «The question is whether Bing provided source material for John Durand to incorporate his own editorial comments or if Bing wrote the articles in their entirety»<sup>232</sup>, dichiara Simon. Ma aspetti quali «the explicitly

---

<sup>230</sup> LESSING 1856, p. 325.

<sup>231</sup> Cfr. SIMON 1990, pp. 8-9.

<sup>232</sup> Ivi, p. 136, nota 110. L'articolo su Lessing si presenta anche come un compendio di riferimenti critici: quello a Heinrich Heine è tratto da *De L'Allemagne*, testo scritto a partire dal 1833 contro l'omonima opera di Madame de Staël, peraltro citata in chiusura al saggio di «The Crayon» (cfr. LESSING 1856, p. 330: «Nor can Lessing be properly placed in the ranks of merely German writers. As Madame de Staël, whose womanly intuition made her say so many true words, remarks: "Lessing was German by birth, but his thought belongs to the Universe"»). Importante considerare che le *Letters Auxiliary to the History of Modern Polite Literature in Germany*, tradotte da G.W. Haven, erano state pubblicate nel 1836 a Boston e recensite due anni più tardi da «The New York Review» (II, gennaio 1838). Nel luglio 1849, le opere di Heine sono proposte dalla

nationalistic temper, jeremiadic sensibility, and obsession with providential progress» suggeriscono Durand come autore di una parte dei contributi, specialmente dei saggi su Klopstock, Herder e Novalis<sup>233</sup>.

Al di là della esatta attribuzione a un autore, l'articolo del novembre 1856 esprime compiutamente l'ideologia della rivista: la voce di Lessing si unisce a quella di Emerson e di Ruskin per formare un unico orizzonte culturale. La vita e le opere del tedesco sono dunque ripetutamente poste a confronto con quelle dei due numi tutelari di «The Crayon». «Like our Emerson and Everett», Lessing ha iniziato i suoi studi con la teologia «but his genius, or his “uncommon common sense”, to adopt Theodore Parker's nice definition of genius, soon rebelled against the narrow limits of monastical and ecclesiastical systems»<sup>234</sup>, abbracciando così una nuova vita intellettuale a Berlino. Ma la vicinanza a Ruskin è più profonda perché di natura spirituale e non biografica: «Lessing was of the Ruskin stamp of mind. *Immensely suggestive*»<sup>235</sup>. Pionieri delle arti e delle lettere, entrambi hanno affrontato la loro personale battaglia contro la propria epoca, per espandere «the nobler instincts of Humanity»<sup>236</sup>; la fatica e la sofferenza dei colonizzatori delle profonde foreste del Kentucky, aggiunge l'autore, non sono paragonabili all'impegno intellettuale dei due uomini:

[t]he Ruskins and Lessings are the pioneers of Art and Literature. But the labor of our own backwoodsmen in Kentucky, compared to the labor of Ruskin in the Anglo-Saxon land, and of Lessing in the Rhine and Elbe land, is mere child's play. They stood only in danger of a neat little Indian narrow, but they stood upon a virgin soil. But look at Ruskin, with the clumsy, savage, myriad arrows of ignorance darted against his ideal aspirations, and standing

---

«North American Review» (LXIX, 144). Una recensione del “Professor Schwarr” su Lessing è ugualmente citata nell'articolo di Durand del 1856: l'autore si riferisce qui alla *review* di *Gotthold Ephraim Lessing als Theologe* di Carl Schwarz (Halle 1854) firmata da James Martineau e intitolata *Lessing's Theology and Times* («Prospective Review», X); l'articolo di Martineau è riedito in J. Martineau, *Essays, Reviews and Addresses*, I: *Personal and Political* (London and New York, 1890). Per quanto riguarda Johann Gottfried Herder, il titolo dell'opera non è riportato ma, al pari dei paragrafi del *Laocoonte*, la traduzione è tratta da *Prose Writers of Germany* di Hedge (cfr. HEDGE 1847, p. 83). Anche il nome di Thomas de Quincey è incluso nella rosa degli autori consultati: il cosiddetto *Essay on Philosophical Writers* (cfr. LESSING 1856, p. 329) è l'erronea trasposizione del titolo dell'articolo *Gallery of German Prose Classic No I – Lessing* («Blackwood's Magazine», novembre 1826).

<sup>233</sup> SIMON 1990, p. 136, nota 110.

<sup>234</sup> LESSING 1856, p. 325.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> *Ibidem*.



upon a soil polluted by prejudice, and vitiated by time-brassened stolidity<sup>237</sup>.

Lessing e Ruskin hanno indagato «the mighty soul-fellowship», la relazione di sorellanza tra le arti, e formulato scientificamente («scientifically») le leggi spirituali e le regole di affinità che le legano e governano. Esistono individui che percepiscono una più profonda affinità d'animo con un paesaggio di Turner anziché coi versi di Wordsworth; altri che trascinati dai poemi di Longfellow, restano impassibili di fronte alla più maestosa creazione di Michelangelo. Le divergenti sensazioni ispirate dalla poesia e dalla pittura sembrano contraddire il detto di Simonide per cui «“[p]ainting is silent poetry, and poetry a living picture”»; nonostante tutto, «of one thing we are certain. The Painter draws inspiration from the Poet; the Poet draws inspiration from the Painter»<sup>238</sup>. La speranza nel progresso e la fiducia nella grandezza degli esempi di uomini come Ruskin e Lessing, inducono l'autore a confidare nella nascita di un altrettanto nobile spirito: «[l]et us pray that the time will draw nearer and nearer for some spiritual Adam Smith, or Ruskin-like Ricardo, to deliver us from our chattle worship, and to bring us nearer and nearer to the love of the Infinite and the Beautiful»<sup>239</sup>. Coerentemente coi principi della rivista, Lessing è presentato come un modello di virtù: il suo incorrotto amore «for the beautiful and divine in literature and the arts» ha elevato la sua esistenza, segnata dalla noncuranza verso i beni materiali e sempre rivolta verso mete più elevate<sup>240</sup>.

Nell'introduzione all'opera di maggiore interesse, il *Laocoonte*, l'autore coglie l'occasione per celebrare la grandezza di Ruskin: la proposta di un testo dedicato alle lettere anziché alle arti visive, in aggiunta alla sua origine straniera, potrebbero offrire pretesti sufficienti a contestare tale scelta, ma «this reminds us of what a friend told us about Ruskin»: che la nobiltà d'animo dipende dall'apertura dei propri orizzonti e dalla coltivazione di uno spirito immune al provincialismo e ai pregiudizi razziali.

He [Ruskin] went to the literature of Germany, Italy, Spain, Britain, Greece, and as he approached the gates of every one of these lands he asked, Pary, which are your master-minds? These master-minds he took up, and seeing how great souls are affected by the

---

<sup>237</sup> *Ibidem.*

<sup>238</sup> *Ibidem.*

<sup>239</sup> *Ibidem.*

<sup>240</sup> Ivi, p. 327.

Moorish sun of Spain, by the sensuous skies of Italy, by the vast forests and ideal groves of Germany, by the matter-of-fact eras of Britain, by the aesthetical firmament of Greece, he un-provincialized his intellect, cosmopolitanized his soul, until his whole being imbibed the spirit of Humboldt's Cosmos<sup>241</sup>.

I primi paragrafi del *Laocoonte* sono estratti dal capitolo su Lessing di *Prose Writers of Germany* di Frederic Hedge (1847): l'interesse per l'antologia americana si lega sia alla giustificata stima verso il suo autore, unico tra gli intellettuali americani a consultare il trattato in un momento di generalizzato disinteresse. D'altra parte, l'autore dell'articolo mostra pari ammirazione per gli sforzi anche di William Ross, primo traduttore britannico, «who has given an excellent English version of Lessing's Laocoön»<sup>242</sup>. Sebbene di più recente stampa, l'edizione curata da William Calvert Beasley non è inclusa nella rosa delle fonti consultate dall'anonimo scrittore. Considerate le difficoltà di reperimento delle copie inglesi del trattato, non si esclude che tale mancanza possa essere dovuta a degli impedimenti materiali, ma i contenuti e lo spirito del saggio introduttivo al *Laocoonte* di Beasley portano a formulare anche una seconda e altrettanto valida ipotesi. La breve prefazione, scritta dal reverendo Burbidge di Leamington College, presentava una precisa chiave di lettura dell'opera di Lessing, la cui nuova traduzione era stata proposta in un periodo storico di grande tumulto culturale. È con le seguenti parole che il reverendo introduce il lettore al trattato:

[t]he poles between which Æsthetic criticism has always oscillated, and will continue to oscillate, are Form and Expression, – the objective and the subjective truths involved in Art, as in every other production of the human mind. A very ingenious and eloquent writer of the present day has had weight enough (between his reason and his passion) to bring the balance far down in the latter direction: the more need therefore to bring forward *an older writer*, whose learning is as decidedly, though less vehemently, the other way<sup>243</sup>.

La finalità della pubblicazione è così opportunamente dichiarata: la nuova direzione

---

<sup>241</sup> *Ibidem.*

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 328, nota n.n.

<sup>243</sup> Rev. T. Burbidge, *Introductory*, in LESSING 1853, p. VII. Corsivo dell'autrice.

della critica d'arte prospettata da «a very ingenious and eloquent writer», la cui identità, come poco dopo si apprende, è quella di Ruskin, non può che condurre alla corruzione dell'originario e sempiterno equilibrio tra i poli opposti del discorso estetico, la forma e l'espressione<sup>244</sup>. L'autore non intende contestare la posizione critica di Ruskin bensì opporle un secondo autore in modo che una rinnovata misura e proporzione nell'arte possa essere raggiunta: infatti, l'oggetto del biasimo di Burbidge è l'estetica appoggiata e sponsorizzata da Ruskin, ossia quella preraffaellita. Fondata sul libero gioco dei sentimenti, l'ideologia artistica della confraternita conduce irrimediabilmente al ridimensionamento della sfera razionale e dunque richiama l'attenzione del reverendo sulla urgenza di riportare in vita la componente intellettuale dell'arte. A fianco delle emozioni, la ragione deve ugualmente governare la creazione e il godimento artistico; così, nella loro complementarità, i principi ruskiniani e quelli lessinghiani esprimono adeguatamente i due poli opposti della comune esperienza estetica. E con le seguenti parole, Burbidge si approssima alla conclusione:

[i]n his way, though scarcely as eloquent or poetical, Lessing was as acute an observer as Ruskin, and his perceptions on the objective side were as clear, and it seems to me [...] firmer and truer than those of Ruskin on the subjective. I wish, however, to enter into no comparisons: either has been a true and able labourer in this field, and we must be grateful to both. As due regard to the results which both have elicited is our present wisdom as tending to keep our minds in that balanced and suspended state which alone profits the student of *Æsthetics* in the present condition of that science<sup>245</sup>.

L'edizione di Beasley ambiva dunque a rinnovare e ad attualizzare il trattato di Lessing proponendolo come argine teorico ai principi artistici professati dai preraffaelliti attraverso la voce di Ruskin. Il nuovo *Laocoonte* britannico non si proponeva di denigrare le teorie estetiche del critico bensì di contrapporvi una seconda fonte che, consacrata dal tempo, potesse ripristinare l'antico equilibrio tra ragione e sentimento. In una chiave alternativa, «The Crayon» offre all'attenzione del suo pubblico il trattato di Lessing in un clima culturale pervaso dagli insegnamenti di *Pittori moderni*: il legame tra i due critici è, in opposizione a quello descritto da Burbidge, non di complementarità ma di affinità emotiva.

---

<sup>244</sup> Cfr. *ivi*, p. VIII.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. IX.

Confidando nei lettori americani che, a differenza dei britannici, avevano accolto con generosità il pensiero di Ruskin, l'anonimo autore dell'articolo chiede loro di ricevere con uguale entusiasmo una mente come quella lessinghiana.

### I.8 John Stevens Cogdell, scultore di Charleston, South Carolina.

La South Carolina Historical Society di Charleston conserva un documento poco approfondito dalla critica, il taccuino personale di John Stevens Cogdell, scultore dilettante personalmente coinvolto nella fondazione e nell'animazione culturale di una delle prime accademie artistiche dell'intero paese<sup>246</sup>. Nel suo quaderno di lavoro, verosimilmente compilato tra il 1816 e il 1829, si trovano alcune inedite osservazioni sul *Laocoonte* lessinghiano: Cogdell si serve del trattato come modello per una propria e originale rilettura del rapporto tra l'omonimo gruppo scultoreo e la narrazione virgiliana. Il documento permette di fare luce sulle attività delle accademie dell'epoca e, sotto una prospettiva diversa, dimostra l'esistenza di una modalità di ricezione del *Laocoonte* diversa da quelle fino a qui esaminate.

Ufficialmente aperta nel dicembre 1821, le prime notizie sul progetto di fondare una galleria a Charleston, South Carolina, risalgono al 1784<sup>247</sup>. La promozione dell'iniziativa assunse un definitivo slancio solo nel 1816, grazie a una esposizione di dipinti ospitata dalla South Carolina Society Hall; a distanza di pochi anni, uno dei padri dell'impresa, Samuel F.B. Morse riunì le forze con gli artisti locali per dare vita alla futura Accademia di

---

<sup>246</sup> Secondo le informazioni d'archivio, la redazione del taccuino è databile agli anni 1816-1829. Il documento non si presenta in forma organica: in base alla sua analisi complessiva, non è corretto definirlo un diario quanto un quaderno di lavoro. Cogdell qui infatti collezionava articoli di giornale, informazioni e sue personali notazioni o, come nel caso delle pagine sulla scultura del *Laocoonte*, bozze per seminari. Cfr. COGDELL 1816-1829. Il merito dell'unico studio sul saggio è da attribuire ad Annie V.F. Storr, autrice di una tesi di dottorato sulla retorica delle arti visive in America tra il 1790 e il 1840, dove un paragrafo è dedicato al *Laocoon* di Cogdell. Cfr. STORR 1992, pp. 425-432. Le informazioni sulla South Carolina Society of Fine Arts sono principalmente tratte dalla tesi di dottorato di Maurie Dee McInnis dal titolo *The Politics of Taste: Classicism in Charleston, South Carolina, 1815-1840*, cui si rimanda: cfr. MCINNIS 1996, pp. 84-93. L'autrice non dedica però particolare attenzione al coinvolgimento personale di Cogdell né al suo taccuino.

<sup>247</sup> Le origini della Academy possono infatti riconoscersi in un anonimo articolo della «South Carolina Gazette and General Advertiser» dove si invita a considerare l'idea di fondare una società culturale a Charleston: «[I]et the rising state of South Carolina, take the lead as the Patroness of Science [...]. The state has already provided funds for Seminary, or College, and I am informed many valuable bequests, unappropriated, have been made for the same purpose – A SMALL SUM ONLY WILL BE NECESSARY TO FOSTER INGENIOUS ARTISTS». Cfr. RUTLEDGE 1949, p. 137.

Charleston<sup>248</sup>. Modellata sullo standard della Royal Academy di Londra<sup>249</sup>, la nuova istituzione americana era parimenti coinvolta nella promozione artistica e nell'educazione sia dei comuni amatori che dei pittori e scultori di professione. Nel progetto di Morse, gli artisti dovevano possedere la piena autorità sulle iniziative e sulla linea didattica assunta dalla Society, gettando così il seme del futuro fallimento dell'istituzione. Infatti, nell'arco di pochi anni, nacque un insanabile conflitto di interessi tra l'*élite* sociale di Charleston e gli artisti locali: la prima pretendeva, in quanto depositaria dei fondi della Society, il controllo su quello che si sarebbe presto affermato come principale codificatore delle tendenze culturali dello stato; i secondi, invece, reclamavano il diritto ad esercitare la professione senza vincoli esterni. Nonostante l'indiscriminata apertura ad artisti e dilettanti, la composizione della società di fatto contava solo un rappresentante della seconda categoria, Joel Roberts Poinsett, «a powerful political figure and a member of the city's intellectual elite and aristocracy», e che non casualmente ricopriva il ruolo di Presidente<sup>250</sup>. Come riporta Maurice McInnis, il contrasto tra la partecipazione attiva degli artisti e la classe aristocratica si poneva alla base dell'insuccesso della Society: sia poco inclini a supportare un'iniziativa dallo spirito democratico e, specialmente, non favorevoli a cedere il controllo sulla sfera culturale, l'oligarchia di Charleston ha preferito «to leave their paintings hanging on the walls of their Charleston drawing rooms instead of loaning them to the Academy»<sup>251</sup>. Nonostante gli sforzi dei maggiori rappresentanti dell'impresa, Poinsett e Cogdell, la South Carolina Society of Fine Arts fu ufficialmente venduta nel 1833 per sanare il debito cumulato nei suoi pochi anni di vita<sup>252</sup>.

Piuttosto che l'attività espositiva<sup>253</sup>, è l'articolata proposta accademica ad occupare una

---

<sup>248</sup> Abbandonata l'originaria proposta di creare la sede in Washington Square (ora conosciuta come City Hall Park), l'Accademia fu infine costruita a Broad Street, uno dei quartieri più centrali di Charleston. Cfr. *ivi*, p. 139.

<sup>249</sup> Morse, originario di Boston, aveva infatti trascorso gli anni della sua formazione a Londra tra il 1811 e il 1815, sotto la guida di Benjamin West e Washington Allston. Di ritorno a Boston, persuaso dal clima culturale all'epoca poco favorevole alle arti, Morse si trasferisce a Charleston su consiglio di Allston. In quegli anni, la città del South Carolina, grazie alla ricchezza delle famiglie, richiamava artisti, specialmente ritrattisti, provenienti dal Nord del paese. Qui Morse ha occasione di dare vita a una fiorente carriera da ritrattista per la classe benestante di Charleston. Cfr. STAITI 1978, pp. 87-89.

<sup>250</sup> Cfr. McINNIS 1996, p. 88.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> Cfr. *ivi*, pp. 92-93. Un *obituary* per la chiusura della Academy fu pubblicato sulle pagine della «City Gazette and Commercial Daily Advertiser» nel luglio 1822: la brevità dell'esistenza dell'impresa è dal giornalista imputata alla mancanza di sostenitori. Cfr. RUTLEDGE 1949, p. 140.

<sup>253</sup> La perdita dei cataloghi delle mostre qui esposte rende difficile ripercorrere le iniziative della Society; un unico catalogo, quello del 1823, è sopravvissuto ai tempi: qui apprendiamo che a questa data era stata organizzata una grande esposizione di quadri, in cui si contavano circa centoundici opere di genere vario, dal

posizione di rilievo. Come detto, il modello eletto per la creazione della Society era la Royal Academy: l'articolata composizione didattica dell'istituzione londinese aveva affascinato Morse che, di ritorno in patria, intendeva proporre la fondazione di un'organizzazione artistica di pari vivacità culturale. Il supporto all'educazione pratica e teorica era offerta sia agli artisti che agli amatori e John Stevens Cogdell era stato eletto a suo principale coordinatore e promotore. Formatosi come avvocato, Cogdell, in seguito a un viaggio in Italia (1800), scopre un forte e appassionato interesse per le arti plastiche: qui inizia infatti a dedicarsi al disegno attraverso l'imitazione di modelli quali Correggio, poi, di ritorno a Charleston, si impegna nella pittura, specialmente nella ritrattistica. Solo nel 1826, con la nascita e poi guida dell'Accademia, inizia la carriera da scultore. L'opera di Cogdell è specialmente nota per la ritrattistica: egli ha eseguito sia busti di cittadini quali Stephen Elliot e William Henry DeSaussure, che di poeti e letterati come Lord Byron<sup>254</sup>. Da una lettera di Washington Allston, amico e coetaneo dell'artista di Charleston, si apprende che nei primi anni Trenta, Cogdell si era cimentato nella realizzazione dell'immagine allegorica della virtù della modestia, dal pittore giudicata una delle sue opere più riuscite;

I sent you [...] several messages respecting your *Modestia*, saying how much pleased I was with it. I may now more particularly say that I think it superior in execution to your preceding works, as it ought to be. You have well expressed the character, or rather, I should say, embodied the sentiment. There is nothing assumed or theatrical in it, but it is natural and delicate, and does great credit to your invention<sup>255</sup>.

---

dipinto storico al paesaggio, fino al ritratto e alla pittura di genere. L'arte europea era scarsamente rappresentata per offrire maggiore spazio agli artisti locali. Come osserva McInnes, «[t]he most conspicuous aspect of the exhibition, however, was what was not exhibited», dal momento che opere quali i ritratti di «Gilbert Stuart, Benjamin West, Allen Ramsey, Joshua Reynolds, John Singleton Copley, and Thomas Gainsborough that were owned by Charlestonians were not loaned». Cfr. McINNIS 1996, p. 90. Nonostante le divergenze interne, la comunità artistica della città cercava di promuovere le esposizioni dell'Accademia rendendole parti integranti della vita sociale dell'aristocrazia, sfruttando occasioni mondane quali balli di società e corse equestri. Cfr. *ibidem*.

<sup>254</sup> Tra le opere conosciute di Cogdell, si annovera anche la scultura funebre della madre, Mary Ann Elizabeth Cogdell, conclusa nel 1833 e collocata nella St. Philip's Church di Charleston. Dai caratteri delle opere, Cogdell può definirsi uno scultore dalla compostezza classica, fatta eccezione per la *Crocifissione* (1814) dell'altare della St. Mary's Catholic Church, dove adotta un vocabolario pittorico più eterogeneo: i due angeli con la tromba, dipinti su uno sfondo dorato di memoria bizantina, ricordano modelli italiani compresi tra la fine del XIV e la prima metà del XV secolo, quali le figure di Beato Angelico e di Filippo Lippi, opere che Cogdell ha potuto osservare in Italia nel 1800. Nella monografia di Wayne Craven, *Sculpture in America*, poche pagine sono dedicate all'attività artistica dello scultore: cfr. CRAVEN 1984, pp. 94-95.

<sup>255</sup> Lettera di Allston per Cogdell datata 8 giugno 1830. Cfr. RUTLEDGE 1949, p. 145.

La correttezza nella tecnica e le capacità dimostrate nell'invenzione caratterizzano la figura della *Modestia* ma, secondo l'opinione sincera di Allston, la ritrattistica rimane il genere più adatto alla mano di Cogdell: il busto del generale William Moultrie (1828), ad esempio, se paragonato alla nuova opera, mostra una maggiore espressività ed esercita un effetto più diretto e immediato sullo spettatore;

[b]ut when I say that upon the whole I prefer the old general, you must not think I am disparaging this last work [...]. The *Modestia* is certainly the superior in execution, but it is the personification of an abstraction, and therefore but indirectly, and by an effort of our mind, appealing to our sympathies; whereas the other, as the image of an actual, living being comes home to us at once, and produces its effect (as in nature) before we know why<sup>256</sup>.

Per tutto l'arco della vita di Cogdell, l'arte non varcherà mai i confini della pura vocazione: Allston aveva infatti persuaso l'amico a non abbandonare una stabile fonte di guadagno come la giurisprudenza per una carriera fluttuante ed economicamente incerta come quella artistica<sup>257</sup>.

### I.8.1 Ut Sculptura Poësis: *appunti per una rilettura del Laocoonte*.

Personalmente coinvolto nella fondazione della società artistica, John Stevens Cogdell aveva dedicato una discreta attenzione alla impostazione accademica dell'istituzione: l'insegnamento pratico doveva per necessità affiancarsi alla preparazione intellettuale, raggiunta per mezzo dell'affinamento dell'esercizio della critica e della retorica. La serie di *lectures* organizzate e in parte tenute da Cogdell stesso è purtroppo perduta, ragione per cui ricostruire questa specifica attività dell'Accademia non può che restare parziale. Il taccuino personale dello scultore si offre così all'attenzione degli studiosi del periodo in quanto raro e sincero documento della sua epoca. Gli anni in cui è stato redatto (1816-1829)

---

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> Allston scrive a Cogdell: «[d]o not let it tempt you to give up a certainty for an uncertainty. [...] If by making art your profession you are to depend on it as means of support for yourself and family, I cannot but think you look to a very precarious source». Cfr. *ivi*, p. 136.

corrispondono alla prima ideazione e poi alla piena attività dell'Accademia: tra le pagine del quaderno, si conserva infatti la bozza di una delle *lectures* che Cogdell ha tenuto in quella sede, dando così occasione per comprendere il livello e il carattere delle sue lezioni. Il breve scritto si intitola *Laocoön* e si presenta come il canovaccio di un discorso dello scultore che, per quella occasione, aveva scelto l'antico gruppo come oggetto d'indagine sulla espressione del dolore fisico in scultura.

Il saggio è introdotto dalla trascrizione di un articolo sul *Laocoonte* pubblicato sul «New York Mirror and Ladies' Literary Gazette» nell'agosto 1823, termine *post quem* per la datazione del discorso di Cogdell. Annie V.F. Storr, unica autrice di uno studio del taccuino, propende per datare lo scritto a un periodo compreso tra il 1823 e il 1826, arco cronologico definito in base ai contenuti delle pagine successive<sup>258</sup>. Nel breve articolo del «New York Mirror» si proponeva una riflessione sulla divergenza tra la scultura del sacerdote troiano e i figli e la narrazione virgiliana della loro morte, o, più precisamente, sulla mancanza di amore filiale nella prima e la maggiore umanità della seconda:

we know not whether this group was attempted from Virgil's description of the death of Laocoon, or the description taken from the group; but it is evident, from the great resemblance, that one of these must have been the case. The poet mentions a circumstance which could not be represented by the sculpture: he says, that though every spectator sought his own safety by flight, the father was attacked by the serpents while he was advancing to the assistance of his sons.

“– Auxilia subeuntem ac tela ferentem”

“The wretched father running to their aid

“With pious haste, but vain, they next invade”<sup>259</sup>

La corsa del padre per salvare la vita ai figli, noncurante del pericolo, contraddistingue l'esposizione poetica dalla trascrizione scultorea: l'amore paterno, dunque l'insieme di sentimenti e sensazioni che il dettaglio virgiliano offre al lettore, si perde completamente nella statua, in cui Laocoonte pare sordo alle grida dei figli. La presenza dei fanciulli

---

<sup>258</sup> Cfr. STORR 1992, p. 429.

<sup>259</sup> *LAOCOON* 1823, p. 29.



diviene così incoerente: ridotti a superflue figure di contorno, essi sono abbandonati a una morte solitaria. Per questa ragione, John Locke, la cui opinione è riportata nell'articolo, giudica la statua imperfetta: il dolore e l'angoscia del sacerdote esauriscono la gamma dei sentimenti che lo scultore, se attento, avrebbe ampliato includendovi un'espressione di terrore per il destino dei figli. «We expect the deepest pathos in the exhibition of the sublimest character that art can offer to the contemplation of the human mind», ovvero «a father forgetting pain and instant death, to save his children»<sup>260</sup>. La mancanza di uno sguardo di angoscia verso i figli isola la figura di Laocoonte, egoisticamente concentrata sulle proprie sofferenze.

La trascrizione di Codgell occupa le prime cinque pagine del suo saggio<sup>261</sup> ed è possibile che egli avesse riscritto l'articolo per averne ricordo oppure in previsione di una lettura davanti al pubblico. In ogni caso, l'opinione di John Locke offre allo scultore l'ideale interlocutore di un ipotetico dibattito sui limiti della poesia e delle arti visive e, in modo particolare, sulla perfezione del gruppo ellenistico. Imitando così l'occasione che ha originariamente sollecitato Lessing a controbattere alle speculazioni winckelmanniane intorno alla medesima scultura, Codgell mette in opera le sue le nozioni di *ars rethorica* e, parimenti, la sua naturale sensibilità artistica<sup>262</sup>.

Implicitamente appellandosi alla separazione tra arti temporali (poesia e prosa) e arti spaziali (pittura e scultura) avanzata da Lessing, Codgell giustifica la scelta dello scultore greco di non approfondire la rappresentazione dell'affetto paterno separando la vicenda della morte di Laocoonte in due distinti momenti. Il primo è rappresentato dal soccorso ai figli agonizzanti, il secondo, in successione, è occupato dalla terribile morte del sacerdote. Se Virgilio, sfruttando la fluidità connaturata al *medium* poetico, ha potuto includere

---

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> Poiché le pagine originali del taccuino non sono numerate, si seguono qui le indicazioni della trascrizione ufficiale che conta nove pagine in totale.

<sup>262</sup> Dato il contesto storico e culturale, la componente retorica del discorso di Codgell non deve essere sottovalutata: Patrick Scott ha infatti dimostrato che l'insegnamento dell'*ars rethorica* era parte integrante del *curriculum* scolastico del South Carolina College a partire circa dal 1805; attività quali «criticism of vernacular authors» e «practice in vernacular composition» erano incluse sotto generiche nomenclature come «Rhetoric», «Belles Lettres» e «The Elements of Criticism». L'interesse per la disciplina tra la fine del XVIII e i primi anni del XIX secolo è da ricondursi alla grande fortuna delle *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* di Hugh Blair, tra i testi più popolari in America almeno fino alla Guerra Civile. Cfr. SCOTT 1984, pp. 233-234. Per un quadro generale della divulgazione della retorica di Blair oltreoceano, tra i contributi consultati, si evidenziano i seguenti: BROADDUS 1994; CARR 2002; FARRELL-NOONE 1993, quest'ultimo utile in particolare per una bibliografia completa delle pubblicazioni giornalistiche sul campo della retorica e per una lista di recensioni delle *Lectures*.

entrambi i momenti dunque dare spazio sia al sacrificio del padre che allo strazio della sua agonia; lo scultore, costretto dai limiti imposti dalla sua arte, ha scelto il secondo momento come soggetto per la sua opera. Con queste parole, Cogdell difende il lavoro dell'artista:

but the greatest refinement in letters and the most perfect Taste for written matter cannot qualify for rigid and correct criticisms on the works and conceptions of Artists – who study Nature – so closely as to be appraised of the agony of each particular muscle [...], all the anxiety of Laocoon was manifest at the moment of his rushing forward to aid his sons, but when by the fortuous windings + [and] bindings of the monsters – which may have broken not only the bones + [and] crushed the muscles – but produced suffocation [...] straining of the blood – all sense of the situation of his Sons – must have been taken from him. the [*sic*] agony of the struggle was too sudden – + [and] suffocation was almost instantaneous<sup>263</sup>.

La morte cui Laocoonte è andato incontro non permetteva di rivolgere lo sguardo ai figli: l'artista ha fedelmente ritratto la scena con la piena consapevolezza dell'impossibilità per il sacerdote di pensare alla sorte dei fanciulli per l'istantaneità stessa della sua morte. Come dichiara Cogdell, «the tender looks of compassion c[ould] only be given, in lingering or protracted death, when the [pain] was not so violent»<sup>264</sup>. I casi di Cristo sulla Croce e la storia del Conte Ugolino divengono qui esemplari poiché la lenta morte di entrambi ha concesso loro di dedicare un momento di riflessione ai propri familiari: «[o]ur Savior on the Cro[ss]: was permitted amidst his tortuous sufferings to look with filial tenderness on his mother, and consign her to take care of John. Count Ugolino is permitted to survive some of his sons when condemned at Pisa»<sup>265</sup>. Ma «these», conclude Cogdell, «could not apply to Laocoon»<sup>266</sup>.

Nel corso della dissertazione dello scultore ricorre il nome il Edmund Burke<sup>267</sup>: la presenza dell'autore della *Inchiesta sul Bello e sul Sublime (A Philosophical Enquiry into*

---

<sup>263</sup> COGDELL 1816-1829, pp. 6-8. In quanto abbozzo per un discorso più completo, queste pagine si presentano spesso lacunose e la sintassi delle frasi non è talvolta rispettata; allo stesso modo, è possibile riscontrare alcuni errori ortografici.

<sup>264</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>265</sup> Ivi, p. 8.

<sup>266</sup> Ivi, p. 9. Per una trattazione dell'estetica del dolore nella critica fine-settecentesca e primo-ottocentesca, con particolare attenzione al trattato lessinghiano, cfr. R. Robertson, *Suffering in Art. Laocoon between Lessing and Goethe*, in *RETHINKING LESSING'S LAOCOON* 2017, pp. 257-277.

<sup>267</sup> COGDELL 1816-1829, p. 6.

*the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) in una disquisizione retorica sul dolore e la solitudine, non sorprende eccessivamente. La presentazione del gruppo scultoreo come caso psicologico di conflitto tra l'istinto paterno e quello di sopravvivenza, richiama quel genere di complessità di analisi del dolore che appartiene alla sensibilità di Burke. Le parole con cui Cogdell viviseziona i successivi momenti dell'agonia del sacerdote richiamano la morbosità che contraddistingue l'estetica del dolore come parte della categoria del sublime: la descrizione della tensione dei nervi provocata dalla prolungata sofferenza e dal terrore della fine imminente si presenta come parte di una strategia retorica ove si cerca di calare l'ascoltatore nella condizione psicologica del soggetto<sup>268</sup>. La rappresentazione della terribile morte di Laocoonte ricorda infatti la caratterizzazione somatica della paura e della sofferenza descritta da Burke nella sesta parte del suo trattato:

[u]n uomo che soffre un violento dolore fisico (lo suppongo il più violento, perché l'effetto possa essere più evidente) ha i denti stretti, le sopracciglia fortemente contratte, la fronte corrugata, gli occhi incavati e roteanti affannosamente, i capelli irti; la voce è emessa a fatica in brevi grida e gemiti, tutto l'organismo è scosso. [...] il dolore ed il timore consistono in una tensione anormale dei nervi, accompagnata talvolta da una forza anormale che a volte improvvisamente si tramuta in una straordinaria debolezza; che gli effetti spesso si susseguono alternativamente, e sono a volta congiunti<sup>269</sup>.

Pur nella sua frammentarietà, il *Laocoon* di Cogdell oltrepassa i confini del semplice esercizio di retorica per presentarsi alla critica moderna come un autentico documento sulle attività delle associazioni artistiche degli Venti del XIX secolo<sup>270</sup>. Se sotto questo aspetto, il breve saggio apre una breccia nel panorama degli studi sulle prime accademie americane, sotto un'altra prospettiva, getta una luce inedita sulle pratiche di ricezione del *Laocoonte* lessighiano. Il piano su cui il discorso sul trattato si muove è infatti qui differente: l'opera

---

<sup>268</sup> Come nota Giuseppe Sertoli nella sua introduzione all'*Inchiesta*, questo aspetto dell'estetica di Burke è preceduto dalle *Réflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin* di Boileau del 1674, dove l'attenzione è spostato «dal produttore del sublime al suo fruitore»: se l'interesse unico di Longino consisteva nell'indagine del sentimento del poeta, Boileau ha sovvertito la prospettiva longiniana e rivolto l'attenzione alle sensazioni del lettore. Cfr. BURKE 1987, p. 11. Per un approfondimento della psicologia del sublime in Burke, si rimanda a FERGUSON 1992, pp. 37-53.

<sup>269</sup> BURKE 1987, p. 143.

<sup>270</sup> Cfr. STORR 1992, pp. 430-432.

assurge a ruolo di modello di squisita *ars rethorica* sui legittimi confini tra le discipline visive e le arti verbali. Quello che soprattutto appare rilevante del lavoro di Cogdell è l'implicita convinzione della esistenza di molteplici prospettive sul trattato: Lessing sembra aver gettato le basi di un discorso potenzialmente inestinguibile sul rapporto tra le arti, di cui lo scultore offre una sua personale lettura. Pronunciato davanti a un pubblico sia di pittori e scultori che di amatori, la dissertazione si poneva sia come esempio di fluida ma articolata argomentazione, suscitata da un articolo di giornale, che come un inedito approfondimento del trattato.

Parte II *L'ultima fortuna del trattato tra il 1874 e il 1877.*

I.9 *La prima edizione americana del Laocoonte (1874).*

L'orizzonte culturale e politico compreso tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta porta a valutare la vicenda del *Laocoonte* in una chiave differente rispetto a quella adottata per i decenni precedenti. La Guerra Civile rappresenta lo spartiacque tra una prima e una seconda forma di ricezione dell'opera. Alcuni cambiamenti erano stati annunciati già negli anni antebellici: prima dell'arresto provocato dalla crisi economica del 1857, il mercato editoriale, compreso quello delle riviste, era divenuto parte integrante del sistema capitalistico americano. Agevolato dai progressi della tecnica e dal generale entusiasmo per le arti e le lettere, l'editoria procedeva in maniera sempre più rapida verso il futuro. Gli anni della Guerra Civile hanno interrotto solo temporaneamente questa corsa: la seconda metà del secolo appare infatti come il periodo di più florida crescita culturale e artistica per il paese. Al contempo, però, questa fase si profila come la più complessa nella storia della ricezione della letteratura tedesca: secondo la felice definizione dello studioso Herbert Rowland, gli ultimi decenni dell'Ottocento costituiscono infatti «the alcyon days of German culture in our country»<sup>271</sup>. Secondo l'indagine dello studioso, intorno agli anni Settanta la divulgazione giornalistica della prosa e poesia tedesca va incontro a una brusca interruzione e a un cambiamento decisivo. Ripercorrendo nello specifico la trasmissione delle opere lessinghiane attraverso il canale delle riviste, Rowland intende porre in luce una questione essenziale, ovvero la improvvisa assenza di articoli o di comuni recensioni sull'autore del *Laocoonte* a partire dal 1881. Egli interpreta il divario tra la fase precedente e quella successiva ai primi anni Ottanta come esito dell'istituzionalizzazione accademica dei rapporti tra la cultura americana e quella tedesca, un processo già in corso negli anni Settanta:

[b]etween 1881 and 1889 not a single article on Lessing appeared. [...] Lessing's heyday in the magazines was clearly over. In the meantime he had, in Pochmann's words, “become enshrined as a ‘classic’ in the American high-school and the college textbook”, to which a

---

<sup>271</sup> ROWLAND 2007, p. 155.

couple of reviews attest, and his departure from the periodical press and enshrinement in American educational institutions were probably related<sup>272</sup>.

Già nel 1906, Martin Henry Haertel nella monografia *German Literature in American Magazines 1846 to 1880*, aveva indicato il 1880 come anno di interruzione della divulgazione giornalistica della cultura letteraria tedesca che, fino alla vigilia della Guerra Civile, aveva rappresentato il perno di molte pubblicazioni americane<sup>273</sup>. In tempi più recenti, Rowland ha sposato la cronologia originariamente proposta da Haertel e ha letto il cambiamento degli anni Ottanta come l'esito della istituzionalizzazione della cultura. Se dunque nell'epoca precedente al conflitto del 1861, la letteratura tedesca era divulgata e popolarizzata dai periodici e dai nuovi *art journals*, in quella successiva, i nomi di Lessing e di Goethe abbandonavano gradualmente le pagine delle riviste per risuonare solo nelle aule delle più importanti università americane.

Due elementi devono quindi essere tenuti in debito conto per comprendere le nuove dinamiche di ricezione del *Laocoonte*: la prima concerne l'incremento del mercato dell'editoria a livello nazionale, un progresso avvenuto in sincronia con la prima forma di massificazione culturale; la seconda riguarda invece la crescita del sistema accademico americano, sempre più modellato su quello tedesco, e l'accrescimento specialmente dei dipartimenti di germanistica e di storia dell'arte<sup>274</sup>. Sia l'introduzione dello studio della filosofia e dell'estetica tedesca che l'adozione di un metodo didattico seminariale, definiscono il nuovo volto dell'università americana degli ultimi decenni del secolo. In tal senso, Harvard e la University of Michigan furono le pioniere di questo innovativo modello: la prima, tra il 1873 e il 1874, aveva istituito un corso di filosofia tedesca moderna, un proposta poi accolta da altre università del paese; la seconda, invece, aveva

---

<sup>272</sup> ROWLAND 2000, p. 270; cfr. ROWLAND 2007, pp. 153-157. Rowland riprende le parole di Pochmann che riferite al caso specifico di Schiller, possono essere estese anche alla vicenda del Lessing dei medesimi anni. Cfr. POCHMANN 1957, p. 338.

<sup>273</sup> Cfr. ROWLAND 2007, pp. 153-154.

<sup>274</sup> Sulle origini della critica d'arte statunitense, sono stati consultati i seguenti contributi: ACKERMAN 1958; E. Panofsky, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in PANOFSKY 1962, pp. 303-329; ACKERMAN-CARPENTER 1963; SCIOLLA 2006, pp. 134-136, con relativa bibliografia. Per un quadro complessivo, si indica la seguente collettanea *THE EARLY YEARS OF ART HISTORY IN THE UNITED STATES* 1993. In aggiunta al menzionato testo di Panofsky e a proposito dello sviluppo della disciplina negli Stati Uniti negli anni della Seconda Guerra Mondiale, si vedano anche i seguenti interventi: MEYER 2011; O. Rossi Pinelli, *Diaspore e rinascite intorno al 1945*, in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, pp. 398-417.

abbracciato completamente i principi del sistema educativo tedesco, privilegiando il metodo seminariale e il supporto alla ricerca. A partire poi dal 1886, la prima università del Michigan aveva articolato il *curriculum* accademico introducendo materie quali psicologia, logica ed estetica<sup>275</sup>. L'inclinazione verso l'istituzionalizzazione delle discipline accademiche, specialmente dello studio dell'arte, è un fenomeno che prende piena forma nell'ultimo quarto del secolo: esso riflette la crescente applicazione del metodo scientifico e il suo adattamento alla filologia classica ed infine la sua estensione agli altri rami accademici. Sull'esempio della *Kunstwissenschaft*, la storia dell'arte raggiunge un graduale riconoscimento in quanto disciplina accademica e strutturata. La sistematizzazione e relativa istituzionalizzazione della materia è un processo che si forma nell'arco dell'ultimo quarto del secolo, concentrandosi nel decennio degli anni Settanta. Vassar Female College completò la costruzione di una galleria nel 1864, affermandosi come una delle prime università a possedere un dipartimento d'arte; seguendo questo modello, anche Wellesley College creò una scuola d'arte nel 1878 e inserì l'insegnamento della disciplina nel *curriculum* universitario. Sia nel primo che nel secondo caso, lo studio della disciplina era considerato parte integrante del programma d'insegnamento delle giovani donne. Syracuse University incluse la materia nel 1870, sottolineando l'urgenza dell'università di disporre di una adeguata scuola di legge, di medicina ed infine d'arte; nel 1886, Yale, raggiunto in quell'anno lo *status* definitivo di università, ha anch'essa istituito la propria scuola d'arte. Princeton completò la sua missione nel 1905: nel 1882, fu ufficialmente creata una cattedra di storia dell'arte inclusa nel dipartimento di filosofia; la costruzione del museo, dedicato anche all'archeologia, fu proposta nel medesimo anno, e una prima parte dell'edificio venne già inaugurata nel 1889. L'introduzione della materia ad Harvard è strettamente legata al nome di Charles Eliot Norton: invitato nel 1874 in qualità di «Lecturer on the History of the Fine Arts as Connected with Literature», egli ha approntato un primo programma di studi incentrato sull'analisi dell'oggetto artistico piuttosto che sulla disciplina come storia; l'insegnamento della materia comprendeva sia la teoria, che discendeva direttamente dall'estetica e dal moralismo di stampo ruskiniano, che la conoscenza dei principi della tecnica<sup>276</sup>.

In un momento culturale di passaggio tra le istanze romantiche di ispirazione

---

<sup>275</sup> Cfr. POCHMANN 1957, pp. 310-311.

<sup>276</sup> Cfr. *THE EARLY YEARS OF ART HISTORY IN THE UNITED STATES* 1993, pp. 147-193.

ruskiniana precedenti alla Guerra Civile e la corrente positivista della fine del secolo, vede la luce la prima edizione americana del *Laocoonte*. Pubblicata a Boston nel 1874 per i tipi dei Roberts Brothers, nell'arco di poco più di un decennio, l'opera va incontro a due ristampe, una nel 1877, solo tre anni dopo la sua prima pubblicazione, e una nel 1887<sup>277</sup>. Successivamente, si possono contare almeno altre due riedizioni: nel 1910, anno che vide anche la pubblicazione del saggio *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* di Irving Babbitt, per la Little, Brown and Co. di Boston, e nel 1957 per la Noonday Press di New York. L'autrice di una traduzione che rimane ancora oggi un termine di confronto, non era una donna comune: Ellen Frothingham era infatti sorella di Octavius Brooks Frothingham, autore di *Transcendentalism in New England* (1876), primo tentativo di ricostruzione storica del movimento, nonché allievo di Theodore Parker; cresciuta in un ambiente pervaso degli ideali della corrente trascendentalista, Frothingham aveva potuto familiarizzare sia con la lingua che con la cultura tedesca. Lo stesso atteggiamento progressista connotato al movimento che trovava nella persona di Margaret Fuller la sua perfetta rappresentante, le aveva consentito di ricevere un'elevata istruzione che le ha poi permesso di affermarsi come traduttrice di riconosciuta fama. A partire dalla fine degli anni Sessanta, Frothingham si distingue per la sua tipologia di traduzione, filologica ed elegante, grazie alla pubblicazione del dramma lessinghiano *Nathan il saggio* (*Nathan the Wise*, 1868) in lingua inglese; seguono poi *Edelweiss* di Auerbach (*Edelweiss: A Story*, 1869), *Hermann e Dorothea* (*Hermann and Dorothea*, 1870) di Goethe, il *Laocoonte* lessinghiano ed infine la tragedia *Sappho* di Grillparzer (*Sappho: A Tragedy in Five Acts*, 1876)<sup>278</sup>.

Nella breve prefazione alla sua traduzione del trattato, l'autrice dichiara che il principale parametro da lei adottato è stato quello della chiarezza e della leggibilità; memore dei tempi passati in cui le edizioni in lingua inglese del testo erano difficilmente

---

<sup>277</sup> Ad esempio, il critico d'arte americano George Lansing Raymond consulterà la traduzione del *Laocoonte* di Frothingham nel 1894 per la redazione di alcuni paragrafi del suo volume intitolato *Art in Theory: An Introduction to the Study of Comparative Aesthetics* (New York). Cfr. RAYMOND 1894, p. 107.

<sup>278</sup> Le opere citate sono state pubblicate senza eccezioni dalla casa editrice dei fratelli Roberts di Boston, con cui Frothingham, a quanto pare, collaborava. La biografia di Frothingham resta incerta: le uniche informazioni sul suo conto possono essere tratte dalla *Appletons Cyclopaedia of American Biography* sotto la voce 'Frothingham, Ellen', che si riporta di seguito: «b. in Boston, 25 March, 1835, has devoted herself to literature, and has translated Lessing's 'Nathan der Weise' (1868); Goethe's 'Hermann und Dorothea' (1870); Lessing's 'Laokoon' (1874); and Grillparzer's 'Sappho' (1876)». *APPLETONS' CYCLOPÆDIA* 1886-1900, II, p. 556. Cfr. ROWLAND 2007, p. 157.



reperibili<sup>279</sup>, Frothingham propone infatti una versione adatta a soddisfare le richieste di un pubblico più ampio:

[a] translation of the Laocoon was given to the English public by E.C. Beasley, one of the tutors of Leamington College, in 1853. Very few copies found their way to America, and the book is now difficult to obtain. The desire of the present translator has been to make a version which could be easily read by persons ignorant of any language save English<sup>280</sup>.

La cura di Frothingham nel restituire un testo che aveva mantenuto, nonostante il trauma della traduzione linguistica, la sua fluidità e chiarezza era stata colta da un giornalista dell'epoca: nel 1874 sulle pagine di «The Aldine» si elogiava infatti la premura dell'autrice e dell'editore nel fornire un'opera comprensibile e a un prezzo conveniente a un pubblico di media istruzione<sup>281</sup>. Il successo dell'opera è dimostrato tanto dal numero di ristampe successive quanto dalla pubblicazione, a distanza di soli tre anni, di una sua «abridged version»: nel 1877, è infatti stampata a Cambridge *A Condensation of Lessing's Laokoon*, una versione ridotta del trattato curata da Charles W. Sever<sup>282</sup>.

#### I.10 *Lessing contro Ruskin: le recensioni dell'epoca.*

La traduzione sia di *Nathan il saggio* (1868) che del *Laocoonte* (1874) ha sollecitato circa quindici recensioni totali, apparse su note riviste letterarie che, come constata Rowland, sono accomunate dall'uso di un lessico ancora vicino a quello romantico<sup>283</sup>. Rendere conto di ciascun giudizio sarebbe dispersivo, dal momento che alcuni si limitano a

---

<sup>279</sup> Nel 1874, una terza versione britannica del *Laocoonte* vede la luce: la coincidenza di date tra la traduzione londinese di Sir Robert Phillimore e quella bostoniana di Frothingham dimostra la competizione tra i due mercati editoriali dell'epoca.

<sup>280</sup> E. Frothingham, *Preface*, in LESSING 1874, p. V.

<sup>281</sup> «Miss Frothingham has made a version which can be easily read by persons ignorant of any language save English, and Roberts Brothers, of Boston, in giving this book to the public in an attractive and reasonably priced form, have done their countrymen a real service, since it can now be purchased and read by all those who feel an interest in art culture». *LITERATURE* 1874, p. 107.

<sup>282</sup> L'edizione di Cambridge conta circa ventiquattro pagine e, da quanto dichiarato dal curatore, è stata redatta in base all'opera originale tedesca dunque non si trattava di una revisione sintetica della traduzione di Frothingham. Ai nostri giorni, un unico esemplare risulta noto ed è conservato presso la Harvard College Library (Cambridge, Mass.).

<sup>283</sup> Cfr. ROWLAND 2007, p. 157.

proporre sintetici resoconti, ragione per cui solo un circoscritto numero di contributi sarà tenuto in considerazione. Il criterio di selezione è, naturalmente, l'interesse dei contenuti e, specialmente, delle informazioni. In linea generale, i documenti qui presentati sono contraddistinti da una certa nota di critica verso l'estetica preraffaellita e il pensiero di John Ruskin, cui si oppone la visione artistica di Lessing.

#### I.10.1 *La recensione di «Appleton's Journal» (1874).*

Tra le recensioni, quella offerta da «Appleton's Journal», già segnalata da Rowland, si dimostra la più completa e significativa: «[i]t remained for the unnamed reviewer for Appleton's Journal to provide the first unequivocal, if briefly formulated, context for the relevance of *Laocoon* in the current world of art»<sup>284</sup>. Già dall'*incipit* dello scritto, emergono i toni e gli interessi dell'anonimo autore, che elogia l'eterna freschezza dell'opera lessinghiana e la sua persistente attualità:

[b]y the nearly unanimous consent of two generations of critics, Lessing's 'Laocoon' takes rank as the best single essay on art to be found in any literature. It lays down principles which subsequent criticism has often applied – which, in fact, have influenced to a greater or less degree all recent authoritative writers on art; but it still retains all the freshness of the fountain-head, and will be found not less full of suggestive thoughts for students of our day than it was for those who read it fresh from Lessing's pen<sup>285</sup>.

Sia la presente recensione che quella contemporanea per «*Eclectic Magazine*» convengono nel riconoscere la grande utilità ed efficacia pratica dell'opera per i giovani studenti d'arte: «[t]he book is one which will prove helpful to the student of art in any of its aspects» dichiara la seconda, «and especially to those who would appreciate at their real worth the great masterpieces which Greek and Roman have left us»<sup>286</sup>. Su «Appleton's» si enfatizza l'importanza del trattato come indirizzo e standard per i moderni artisti: le

---

<sup>284</sup> Ivi, p. 159.

<sup>285</sup> *LITERARY* 1874, p. 475.

<sup>286</sup> *LITERARY NOTICES* 1874, p. 634.

definizioni lessinghiane li guidano nel corretto paragone tra l'arte moderna e quella antica, in particolare nel comprendere la relazione tra le arti visive e la poesia. «Lessing also holds, for instance, that *beauty* is and must be the supreme law of all plastic art»<sup>287</sup>, scrive l'anonimo, che coglie anche occasione per cambiare soggetto e criticare l'estetica del movimento preraffaellita, estraneo, a suo giudizio, ai giusti parametri del trattato: «[a]pply this to the pre-Raphaelite puerilities, and the struggles after 'effect' which make up so large a part of modern painting and sculpture»<sup>288</sup>.

In accordo con Rowland, rimane difficile determinare esattamente a quale pittore l'autore si riferisca e, nella fattispecie, se la sua opinione sia rivolta alla corrente inglese oppure alla sua controparte americana. Secondo Rowland, nel denigrare la tendenza preraffaellita, l'anonimo avrebbe in mente la pittura di John F. Kensett, tra i rappresentati della Hudson River School e interessato, al pari di molti artisti americani suoi contemporanei, agli effetti luministici del paesaggio enfatizzati in pittura<sup>289</sup>. Il giudizio di Rowland non tiene però in debita considerazione le esatte parole del critico: egli si riferisce espressamente alle «puerilities» dell'estetica preraffaellita, termine che può variamente essere tradotto come 'infantilismo' e 'frivolezza'. Pertanto, risulta difficile credere che l'oggetto dell'accusa possa essere il paesaggio di Kensett o di altri pittori ugualmente influenzati, piuttosto che dalle opere preraffaellite, dal luminismo turneriano e di Claude Lorrain. Nel giudizio negativo sul movimento, accusato di essere puerile ed eccessivamente interessato alla ricerca di effetti visivi, ossia alla ricerca assidua dell'iperrealismo fotografico, si riconoscono in maniera vivida quelle medesime accuse rivolte dalla critica americana degli anni Sessanta alla prima esposizione oltreoceano di un gruppo di opere della confraternita (1857-1858). Nel novembre 1857, il «New York Times», ad esempio, si era espresso duramente sulla recente mostra, condannando «this Eleusinian corporation» per le assurdità del loro fanatismo religioso e, non ultimo, per il mimetismo della loro arte<sup>290</sup>. «Some of these interesting fanatics are farther afflicted with

---

<sup>287</sup> *LITERARY* 1874, p. 475.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> Cfr. ROWLAND 2007, p. 160. Si vedano ad esempio opere come *Lake George* (1860 ca., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid), ispirato alle evanescenze e ai giochi di luce di William Turner. Alla metà del secolo, infatti, le luminescenze di Turner e di Claude Lorrain erano sempre più imitate dalla pittura di paesaggio americana. Si confronti il dipinto di Kensett con la veduta *Mount Hayes* di Sanford Gifford, membro della Hudson River School, realizzata intorno alla metà degli anni Sessanta. Un'ottima trattazione dell'argomento è offerta da Barbara Novak nella sua monografia *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*: cfr. NOVAK 1980, pp. 243-255.

<sup>290</sup> Cfr. CASTERAS 1990, p. 38.

religious and poetic tendencies which they indulge in the representation of the most incredible medieval anatomy, and the most incomprehensible antique symbolism», dichiara il critico<sup>291</sup>. In un libro intitolato *The Vagabond* di Adam Badeau, pubblicato nel 1859, un saggio è dedicato al preraffaellitismo ed è ugualmente ispirato dalle recenti esposizioni. Sotto il vessillo di Emerson, che all'epoca aveva stabilito che «[i]n our fine arts, not imitation, but creation, is the aim», Badeau mira a correggere l'assunto ruskiniano secondo cui la verità artistica e la fedeltà alla natura rappresentano i fondamentali compiti del pittore, e vi oppone la legge della bellezza:

[t]he theory that truth is in art of more importance than beauty is not correct; the notion that beauty should be sacrificed to truth – harsh, bare, repelling truth, is itself at once unlovely and untrue; the teaching that nature is always, and under all circumstances, to be scrupulously copied is false. Nature is often unlovely, and its effects disagreeable; truth to nature, under such circumstances, is falsehood to art; and though eloquence, and sophistry, and rhetoric be employed, with all the splendid talent of one of the greatest masters of English prose, they cannot upset the notions that mankind has held for centuries<sup>292</sup>.

Come altri critici suoi contemporanei, Badeau contesta a sua volta l'entusiasmo religioso preraffaellita e sottolinea l'incoerenza tra l'ideologia del movimento e il suo attaccamento ai dati concreti della realtà, la cui materialità non è mai trascesa bensì celebrata: «[t]his fault I find with the Pre-Raphaelite brethren – that their doctrine leads directly to a worship of the material; to an ignoring of the ideal; to putting outsides and externals on an equality with the essential and superior»<sup>293</sup>.

Intorno ai primi anni Sessanta, il dibattito sulla confraternita si arresta e il movimento è finalmente accolto dalla critica americana: la distanza temporale dal primo contatto con la pittura di Millais e Hunt ha agevolato la confidenza col linguaggio preraffaellita<sup>294</sup>. Ma la generale approvazione presto si rivela solo temporanea: entro gli anni Ottanta, come dichiara Susan Casteras, «scorn had turned to praise and back to disdain for the aberrations

---

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> BADEAU 1859, pp. 236-237.

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 238.

<sup>294</sup> Cfr. CASTERAS 1990, p. 41.

of Pre-Raphaelitism»<sup>295</sup>. Il rinnovato rifiuto della confraternita in gran parte riflette l'impopolarità di Ruskin in America quando, al termine della Guerra Civile, le sue esplicite posizioni filo-sudiste hanno immancabilmente corrotto la fama dei tempi trascorsi. Ad esempio, nel 1867 un giornalista del «New York Times» rilegge in chiave politica l'insuccesso dei preraffaelliti in America enfatizzando lo sdegno ruskiniano verso la cultura del neonato paese:

[t]he disciples of the Pre-Raphaelites in this country, an insignificant and unpopular clique, have filled his [Ruskin's] ears with dolorous complaints of their own want of success, arguing, from their failure to sell their pictures, the total depravity of artistic sentiment among Americans. [...] Their complaints accord with his own notions of a Democratic and Republican people, and he seizes the opportunity to reiterate his ill-expressed contempt for a self-governing nation. [...] One would suppose that our very debasement would be an argument in favor of giving us the highest art, that what to us is dark might be through his instrumentality illumined. But as he thinks otherwise, and as our people seem to be obstinately blind to the merits of the few Pre-Raphaelites in this country, we fear we must stand condemned to remain in our native ignorance. [...] all because Mr. Ruskin did not approve of the war for the Union!<sup>296</sup>

#### I.10.2 *La recensione di «North American Review» (1874).*

In seguito alla pubblicazione del *Laocoonte*, oltre alla recensione precedentemente citata, quella per «Appleton's Journal», una seconda si offre all'attenzione degli studiosi perché, come la prima, presenta un inedito interesse per la traduzione dei precetti del Lessing in senso eminentemente artistico prima che letterario. Nel medesimo anno (1874), sulla «North American Review», la nuova edizione di Frothingham è accolta con soddisfazione ma, al contempo, alcune affermazioni contenute nelle note preliminari all'opera lasciano perplesso l'anonimo recensore:

---

<sup>295</sup> Ivi, p. 42.

<sup>296</sup> Cfr. ivi, p. 21.

[i]t is a strange thing is, as Miss Frothingham seems to say, there was no English translation of Lessing's Laocoön until 1853. For the Laocoön was published in 1766, and for the last forty years at least we should think it would have been generally agreed that to Lessing more than to any other man modern criticism in matters of art owes its foundations<sup>297</sup>.

E, onde celebrare l'utilità della recente pubblicazione, egli aggiunge in conclusione all'articolo:

[s]o completely have Lessing's ideas been absorbed into modern criticism that everybody is familiar with them at second-hand at least; but it is necessary to see him actually at work, exemplifying in every touch what he taught, in order to appreciate fully the immense common-sense, the rectitude, and the quick intelligence of the man<sup>298</sup>.

Il metodo di Lessing, per quanto maturato a fianco dello studio della poesia e della filologia antica, può essere correttamente adattato anche ai fini propri dell'arte; del resto, come dichiara l'anonimo, la semplicità del suo precetto permette di attribuirgli una valenza universale: «[u]se your own eyes, and not your prejudices or your memory»<sup>299</sup>. La sua applicazione può essere dimostrata attraverso esempi che, il lettore di Boston, può osservare dal vivo: «[w]e have in Boston, set forth to view in the most conspicuous places, statues of Mr. Webster, Mr. Horace Mann, Mr. Everett; and now it seems we are to have a statue of Mr. Sumner»<sup>300</sup>. Le stesse opere sembrano però aderire, seppur non rigidamente, anche agli insegnamenti di Ruskin, come dimostra la spontaneità della posa e l'estrema naturalezza del contegno, sia esasperando il realismo che concedendo poco spazio all'immaginazione personale<sup>301</sup>. Ancora una volta, dunque, le norme estetiche del trattato sono opposte a quelle ruskiniane, e la voce di Lessing si fa portatrice del vero messaggio

---

<sup>297</sup> *REVIEW LAOCOON* 1874, p. 230.

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>300</sup> *Ibidem*. In base alle ricerche di Rowland, le opere possono essere identificate nel seguente modo: *Daniel Webster* ritratto da Hiram Powers (1858); *Horace Mann* da Emma Stebbins (1864); *Edward Everett* da William Wetmore Story; infine *Charles Sumner* da Thomas Ball (1877). Cfr. ROWLAND 2007, p. 161, nota 32. Si rimanda anche al confronto con la monografia sulla storia della scultura americana di Wayne Craven, *Sculpture in America*: CRAVEN 1968, p. 139; 345; 280; 271.

<sup>301</sup> Cfr. *REVIEW LAOCOON* 1874, p. 230: «The perplexities of modern costume fairly faced; the coat and trousers historical, yet not too literal; the men put before us as they lived and moved».

dell'arte. La ricerca assidua dell'effetto («the effect»), ossia della suggestione emotiva, che poi confluisce irrimediabilmente nel patetismo, contraddistingue le sculture moderne, il cui vero modello, il classicismo antico, sembra quasi dimenticato. Del resto, ammette il critico, l'artista è in parte egli stesso vittima delle richieste del suo tempo:

[w]e demand of him to put before us in stone or imperishable brass the spirits of our great men, and it is so no wonder if the attempt ends in caricature. [...] It is not wholly the sculptor's fault, it is our fault if the intensity is rather pathological than pathetic or poetical. It is our fault, for requiring the artist to violate the conditions of his art<sup>302</sup>.

La capacità descrittiva della scultura e la trasposizione in forma tangibile di immagini, spingono l'artista a enfatizzare il carattere espressivo del *medium* e a forzare quei limiti che la tradizione ha imposto alle arti. Lessing ha svolto il compito che è preposto alla critica, ossia l'osservazione e la formulazione di parametri concreti:

Lessing has the immense power of taking pains, which in the critic at any rate constitutes genius; the unwearied, unbribable eye, the ever-alert judgment, that enable him to see things as they are. His rules accordingly are no conventional formulas of good taste, but the very conditions of the several arts themselves<sup>303</sup>.

Concedendo la giusta libertà alle arti, Lessing pone un'unica inviolabile condizione: la regola della bellezza. Ciascuna disciplina deve sottostare al bello e, per soddisfare questa unica richiesta, preservare i suoi limiti ossia non ricorrere a mezzi espressivi estranei al *medium* d'elezione. Conseguentemente, «[p]oetry must not describe; sculpture must not carve what can only be felt or suggested»<sup>304</sup>; questa norma corrisponde a sua volta alle limitazioni temporali cui ciascuna arte è asservita: la scultura, a differenza della poesia, deve porre maggiore saggezza nella selezione di un momento non transitorio o accidentale, bensì fecondo di aspettative. Ma, «[i]t should be noticed [...] that the exclusion of the transitory does not mean that nothing of a transitory nature can be represented, but that

---

<sup>302</sup> Ivi, p. 231.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

nothing must be represented which *ought not* to endure»<sup>305</sup>. Questo è, conclude l'autore, il vero seme del classicismo: elevare l'uomo al di sopra di ciò che è fugace e contingente.

La critica all'estetica ruskiniana che accomuna entrambe le recensioni è solo in parte il riflesso di una rinnovata diffidenza verso il lessico preraffaellita: essa è piuttosto frutto della nuova direzione del gusto del momento, cui fa seguito una parte della critica americana di quegli anni<sup>306</sup>. Il *Laocoonte* di Frothingham era stato infatti stampato alla vigilia di quello che è comunemente noto come *The American Renaissance*: applicato alle arti visive<sup>307</sup>, il termine indica un periodo fecondo dell'arte americana che, in seguito alla conquista dell'unità nazionale, era fortemente coinvolta nel costruire una definita immagine culturale e civile. Il richiamo al Quattrocento e al Cinquecento italiano implicava sia l'abbandono dei soffocanti dettami dell'estetica vittoriana che il recupero delle fonti originarie del rinascimento, dunque le civiltà greca e romana. La creazione di un'arte unitaria fondata sulla tradizione, ossia legittimata dalla storia, era presto divenuta la meta ultima degli artisti e dei critici americani, nonché degli stessi uomini politici<sup>308</sup>. In questo contesto, la pubblicazione del *Laocoonte* deve essere considerata come parte di un diffuso interesse per argomenti quali il rinascimento italiano e l'arte antica: dalle recensioni dell'epoca si apprende infatti che il testo veniva letto come un repertorio di fonti classiche e di opere antiche, e solo secondariamente come un trattato di critica.

Sotto questa luce, l'opera può essere inclusa in quell'ampia campagna di pubblicazioni che, a partire proprio dagli anni Settanta, ha caratterizzato il mercato editoriale americano: ad esempio, *Studies in the History of the Renaissance* di Walter Pater (in lingua italiana tradotto come *Il Rinascimento*) fu ristampato a New York nel 1877, il terzo volume di John Addington Symonds, *The Renaissance in Italy, The Fine Arts (Il Rinascimento italiano: le Belle Arti)*, fece la sua comparsa nel 1877 ancora una volta per una casa editrice newyorkese, e, nel medesimo anno, anche l'opera di Jacob Burckhardt, *The Civilization of*

---

<sup>305</sup> Ivi, p. 232.

<sup>306</sup> Questa oscillazione tra il verbo ruskiniano e l'estetica classicista ha contraddistinto anche la carriera di William James Stillman che, tra gli anni Ottanta e Novanta, aveva abbandonato la sua originaria vocazione per gli scritti del critico britannico per dedicarsi alla sua nuova passione per il rinascimento italiano. In questo periodo, lo studioso infatti si occupa delle note d'accompagnamento alla serie di incisioni di Timothy Cole per «The Century Magazine», poi pubblicate nel 1892 col titolo *Old Italian Masters*. Cfr. R.G. Wilson, *Presence of the Past*, in *THE AMERICAN RENAISSANCE* 1979, p. 40.

<sup>307</sup> Il termine deve infatti essere distinto in base al contesto culturale: nel caso letterario, per *American Renaissance* è intesa l'epoca di Emerson e Whitman e segue la definizione elaborata da Francis Otto Matthiessen nel suo volume *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, pubblicato nel 1941 e riedito nel 1972.

<sup>308</sup> Cfr. R.G. Wilson, *The Great Civilization*, in *THE AMERICAN RENAISSANCE* 1979, pp. 11-72.



*the Renaissance in Italy (La civiltà del Rinascimento in Italia)*, era andata incontro a una riedizione<sup>309</sup>. Marc S. Smith, studioso del periodo, interpreta la «neoclassical wave» degli anni Settanta come una delle dirette conseguenze della seconda rivoluzione industriale: per il Nuovo Continente, il progresso tecnologico e il potere economico dovevano per necessità significare anche un potere culturale, parimenti esemplificato sia dalla importazione massiccia di opere antiche e rinascimentali che dall'aggiornamento critico-artistico, in gran parte riflesso di quello europeo<sup>310</sup>.

I.11 *Verso Harvard: i primi contributi a un approccio filologico al trattato di Lessing.*

Il breve intervallo di tempo che separa la traduzione di *Nathan il saggio* (1868) da quella del *Laocoonte* (1874) è in minima parte dovuto alla solerzia e al coinvolgimento personale di Ellen Frothingham. Nel 1866, la proposta di una biografia di Lessing, quella di Adolf Stahr, aveva rianimato la popolarità americana del pensatore di Kamez: originariamente pubblicata come *G.E. Lessing. Sein Leben und seine Werke* nel 1859 a

---

<sup>309</sup> Per quanto riguarda l'altro volume di Burckhardt, *The Cicerone: A Guide to the Works of Art in Italy* (conosciuto in Italia come *Il cicerone: guida al godimento delle opere d'arte in Italia*), pubblicato nel 1855 in Germania, non fa la sua comparsa negli Stati Uniti almeno fino al 1908; tuttavia, molte traduzioni inglesi circolavano nel corso degli anni Settanta. Cfr. *ivi*, pp. 39-40. Alla fine degli anni Settanta, sono stampati i due volumi di Charles C. Perkins, studioso di Boston, sulla scultura italiana: *Raphael and Michelangelo: A Critical and Biographical Essay* (1878) e *Historical Handbook for Italian Sculpture* (1883). Cfr. *ivi*, p. 40. A proposito delle pubblicazioni elencate in corpo di testo e il fenomeno della nascita del concetto di rinascimento come movimento storico e stilistico, cfr. S.A. Meyer, *Epoche, nazioni, stili (1815-1873)*, in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, pp. 210-215.

<sup>310</sup> Nel suo articolo *The Artistic Commitment of Kenyon Cox: An American Neoclassical Artist*, Smith insiste sul significato politico del movimento neoclassico americano: la nazione, a distanza di più di un decennio dalla sua ufficiale unione, reclamava un proprio passato storico e una legittimazione culturale. L'arte antica e quella rinascimentale erano divenute le depositarie di quei valori morali che la società americana celebrava fin dai tempi dei primi coloni, ossia i principi della rettitudine e dell'ordine sociale. Cfr. SMITH 2016, n.p. I cambiamenti economici, sociali e culturali prodotti dalla seconda rivoluzione industriale sono difficili da quantificare: il nuovo modello di razionalizzazione e di organizzazione del lavoro è alla base del moderno sistema capitalistico, che sostituisce l'ancora giovane forma di imprenditoria degli anni successivi alla Guerra Civile. A livello sociale, questo cambiamento si riflette nel consolidamento della emergente classe borghese: essa si configura fin dal principio come classe dominante sia nel campo industriale che in quello generalmente culturale. Secondo lo studioso J.T. Jackson Lears, i presupposti dell'ultimo quarto dell'Ottocento legittimano a parlare espressamente di «cultural hegemony» in relazione al potere esercitato dal ceto borghese nel codificare norme artistiche e sociali. Cfr. LEARS 1994, p. 9 e ss. Per un inquadramento chiaro e utile delle nuove vicende culturali europee legate alla disciplina storico-artistica e alla evoluzione del sistema museale nazionale, elementi questi che hanno influenzato da lontano la cultura nord-americana secondo ottocentesca, cfr. S.A. Meyer, *Epoche, nazioni, stili (1815-1873)*, in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, pp. 180-238, con relativa bibliografia.

Berlino in due volumi, viene tradotta da Edward Payson Evans, professore della University of Michigan meno di un decennio più tardi. D'ispirazione liberal-democratica<sup>311</sup>, l'opera di Stahr ottenne un grande successo nel Nuovo continente e rinnovò l'assopito entusiasmo per la vita di Lessing. La critica moderna non ha mancato di riconoscere l'importanza della pubblicazione. Già nel 1908, Haertel, a proposito della fortuna dell'autore sui quotidiani americani, dichiara, seppur erroneamente, che «no critical articles [about Lessing] appeared before the publication of Stahr's biography in 1866»<sup>312</sup>. Correggendo alcune inesattezze cronologiche, Pochmann fa eco all'affermazione del suo predecessore:

[i]t was in the sixties that Lessing came into his own. *Nathan*, *Minna*, and the famous essay *Laokoon* were newly translated, and the reviews carried several critical sketches, notably a long essay by Lowell (1867) and the translation by Edwin D. Mead on Eduard Zeller's essay 'Lessing as a Theologian' (1878). Adolph Stahr's two volume *Lessing. Sein Leben und seine Werke* was translated in 1866 by Professor E.P. Evans<sup>313</sup>.

In tempi più recenti (2005), Hinrich C. Seeba ha prodotto un circoscritto resoconto sulla fortuna americana del Lessing e, al pari di Haertel e Pochmann, ha attribuito un ruolo significativo alla produzione letteraria degli anni Sessanta, quando l'uscita della biografia di Stahr e delle due traduzioni di Frothingham si susseguono a breve distanza:

[p]opular interest in Lessing's works began in 1866, when an American translation of Adolf Stahr's republican-inspired monograph of 1859 appeared; it was thoroughly reviewed by James Russell Lowell, Professor of Modern Languages at Harvard University. Ellen Frothingham's translations of *Nathan der Weise* in 1868 and of *Laokoon* in 1874, the only translations available for many decades, set the stage for the two-pronged reception of Lessing in America: as the classical humanist on the one hand and as the aesthetic theorist on the other<sup>314</sup>.

---

<sup>311</sup> La biografia di Stahr, come quella di Carl Justi su Winckelmann (*Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Lipsia 1866-1872, opera in tre volumi), rappresenta il filone di interpretazione liberal-democratica dell'illuminismo tedesco, definitosi negli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo. Questo genere di lettura dell'opera lessinghiana verrà poi cancellata dalla futura impostazione storiografica nazionalistica dell'epoca bismarckiana. Cfr. MERKER 1974, pp. 19-20.

<sup>312</sup> HAERTEL 1908, p. 62.

<sup>313</sup> POCHMANN 1957, p. 338.

<sup>314</sup> H.C. Seeba, *Modern Criticism in Historical Context: 200 Years of Lessing Reception*, in *A COMPANION TO*

La generale risposta dell'epoca alla monografia di Stahr non era unanime: se da una parte l'opera ha rinnovato l'interesse per il nome di Lessing, generando, secondo la critica moderna, un entusiasmo di carattere popolare; dall'altra, intellettuali come James Russell Lowell non nutrivano una particolare stima per Stahr e la sua opera. Lowell, nella sua recensione, poi ristampata e inclusa nella raccolta di saggi *The English Poets* (Londra 1888), giudica infatti la biografia come un superficiale panegirico: «I have hinted that Herr Stahr's *Life of Lessing* is not precisely the kind of biography that would have been most pleasing to the man who could not conceive that an author should be satisfied with anything more than truth in praise, or anything less in criticism»<sup>315</sup>. La mancanza di un'adeguata prospettiva storica e le frequenti inesattezze creano un'opera che a stento può definirsi obiettiva e imparziale:

Herr Stahr's desire to make a hero of his subject, and his love for sonorous sentences [...], are apt to stand somewhat in the way of our chance at taking a fair measure of the man, and seeing in what his heroism really lay. He furnishes little material for a comparative estimate of Lessing, or for judging of the foreign influences which helped from time to time in making him what he was. Nothing is harder than to worry out a date from Herr Stahr's haystacks of praise and quotation<sup>316</sup>.

Nonostante la profonda insoddisfazione per il contributo di Stahr, Lowell elogia la traduzione di Edward Payson Evans, tanto corretta quanto gradevole alla lettura<sup>317</sup>.

Il successo dell'opera di Stahr ha rinnovato l'interesse per il Lessing e, al contempo, sollecitato la produzione di una seconda biografia: nel 1877 la vita del pensatore ricostruita da James Sime è infatti pubblicata a Boston in due volumi col titolo di *Lessing*. La nuova proposta editoriale ambiva a offrirsi come contraltare alla monografia di Stahr e a confrontarsi con la vita di Goethe ricostruita da George Henry Lewes, stampata solo nel 1875. Le stesse recensioni dell'epoca non hanno infatti mancato di intravedere un

---

THE WORKS OF GOTTHOLD EPHRAIM LESSING 2005, p. 343.

<sup>315</sup> J.R. Lowell, *Lessing*, in LOWELL 1888, p. 267.

<sup>316</sup> Ivi, p. 269.

<sup>317</sup> «Of Mr. Evans's translation we can speak for the most part with high commendation. There are great difficulties in translating German prose; and whatever other good things Herr Stahr may have learned from Lessing, terseness and clearness are not among them. We have seldom seen a translation which read more easily, or was generally more faithful». Ivi, p. 272.

significato patriottico nella poderosa impresa di Sime, celebrata da un anonimo recensore come «the first adequate tribute paid by an English student to one of the most fecund, vigorous, and unconventional thinkers of the eighteenth century»<sup>318</sup>. A differenza di Stahr, Sime intendeva offrire una pubblicazione completa e di rigore accademico, dove la correttezza dei fatti e del quadro storico si univa ad analisi puntuali delle singole opere; ma, se la biografia di Stahr peccava per eccesso di lirismo e carenza di erudizione, il *Lessing* di Sime sembrava non aver risolto quello squilibrio: «the lack of anything like charm is but too noticeable», scrive una seconda recensione, «[i]t would be harsh to call the book dull [...] but there is a noticeable want of vivacity and interest in the six hundred and seventy-five pages that form the life»<sup>319</sup>. All'interno della sua opera, Sime dedica al *Laocoonte* un capitolo che si struttura come un saggio autonomo che, per la sua maturità d'analisi, costituisce un'eccezione nella serie di contributi lessinghiani prodotti nel corso del XIX secolo<sup>320</sup>. La trattazione sistematica degli argomenti scelti da Lessing non si ferma alla pura elencazione ma si tramuta essa stessa in esposizione articolata di nodi tematici che dialogano apertamente con le dinamiche critico-artistiche dell'epoca sia precedente che contemporanea alla redazione del *Laocoonte*. «It would be useless to try to follow the exact order in which Lessing sets forth his ideas», dichiara l'autore in apertura, consapevole che la sintesi dei paragrafi, esposti secondo la loro successione originaria, non restituirebbe la «impression of his freedom of movement»<sup>321</sup>. La ricostruzione del dialogo intellettuale tra il trattato e le voci critiche che hanno animato il XVII e il XVIII secolo costituisce il nerbo del capitolo di Sime. «The relations of poetry and art were not discussed for the first time by Lessing; they had been examined by many previous writers»<sup>322</sup>, anticipa lo scrittore. La critica del Seicento e del Settecento sostanzia quella visione dell'arte, fondata sul rapporto di sorellanza con la poesia, poi riletta da Lessing: l'assunto di memoria oraziana secondo cui «the painter and the poet have essentially the same province»<sup>323</sup> trova, secondo lo studio di Sime, una prima formulazione in chiave moderna nel *Dialogo sulla pittura* (1557) di Ludovico Dolce. *Le Riflessioni critiche sulla*

<sup>318</sup> HAZELTINE 1879, p. 691.

<sup>319</sup> RECENT LITERATURE 1878, p. 804.

<sup>320</sup> Il *Laocoonte* è trattato nel capitolo XII del I volume: SIME 1877, I, pp. 247-308.

<sup>321</sup> Ivi, p. 253: «It will be better to attempt to penetrate to the kernel of his doctrine; to present his ideas, as far as possible, in their internal connection rather than in the relations in which he has, to some extent accidentally, placed them».

<sup>322</sup> Ivi, p. 248.

<sup>323</sup> Ivi, p. 249.

poesia e sulla pittura (*Réflexions critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musique*, 1719) di Jean-Baptiste Du Bos, appartenenti al secolo del Lessing, «indicated more than one line of thought which we find in ‘Laokoon’»<sup>324</sup>; in linea di successione, autori quali Addison, Spence e Daniel Webb, con le rispettive elaborazioni del tema, hanno strutturato un dialogo la cui ricostruzione è preliminare alla comprensione del messaggio del *Laocoonte*. In quanto animato da un'appassionata vena polemica, il trattato prende dichiaratamente le mosse dalla critica delle posizioni di alcuni intellettuali, quali il Winckelmann e poi il conte di Caylus, il cui repertorio di quadri tratti dai poemi omerici e dall'*Eneide* rappresenta «the occasion of some of his most suggestive discussions»<sup>325</sup>.

A differenza della critica precedente, Sime comprende e dichiara con schiettezza che il *Laocoonte* è solo secondariamente un trattato sulle arti visive, la cui subordinazione a quelle verbali discende dalla stessa formazione e dagli interessi di Lessing. Lo squilibrio tra le arti è già esplicito nel titolo: nel corso della dissertazione lessinghiana, emerge con evidenza come il gruppo scultoreo funga da punto di avvio per una disquisizione su altri argomenti. Sime giustifica però la scelta del Lessing secondo quanto dall'autore stesso dichiarato nella *Drammaturgia d'Amburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769):

[a]lthough the Laokoon group gives the book its title, it plays a subordinate part in the scheme. In the *Dramaturgie* Lessing repeatedly insists that the title of a work need not convey an adequate idea of its contents; it is enough, he says, if it sufficiently distinguishes it from other works. In *Laokoon* he himself acts on this principle. The group is, it is true, the starting-point of his speculations; and several of the laws we shall have to examine are laid down in the course of the inquiry it suggests. But in the greater part of the book – and the more important part – he altogether loses sight of it<sup>326</sup>.

L'indifferenza verso la magnificenza della scultura in parte riflette la stessa

---

<sup>324</sup> *Ibidem*.

<sup>325</sup> *Ibidem*. Ma, sottolinea Sime, il prestito da altri autori, compresi Shaftesbury e James Harris, non diminuisce la freschezza e l'originalità dell'intelletto critico lessinghiano: «[e]very one of the writers now named was well known to Lessing; and to one of them, Dubos, he owed so much that he has been severely blamed for not openly acknowledging his obligations. In reality, however, he took no idea either from Dubos or any one else to which he did not give fresh value, either by the form in which he expressed it or the reasons with which he supported it. And in the more important discussions on the nature of poetry he stands on completely independent ground». Ivi, p. 250.

<sup>326</sup> Ivi, p. 252.

inesperienza di Lessing nelle questioni artistiche piuttosto che in quelle letterarie: «[h]is knowledge of art was unfortunately very much less incomplete», scrive Sime, «and his references to it lack the freshness which marks his assertions respecting poetry»<sup>327</sup>.

Con la critica di Sime, il pensiero lessinghiano giunge alla sua piena storicizzazione: a distanza di un secolo dalla pubblicazione originaria del trattato (1766), lo scrittore americano definisce i suoi contenuti in un'inedita chiave storico-letteraria e stabilisce delle connessioni, in particolare con le riflessioni dell'abate Du Bos. La divulgazione, in sostanza, cede definitivamente il passo alla filologia.

Se negli anni Cinquanta, l'estetica lessinghiana era stata riletta in base a delle aspettative, corrispondenti ad atteggiamenti dicotomici, l'uno di matrice conservatrice e l'altro romantica; negli anni Settanta il processo di maturazione di una visione storicamente determinata prevale sulle passate interpretazioni, generalmente orientate a una lettura ultrasoggettiva e piegata al rispetto di prestabiliti programmi politici, morali ed infine estetici. Questo decennio, grazie ai contributi di Frothingham e di Sime, segna il tramonto di un'epoca e il sorgere di un'altra: la prospettiva sposata dalla traduttrice e coltivata dal critico getta le fondamenta delle future analisi accademiche che contraddistinguono l'ambiente di Harvard. William Guild Howard, autore del lungo contributo intitolato *Ut Pictura Poesis* (1909), che precorre non solo nel titolo ma ugualmente in alcuni contenuti, le riflessioni del ben più conosciuto saggio di Rensselaer Wright Lee del 1940, si interessa al Lessing e al suo *Laocoonte* esattamente negli anni in cui Irving Babbitt tiene le sue lezioni sul medesimo argomento<sup>328</sup>. Così, negli ultimi decenni del secolo, il trattato acquista finalmente la sua autonomia: l'opera letteraria abbandona la sua originaria dimensione di 'evento' editoriale, oggetto di divulgazione, per farsi canone. La canonizzazione si presenta come condizione indispensabile per un innovativo confronto col testo: i precetti del trattato possono essere riconsiderati con maggiore libertà e pertanto confermati oppure trasgrediti.

---

<sup>327</sup> Ivi, p. 253.

<sup>328</sup> Tra il 1909 e il 1910, Howard pubblica lo studio *Ut Pictura Poesis* per «Publications of the Modern Language Association» e l'analisi comparata dei *Laocoonti* di Lessing, Herder e Goethe, *Laokoon: Lessing, Herder, Goethe*. La stampa della versione commentata dei trattati è coincidente con la stampa di *The New Laokoon* di Irving Babbitt (1910). Nel dicembre 1940, a distanza di soli quattro mesi dall'uscita del *Laocoonte* greenberghiano, «The Art Bulletin» propone *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura* (Ut Pictura Poesis: *The Humanistic Theory of Painting*) del menzionato Lee.

È proprio in questa fase storica, nei primi decenni del Novecento, che la ricezione americana del *Laocoonte* diventa produttiva: l'opera è nuovamente letta e delle alternative, nella forma di due nuovi '*Laocoonti*', sono finalmente proposte.

## CAPITOLO II

### IL NUOVO *LAOCOONTE* DI IRVING BABBITT (1910)

#### II.1 *Le istanze della critica americana ultra-conservatrice e il significato del trattato babbittiano.*

La recente riedizione italiana di un classico della critica d'arte, *Ut Pictura Poesis: la teoria umanistica della pittura* (*Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*) di Rensselaer Wright Lee, rinnova l'originario invito del suo autore ad approfondire il saggio di Irving Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, secondo una prospettiva storico-artistica anziché esclusivamente storico-letteraria<sup>1</sup>. Nell'anno in cui Lee pubblicava il suo studio (1940), risultava ancora difficile riconsiderare il pensiero babbittiano in modo neutrale e il momento del compromesso col carattere rigidamente dogmatico delle sue posizioni era ancora percepito come prematuro<sup>2</sup>. Del resto il decennio appena conclusosi, quello degli anni Trenta, aveva assistito a una prepotente rivalsa del cosiddetto *New Humanism*, tendenza conservatrice il cui germe era la concezione dell'uomo e della natura di William Crary Brownell, poi approfondita e divulgata dallo stesso Babbitt e dal collega Paul Elmer Moore. Proprio nel 1930, un simposio intitolato in modo emblematico *Humanism and America* aveva infatti permesso la pubblicazione di una nutrita raccolta di saggi ad opera dei maggiori rappresentanti di tale scuola di pensiero<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> L'esortazione di Lee è contenuta in una nota qui di seguito riportata: «[p]er l'effetto della dottrina dell'*ut pictura poesis* sulla letteratura del Seicento e del Settecento, si veda *The New Laokoön*, di Irving Babbitt, Boston and New York 1910, pp. 3-57; opera che meriterebbe una migliore conoscenza fra gli storici dell'arte». LEE 2011, p. 24, nota 29. La prima versione italiana di *Ut pictura poesis* è stata curata nel 1974 per i tipi Sansoni, casa editrice che, come nota Marco Maggi nella postfazione al volume di Lee, in quello stesso periodo era impegnata nella stampa delle opere complete di Roberto Longhi. Cfr. M. Maggi, *Postfazione*, ivi, pp. 209-210.

<sup>2</sup> Un decennio prima della pubblicazione dell'indagine di Lee, già Mario Praz, più interessato ad altri scritti di Babbitt, in particolare a *Rousseau and Romanticism*, edito nel 1919 e seguito di *The New Laokoon*, aveva sottolineato il conflitto tra l'indiscutibile sapienza filologica e la volontà provocatoria che finiva irrimediabilmente per sminuire gli alti meriti degli studi babbittiani, appesantiti da una inesauribile vena polemica. Anche Mina Gregori, in occasione della prima pubblicazione italiana di *Ut pictura poesis* di Lee, si era impegnata nel rimuovere o smorzare le tracce dell'«umanesimo militante dell'autore», quest'ultima una eredità propriamente babbittiana. Cfr. M. Maggi, *Postfazione*, in LEE 2011, p. 210.

<sup>3</sup> *Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilization* è comunemente considerato il manifesto ufficiale del neumanesimo americano. L'introduzione ad opera del curatore, Norman Foerster, offre una sintetica esposizione sulla nascita del movimento, a partire dal suo fondatore teorico, William Crary Brownell. Nella lista dei contributi, si segnalano i nomi di T.S. Eliot, autore del saggio *Religion Without*



Sebbene il curatore della silloge, Norman Foerster, avesse dichiarato che «[t]he authors of this symposium, in a word, have no desire to form a closed school, or party, or cult, or religion»<sup>4</sup>, l'insieme dei contributi dimostrava l'esistenza di un fronte culturale coeso che intendeva imporsi con prepotenza non solo sulla sfera artistica ma parimenti su quella religiosa e politica. Inoltre, la redazione di una lista di «recent books that are humanistic in a strict sense, together with a few books humanistic in a sense more general and indefinite»<sup>5</sup>, accresceva l'impressione della formazione, nel lungo periodo, di un movimento tanto attivo quanto consapevole delle proprie intenzioni. L'elenco di pubblicazioni ovviamente contava anche *The New Laokoon* di Babbitt, accompagnato da importanti scritti sull'arte dei critici Kenyon Cox e Frank Jewett Mather, Jr., i più autorevoli esponenti della linea estetica americana genericamente definita conservatrice e tradizionalista<sup>6</sup>; in sostanza, la lista, ordinata in senso cronologico a partire dal 1900 fino al 1929, intendeva trasmettere l'idea di una condivisione di intenti svoltasi in un lungo periodo e che, sul piano dell'arte, appariva definita dal trattato di Babbitt e sostenuta dai contributi dei citati Cox e Mather.

Nonostante le discutibili derive ultra-conservatrici del neumanesimo, divenuto oggetto di aspra critica da parte della nuova generazione di intellettuali newyorkesi, alcuni

---

*Humanism*, e di Frank Jewett Mather, Jr., autore dell'unico scritto a carattere storico-artistico intitolato *The Plight of Our Arts*. Si rimanda a *HUMANISM AND AMERICA* 1967, rispettivamente alle pp. V-XVII; 105-112; 113-126.

<sup>4</sup> Ivi, p. XVII. In aggiunta alla citazione in corpo di testo, si riporta la seguente osservazione dello stesso Foerster: «[a]s the reader will soon perceive, the contributors agree in certain broad, fundamental opinions. Without exception they have sought to work their way free of the dogmatic incrustations that threaten to corrode even what is sound in characteristically modern thought. [...] All of them perceive that a naturalistic humanism is finally a paradox. Some of them might be termed 'pure' or 'mere' humanists, others are religious humanists. Each has been free to speak his own mind [...]». *Ibidem*. Nello stesso anno, 1930, si concentra una proliferazione di articoli e saggi di critica al *New Humanism*, tra i quali il contributo di Malcolm Cowley, *Angry Professors*, si distingue come il più provocatorio attacco al movimento: pubblicato su «The New Republic» (aprile 1930), il testo affermava con forza il dissenso nei confronti di un pensiero che accantonava ogni genere di rivalutazione positiva delle arti e delle lettere moderne. Cfr. COWLEY 1967, pp. 3-13. Anche Renato Poggioli, a distanza di tre decenni, enfatizzerà la carica reazionaria del gruppo americano capeggiato da Babbitt, riconoscendovi delle comunanze col pensiero di Pierre Lasserre, massimo rappresentante dell'ala ultraconservatrice francese. POGGIOLI 1962, p. 190.

<sup>5</sup> *HUMANISM AND AMERICA* 1967, p. 291; per quanto riguarda l'elenco, si rimanda alle pp. 291-294.

<sup>6</sup> H. Wayne Morgan è autore di uno studio monografico dedicato al pensiero di Kenyon Cox, Royal Cortissoz e Frank Jewett Mather, Jr., i cosiddetti, secondo il felice appellativo dell'autore, «keepers of culture», preservatori di valori tradizionali di distinta ispirazione neo-classicista. Senza mai ufficializzare la loro alleanza intellettuale col movimento di Babbitt, essi simpatizzano col suo pensiero: oltre al recupero di principi di memoria classica, quali il *decorum* e l'*equilibrium*, i critici condividono la medesima avversione per la temperie romantica e qualsiasi forma di ibridismo artistico. Cox, Cortissoz e in particolare Mather, si oppongono all'ideale dell'*art pour l'art*, ossia a qualsiasi discorso sull'arte fondato su presupposti autonomi e formalisti, condividendo piuttosto la concezione della pittura e della scultura come discipline d'impegno sociale e umanitario. Cfr. MORGAN 1989b, p. XI.

dei quali firmatari di un simposio di opposizione al movimento<sup>7</sup>, Lee non esita a includere *The New Laokoon* nella circoscritta rosa delle opere a lui contemporanee giudicate degne di particolare attenzione<sup>8</sup>. È lecito credere che il rinnovato interesse per il trattato, che ha parimenti riguardato Lee e Clement Greenberg nel 1940, sia in parte dovuto alla pubblicazione, avvenuta in quello stesso anno, dell'ultima raccolta di saggi di Babbitt intitolata *Spanish Character and Other Essays*<sup>9</sup>. Nell'economia del presente discorso, è utile evidenziare la presenza nella silloge del saggio *The Bicentenary of Diderot*<sup>10</sup>, scritto da Babbitt poco tempo dopo la redazione di *The New Laokoon* e pertanto appartenente a quella fase di indagini nel campo dell'estetica settecentesca che aveva occupato l'autore a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Novecento. L'omaggio a Diderot era stato composto nel 1913 nella forma di un articolo per «The Nation», rivista con cui Babbitt collabora per tutto l'arco della sua carriera<sup>11</sup>. Fino ai nostri giorni, gli esiti e i condizionamenti scaturiti dalla ristampa del saggio non sono mai stati oggetto di approfondimento, mancanza probabilmente dovuta alla marginalizzazione del testo messo in ombra dal più noto *What I Believe: Rousseau and Religion*<sup>12</sup>. Quest'ultimo contributo, apparso sulle pagine di «Forum» circa un decennio prima, occupava infatti una posizione di rilievo all'interno della raccolta del 1940 poiché costituiva una esposizione definitiva e strutturata del pensiero di Babbitt e pertanto era considerato una pietra miliare del

---

<sup>7</sup> Il riferimento qui è alla tavola rotonda *The Critique of Humanism: A Symposium*, tenutasi a New York nel 1930, medesimo anno dell'incontro neoumanista.

<sup>8</sup> Come sottolinea Marco Maggi, Lee restringe il campo delle sue citazioni a un numero selezionato di opere e autori a lui contemporanei, elemento questo che conferisce ancora più rilevanza alla presenza del *Laokoon* di Babbitt. Oltre ai numerosi riferimenti sparsi a *Idea. Contributo alla storia dell'estetica (Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Lipsia-Berlino 1924) di Erwin Panofsky, pubblicato nel 1924 in «Studien der Bibliothek Warburg», V, nonché alla sua recensione firmata da Walter Friedlaender («Jahrbuch für Kunstwissenschaft», VI, 1928), e al celebre *A History of Literary Criticism in the Renaissance* di Joel Elias Spingarn (Londra 1899), si conta un invito alla lettura sia del volume *Laokoon: Lessing, Herder, Goethe* di William Guild Howard, collega di Babbitt a Harvard, che al suo lungo saggio *Ut pictura poesis* («Publication of the Modern Language Association of America», XXIV), entrambi compresi tra il 1909 e il 1910.

<sup>9</sup> Come sarà approfondito nel corso dei prossimi capitoli, la stampa di *Spanish Character and Other Essays* avviene in un momento di profonda incertezza politica: nel 1940, la *intelligencija* americana non solo rifletteva sul ruolo del paese nel grande scacchiere del Secondo Conflitto Mondiale, ma era impegnata, sia a destra che a sinistra, a riformulare i termini del proprio impegno culturale. L'argomento sarà trattato nel capitolo seguente, specialmente in relazione al pensiero greenberghiano: cfr. *infra*, capitolo III, in part. paragrafi III.6 e III.8.

<sup>10</sup> Cfr. I. Babbitt, *The Bicentenary of Diderot*, in BABBITT 1940, pp. 105-120.

<sup>11</sup> La collaborazione con la rivista era dovuta sia alla presenza di Paul Elmer More, collega e amico di Babbitt, all'interno della redazione, che alla posizione culturale ricoperta da «The Nation», pubblicazione rivolta a un pubblico medio-alto, quello stesso che l'accademico mirava a raggiungere coi suoi scritti. Cfr. NEVIN 1984, pp. 37-38.

<sup>12</sup> Cfr. I. Babbitt, *What I Believe: Rousseau and Religion*, in BABBITT 1940, pp. 225-247.

movimento neoumanista. Tuttavia, in questo contesto, la ristampa del contributo su Diderot, avvenuta esattamente nel 1940, non può essere sottovalutata. Nel saggio in questione, proprio in relazione ai *Salons*, assunti come estrema dimostrazione dell'attitudine capricciosa e antisistemica di Diderot nei confronti dell'arte, Babbitt considera le implicazioni del pensiero diderotiano sulla formulazione moderna della dottrina della *ut pictura poësis*:

Diderot's notion of the drama [...] is too pictorial; his notion of painting, on the other hand, is too literary and dramatic. In his attack on the older or pseudo-classic confusion of the arts, based on the maxim *ut pictura poesis*, he furnished pregnant hints to Lessing; at the same time he prepares the way for our modern confusions arising from an emotionalism that overflows all barriers<sup>13</sup>.

Con queste parole, Babbitt aveva non solamente riconfermato la sua opposizione all'emozionalismo di stampo romantico, ma rinvigorito il dibattito degli anni Quaranta sulla natura della confusione tra le arti e sui nuovi orientamenti dell'estetica moderna.

Già Marco Collareta, seguito da Marco Maggi, in occasione della prima traduzione italiana di *Ut pictura poesis* ha evidenziato che la lettura approfondita del saggio di Lee non può prescindere dalla constatazione del clima culturale in cui esso è stato scritto e recepito: la generale «tendenza ad attualizzare le argomentazioni della teoria umanistica della pittura», percepibile da certi toni usati dal Lee, nonché la vena di nostalgia per un passato artistico ormai perduto, non permettono di sottovalutare l'anno della prima pubblicazione del saggio (1940)<sup>14</sup>. Lo studioso di Princeton infatti non cela la sua adesione ai parametri critici non alieni al moralismo americano di quegli stessi anni, e in precedenza sposati sia da Babbitt che, specialmente, da Frank Jewett Mather, Jr. La dichiarata avversione per «l'astratta logica del cubismo» e «le stravaganze dell'espressionismo» assieme alla convinzione che «l'arte del pittore deve generalmente essere basata sulla rappresentazione del mondo naturale, come è percepito dall'occhio»<sup>15</sup>, rendono esplicita la personale avversione nei confronti delle più recenti tendenze artistiche, specialmente

---

<sup>13</sup> I. Babbitt, *The Bicentenary of Diderot*, in BABBITT 1940, p. 112.

<sup>14</sup> Cfr. COLLARETA 1974, p. 1788.

<sup>15</sup> LEE 2011, p. 128.

l'astrattismo, interpretate come derivate dal corso umanista della pittura occidentale. La chiusura di Lee alle dinamiche moderne non può che richiamare alla mente la critica di Babbitt all'eccessiva e spregiudicata espressività delle sculture di Auguste Rodin:

[t]here is no doubt as to the extreme toward which we are inclining to-day. [...] To take an example from another field, Rodin's *Belle qui fut Heaulmière* [*Celle qui fut la Belle Heaulmière*] may be vital but can scarcely be regarded as shapely. In general, Rodin and other impressionistic sculptors are straining so hard to be vital and expressive that they are in danger of overstepping the bounds of their art, of violating its special form and symmetry, and so of failing to temper their rendering of life and motion with a sufficient suggestion of repose. The whole world seems to be growing increasingly barbaric in this matter of symmetry. I have actually heard the epithet beautiful applied to sky-scrapers<sup>16</sup>.

Di maggiore interesse e più emblematica è la nota a margine in cui Babbitt, ritornando all'argomentazione lessinghiana, accenna brevemente a una confusione artistica non più confinata al campo delle arti visive e verbali bensì interna alle prime, dunque concernente l'ibridismo tra i mezzi scultorei e quelli pittorici:

[t]here is still something to be said after Lessing and so many others on the boundaries that are imposed on each art by its own special technique, the material in which it works, its relations to time and space, etc. I am of course approaching the subject from an entirely different angle. [...] This impressionistic confusion of painting and sculpture often resembles

---

<sup>16</sup> BABBITT 1910, pp. 232-233. Babbitt accoglie la critica di Ludwig Volkmann contenuta in *Grenzen der Künste*, volume allora di recente pubblicazione (1903) e citato in una nota a margine del saggio. Cfr. *ivi*, p. 233, nota 1. Per Volkmann la scultura di Rodin è alimentata da una tendenza all'impressionismo estetico che, per quanto dagli esiti brillanti, contraddice l'essenza e l'autosufficienza della forma; per il critico il punto debole dell'opera del francese consiste nella sua estrema ricerca degli effetti della luce: le sculture, come il gruppo *Fugit Amor* del Museo Rodin di Parigi (1883-1884), ricevono vita dall'atmosfera circostante e la loro forma dipende completamente da un fattore imprevedibile (la luce) che si trova al di fuori dei confini plastici della scultura. Cfr. VOLKMANN 1903, pp. 80-86. L'interesse, seppur superficiale, di Babbitt per l'arte di Rodin è suggerita sia dalle argomentazioni di Volkmann sulla idea di forma e di espressione che dall'allora recente ingresso di un modello di *Colei che fu la bella Elmiere* nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York. Nel medesimo anno di pubblicazione di *The New Laokoon* (1910), la scultura, realizzata da Alexis Rudier sul calco dell'artista, era stata donata da Thomas Fortune Ryan al museo come parte di un nucleo significativo di opere di Rodin; il gruppo di sculture doveva comporre la futura galleria dal Metropolitan Museum dedicata al grande artista francese, inaugurata soli due anni più tardi (2 maggio 1912). Cfr. VINCENT 1981, pp. 6-7.

the pseudo-classic confusion of the two arts in producing (at least on the eye that is untrained technically) an effect of writhing theatricality<sup>17</sup>.

Nella visione sia letteraria che più ampiamente estetica babbittiana è possibile ravvisare quell'insieme di caratteristiche che nel 1962, nella sua *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Renato Poggioli ascriveva alla cosiddetta «critica di destra» o «critica ostile», nel senso di critica ultraconservatrice e reazionaria<sup>18</sup>:

[q]uesti critici [...] tendono infatti a considerare la degenerazione estetica come segno od effetto della corruzione etica o pratica dell'uomo moderno. Insomma la critica di destra è quasi per definizione quella che deduce il corollario del tradizionalismo culturale ed estetico dal postulato del tradizionalismo civile e politico. In essa vengono a ritrovarsi tutti i nemici dei tempi nuovi, che li condannano in blocco sotto l'accusa di decadenza, e che ripudiano non solo le forme dell'arte e della cultura ma anche le forze più vive della nostra epoca [...]<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> BABBITT 1910, p. 233, nota 1.

<sup>18</sup> Poggioli non manca di sottolineare le profonde relazioni di simpatia tra Babbitt e l'ala conservatrice francese, rappresentata da Seillière e Lasserre, uniti nella comune «polemica controrivoluzionaria e antiromantica». Cfr. POGGIOLI 1962, pp. 60-61; 190-191. Infatti, proprio nel 1928 è pubblicata a Parigi la monografia *Le mouvement humaniste aux États-Unis* a cura di Louis J.A. Mercier. Le posizioni critiche di Poggioli sulla identità artistica e politica dell'avanguardia richiedono di essere messe a confronto col dibattito sul ruolo ricoperto dall'avanguardia negli stessi anni Sessanta, in particolare animato da Hans Magnus Enzensberger e dal suo contributo *Die Aporien der Avantgarde*, edito nel 1967, cinque anni dopo la pubblicazione di *Teoria dell'arte d'avanguardia* (si consideri che Poggioli è deceduto nel 1963). Da alcune dichiarazioni di Poggioli, si apprende però che il critico italiano aveva avanzato delle prime conclusioni già durante i travagliati anni della Seconda Guerra Mondiale, quando, costretto ad abbandonare l'Italia, prima per la Polonia (1938) e poi per gli Stati Uniti (dal 1938), era stato spinto a riflettere sul rapporto tra la politica e l'arte non ufficiale o arte del dissenso. Tra il 1949 e il 1950, Poggioli pubblica tre articoli per la rivista «Inventario», i medesimi che dieci anni più tardi confluiranno nel volume del 1962. *Teoria dell'arte d'avanguardia* si presenta come una riflessione critica e impegnata dell'avanguardia, quest'ultima intesa come «concetto storico, come centro di tendenze e di idee» (ivi, p. 15). Partendo dal significato originario della parola avanguardia, quindi dalla sua etimologia francese (*avant-garde*), legata a un preciso contesto storico segnato dalla Comune di Parigi del 1870, Poggioli ridefinisce il termine secondo la sua accezione politica nel senso di tendenza artistica anti-conservatrice; l'analisi prosegue affrontando il significato del termine secondo un sistema di categorie binarie, quali romanticismo-avanguardia, critica di sinistra-critica di destra, storia-teoria. Tra le intenzioni dell'autore, vi era quella di riconciliare l'opposizione tra l'avanguardia e il movimento romantico, dissentendo così dalle posizioni assunte dallo spagnolo Ortega Y Gasset, la cui *Deshumanización del Arte: Ideas sobre la novela* (1928) rappresenta il primo termine di confronto. Per alcuni approfondimenti sull'opera e il pensiero di Poggioli, si invita alla lettura dei seguenti contributi: in merito alla stesura di *Teoria dell'arte d'avanguardia*, si rimanda a E. Livorni, *Renato Poggioli's Theory of the Avant-Garde and It's Legacy*, in *RENATO POGGIOLI AN INTELLECTUAL BIOGRAPHY* 2012, pp. 179-196; per un quadro generale sugli studi di Poggioli, si segnala la seguente raccolta di saggi, *RENATO POGGIOLI AN INTELLECTUAL BIOGRAPHY* 2012; per gli anni trascorsi negli Stati Uniti e il contesto dell'emigrazione degli intellettuali europei, si rimanda alla raccolta *DA VIENNA A BALTIMORA* 2001.

<sup>19</sup> POGGIOLI 1962, p. 190. La dichiarazione di Poggioli secondo cui «le forze più vive della nostra epoca» sono «la democrazia e il socialismo», rende esplicita la suggestione politica e sociale degli anni Sessanta.

Tendenza significativa della critica conservatrice è l'appropriazione, conseguita per mezzo della lettura impegnata, di un passato storico che funge da giustificazione culturale<sup>20</sup>: il *Laokoon* babbittiano intende consapevolmente legittimare il neoumanesimo secondo una prospettiva storica definita, il cui perno è Lessing e la sua concezione delle arti. Sotto questa luce, il trattato del 1910 può essere da una parte considerato come esito finale di un lungo processo di rielaborazione dell'estetica lessinghiana avvenuto nel corso del XIX secolo in Nord America; dall'altra, come cosciente rilettura di quella stessa tradizione nell'ottica di un preciso impegno intellettuale che si sostanzia nella legittimazione storica delle proprie posizioni critiche attraverso l'appropriazione intellettuale del trattato del 1766. Babbitt, seguito tre decenni dopo da Lee, commenta ma soprattutto promuove il Lessing perché spinto da una sintonia emotiva e intellettuale coi propositi che alimentano il *Laokoon* e che pertanto lo legittimano a intravedervi un autorevole precedente alla sua concezione estetica. Insistendo sulla relazione tra la concezione delle arti di Lessing e quella della *Poetica* di Aristotele, Babbitt intende offrire un fondamento filosofico alla presunta rettitudine caratteriale del Lessing: «[n]o one ever interpreted more strenuously Aristotle's great sentence: "The end is the chief thing of all". It is the goal of art that interests him [Lessing] rather than any pleasant vagabondage of fancy or sensibility on the way thither»<sup>21</sup>. L'adesione di Lessing ai parametri teorici della *Poetica* inducono Babbitt a definirlo e ad apprezzarlo in quanto uomo d'azione, strenuamente disciplinato e avverso per natura a fantasiose divagazioni. In sostanza, il ritratto complessivo costruito nel corso delle pagine di *The New Laokoon*, si alimenta di luoghi comuni creati attorno alla ormai leggendaria figura del Lessing, che culminano nella sua sovrapposizione con la stereotipata immagine di Martin Lutero: «[h]ere is the point that must have chief emphasis in any right praise of Lessing. He is in some respects the

---

D'altronde, lo stesso Poggioli scrisse il suo testo avendo memoria della forte critica all'arte moderna di Cesare Brandi contenuta nel suo *La fine d'avanguardia e l'arte oggi*, pubblicato esattamente un decennio prima (1952). Risulta chiaro che quando Poggioli tratta della tendenza dei conservatori a giudicare ogni fenomeno d'avanguardia come rinascenza del romanticismo, abbia in mente l'opinione di Brandi secondo cui «[...] col Romanticismo e non prima, si elabora il concetto dell'avanguardia [...]»; esemplare in tal proposito la definizione brandiana di surrealismo come «postremo sussulto romantico». Cfr. BRANDI 1952, p. 14 e p. 21.

<sup>20</sup> Una eguale considerazione può valere anche per le letture orientate in senso marxista, quale la nota interpretazione dell'opera lessinghiana in chiave socialista proposta da Franz Mehring in *La leggenda di Lessing. Per la storia e la critica del dispotismo prussiano e della letteratura classica (Die Lessing-Legende. Eine Rettung, nebst einem Anhang über den historischen Materialismus)*, pubblicato originariamente su «Die Neue Zeit» nel 1892 e riproposto solo un anno più tardi nella forma di monografia.

<sup>21</sup> BABBITT 1910, pp. 45-46.

most masculine figure Germany has produced since Luther [...]»<sup>22</sup>. Segue una lista di caratteristiche etiche e umane da Lessing condivise con Lutero che, per quanto artificiosa, resta significativa e rappresentativa dell'atteggiamento babbittiano nei confronti della materia da lui trattata:

[j]ust as Luther again, in distinguishing true Christianity from pseudo-Christianity, was led to set up the text of the Bible as a sort of visible absolute, a true and perfect touchstone in matters religious, so Lessing in distinguishing between the truly classical and the pseudo-classic set up Aristotle's *Poetics* as a sort of visible absolute, a complete criterion in everything relating to literature, especially the drama. Every one knows the passage in which Lessing declares that the *Poetics* is as infallible in its own way as the elements of Euclid. [...] From one point of view Lessing may be defined as the last and the greatest of the Aristotelian formalists<sup>23</sup>.

La sovrapposizione di Lessing con Lutero, premessa coerente per la successiva e ben più significativa sovrapposizione, quella tra il rigorismo estetico lessinghiano e il suo presunto rigorismo morale, riflettono nell'insieme problematiche e atteggiamenti relativi al *Laokoon* già in atto nel corso del XIX secolo, in particolare nella seconda metà del secolo. Elementi che se Babbitt eredita e formalizza compiutamente nella forma di trattato, Clement Greenberg accoglierà e rinnoverà in modo critico, sia per mezzo dell'adeguamento a un contesto completamente diverso, che della loro ricollocazione sopra un nuovo fondamento, che è quello della cultura marxista degli anni Trenta.

## II.2 *Il Laocoonte di Harvard: l'origine accademica del saggio e i suoi presupposti metodologici.*

*The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* di Irving Babbitt è stato pubblicato a Boston nel 1910, solo due anni dopo la stampa di *Literature and the American*

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 36. Come sarà dimostrato nel corso del seguente capitolo, questo paragone costituisce un luogo comune della critica americana di Lessing e che rimane inalterato per tutto il corso del XIX secolo fino a raggiungere, del tutto incorrotto, gli anni di Babbitt.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 37-38.

*College: Essays in Defense of the Humanities*, e circa nove anni prima di *Rousseau and Romanticism*<sup>24</sup>. Già nel 1910, Babbitt aveva sottolineato il collegamento tematico tra le tre monografie, ponendo *The New Laokoon* al centro di un discorso ad ampio spettro sulle moderna sopravvivenza di alcuni motivi romantici e roussoiani:

[m]uch that I have said in this book [*The New Laokoon*] is a development of what I have already said in my book on *Literature and the American College*, especially of the definition I have there attempted of the word humanism. Many of the views, again, that are expressed in the following pages, on the romantic movement, will need to be more fully developed, and this I hope to do at some future time in a book entitled *Rousseau and Romanticism*<sup>25</sup>.

In generale, è corretto considerare il trattato del 1910 come l'anticipazione di temi che erano stati già approfonditi e pienamente argomentati, ma, a confronto con le opere citate, il *Laokoon* mantiene una certa spontaneità e freschezza: come dichiara Babbitt nella prefazione, l'opera nasce da una serie di riflessioni sullo stato delle arti e delle lettere maturate proprio nel corso delle sue lezioni. La continuità tra il ritmo incalzante delle argomentazioni, cariche di citazioni e di nomi, e la frenesia intellettuale delle *lectures* harvardiane, conferma il legame tra il saggio e l'ambiente in cui è stata concepito. Al pari di altri prodotti culturali, i piani di lettura del testo di Babbitt sono plurimi e interrelati: il *Laokoon* si presenta infatti sia come il prodotto letterario dell'ambiente elitario harvardiano, che come documento di una intera compagine culturale in transizione. Interessante diventa dunque constatare come l'opera varchi il confine del suo originario *status*, quello di un *pamphlet* polemico scritto contro la politica accademica di Harvard, per legittimarsi come manifesto di un movimento culturale complesso.

Nel 1894, un anno dopo il conseguimento della laurea, Babbitt ha fatto ritorno all'università di Harvard con l'intenzione di iniziare la carriera accademica nel

---

<sup>24</sup> Il primo, *Literature and the American College*, è stato pubblicato nel 1908 e preceduto dalla raccolta di racconti di Voltaire, *Zadig and Other Stories*, curato da Babbitt nel 1905. Il secondo, *Rousseau and Romanticism*, è da considerarsi un'opera matura e che, insieme a *Democracy and Leadership*, chiude la serie di pubblicazioni monografiche dell'autore; infatti, la bibliografia babbittiana è prevalentemente occupata da contributi giornalistici e di saggistica, produzione che porta avanti senza soluzioni di continuità il discorso sul neumanesimo. Rimandiamo sia all'appendice del capitolo che alla bibliografia completa di scritti di Babbitt pubblicata nel 1940 a conclusione della raccolta *Spanish Character and Other Essays*: cfr. BABBITT 1940, pp. 251-259.

<sup>25</sup> BABBITT 1910, p. XIV.



Dipartimento di Studi classici, speranza però presto delusa a causa del cambiamento delle politiche curriculari dell'ateneo<sup>26</sup>. La disaffezione di Babbitt per il Classics Department presto sfocia in un'esplicita polemica contro l'impostazione metodologica ivi adottata alla fine del secolo: il nuovo indirizzo di ricerca si stava progressivamente connotando in senso filologico, un approccio di chiara derivazione scientifica consolidatosi con la tradizione di studi d'ispirazione positivista. La nuova metodologia si concentrava sullo studio delle dinamiche linguistiche e stilistiche, e ignorava o esplicitamente si contrapponeva all'indagine di elementi contestuali, quali la storia e la religione. La critica letteraria ugualmente aspirava alla scientificità e trovava una solida argomentazione nella dottrina positivista: il discorso artistico nel suo complesso andava sempre più emancipandosi dalla valutazione etica e morale che per lungo tempo l'aveva accompagnata, procedendo così verso l'adozione di parametri altri, più obbiettivi e sostanziali<sup>27</sup>. Nei medesimi anni e nel campo dello studio dei testi classici e moderni, Harvard si stava affermando gradualmente come «a philological laboratory», come fucina del perfezionamento del metodo scientifico nel campo delle discipline umanistiche. Poco tempo dopo la conclusione degli studi, Babbitt si confrontava così con un ambiente in rapida trasformazione:

[n]ow the contest [of Harvard University] was not so much between languages but in the approach to them. By the late Victorian age, an era entranced with the efficiency of scientific techniques, the traditional cultural emphases of education were superseded. [...] Philology was the application of German positivism to letters, a laboratorial reduction of literature to its historical and mechanical parts. The leading philologist at Harvard had been Francis J.

---

<sup>26</sup> Per la biografia completa di Babbitt, si rimanda all'appendice documentaria (cfr. *infra*, Doc. 2). Come riporta Mary E. Slayton, «since 1883, when President Charles W. Eliot dropped the classical language requirements from the curriculum, Harvard's Department of Classics has been dwindling. So Babbitt teaches Romance languages, as an instructor of French, from 1894-1902». M.E. Slayton, *Irving Babbitt: A Chronology of His Life and Major Works, 1865-1933*, in *IRVING BABBITT IN OUR TIME* 1986, p. 230. Babbitt condivideva ben poco della linea politica di Eliot: il preside coltivava infatti una profonda fede nel progresso e nella democrazia e, nel corso dei suoi anni ad Harvard, ha appoggiato il rinnovamento dei principali *curricula* accademici; sotto la sua guida, Harvard abbandonò il suo originario statuto collegiale per diventare un'università sotto tutti gli aspetti. Cfr. NEVIN 1984, pp. 11-32; per quanto riguarda le divergenze educative tra Babbitt e Eliot si rimanda a R.B. Hovey, *Literature and the American College: Irving Babbitt Yesterday and Today*, in *IRVING BABBITT IN OUR TIME* 1986, pp. 201-225.

<sup>27</sup> All'interno del contesto statunitense, un segnale del cambiamento dei tempi è ad esempio dimostrato dalla pubblicazione di *The New History* di James Harvey Robinson (1912), professore della Columbia University, dove si proponeva l'applicazione dei parametri delle scienze sociali alla ricostruzione degli eventi storici, come, ad esempio, i processi migratori. O. Rossi Pinelli, *La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945)*, in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, p. 359.

Child, a professor of rhetoric, who introduced philology to study of ballads. [...] By Babbitt's time, Harvard itself had become a philological laboratory<sup>28</sup>.

Nel primo periodo, la polemica di Babbitt contro il nuovo sistema di studi si consuma sulle pagine sia di «Harvard Graduates' Magazine» che di «Atlantic Monthly»<sup>29</sup>. In maniera continuativa, Babbitt aveva preso posizione contro il nuovo orientamento degli studi accademici: il dominio del metodo scientifico gli appariva come il dominio dell'elemento quantitativo su quello qualitativo che, nel campo delle discipline classiche e letterarie, contribuiva alla corruzione del valore intrinsecamente umanistico del testo antico e moderno. Coerentemente, per Babbitt si poneva anche il problema dell'educazione in senso lato: se importanza esclusiva veniva concessa al dato empirico, quindi all'analisi linguistica del testo, il giudizio di valore dello stesso andava irrimediabilmente perduto. La scienza non poteva, per sua stessa natura, decidere in merito alla validità dei valori di un'opera, poiché questo doveva necessariamente rimanere compito della critica letteraria. A fianco di questa contestazione, Babbitt aveva elaborato la necessità di una impostazione metodologica di stampo neo-umanistico: a partire dalla constatazione della centralità dell'*humanum*, secondo l'accezione del *De Officiis* ciceroniano, l'accademico affermava l'imprescindibilità del giudizio di valore etico dell'opera letteraria, anteposto sia all'analisi filologica che alla ricostruzione storica. Lo scopo dello studio non si esauriva nell'analisi dell'opera sotto un profilo morale o generalmente umano, ma per necessità doveva comprendere anche la sua riattualizzazione e traduzione in un lessico moderno. Il valore del testo letterario procedeva così di pari passo con la valutazione della universalità del suo messaggio e dunque della sua efficacia: l'opera doveva essere rivitalizzata attraverso il suo riadattamento, quindi separata dal contesto di origine e riposizionata nel dialogo culturale moderno.

La ricerca condotta sulla possibilità di una conoscenza diversa del testo letterario

---

<sup>28</sup> NEVIN 1984, p. 14. Del resto, Babbitt covava delle discrete antipatie per il dipartimento dovute anche a questioni strettamente personali: dopo la laurea nel 1893, egli si era candidato per un posto da professore di discipline classiche ma il *chairman*, William Goodwin, all'epoca non disponeva di posizioni vacanti; per questa ragione, Babbitt fu costretto a rivolgersi al dipartimento di lingue romanze. Cfr. *ivi*, p. 11.

<sup>29</sup> Tra il 1901 e il 1903, Babbitt pubblica *M. Deschamps and the Hyde Lectureship* (1901) e *New Honors in Literature* (1903) sulla rivista ufficiale di Harvard. La collaborazione con «Atlantic Monthly» è duratura ma non equiparabile a quella successiva con «Nation», rivista conservatrice diretta da Paul Elmer More, collega e amico di Babbitt. L'alto numero di contributi giornalistici di Babbitt dimostra l'entità del suo impegno nella divulgazione del modello culturale neumanistico.

costituisce propriamente il fondamento e la struttura logica di *The New Laokoon*: prima ancora che come *pamphlet* contro il romanticismo di pretesa marca roussoiana, il saggio di Babbitt deve essere interpretato come una esplicita dichiarazione metodologica e un modello di indagine perfettamente neumanistico. Nell'arco di sette capitoli, il termine costante di riferimento è il rapporto tra gli assunti basilari del *Laocoonte* lessinghiano e la mutata condizione delle arti e degli artisti a partire dall'inizio del XVI secolo fino ai tempi moderni. Questo è dunque il compito del *New Laokoon* babbittiano, ossia procedere, mediante un'analisi selettiva delle dinamiche culturali delle epoche passate, a determinare il germe della confusione tra i generi artistici e a formulare una soluzione che, come già il titolo del trattato dichiara, risiede nella rilettura neumanistica del classico del Lessing. Pur confidando nella correttezza delle argomentazioni del *Laokoon*, nonché nella validità del suo primo assunto circa l'impossibilità di confondere le discipline artistiche, Babbitt tuttavia non considera il contributo di Lessing né la sua tesi, capaci di resistere alla prova dei tempi. Lessing, d'altronde, scrive ancora Babbitt, aveva concepito la sua opera nella prima fase di un processo di transizione culturale di portata rivoluzionaria, «at the very end of the neo-classical movement», quando le porte alla futura temperie, «the great romantic and naturalistic movement», si stavano lentamente spalancando<sup>30</sup>:

[t]he nineteenth century witnessed the greatest debauch of descriptive writing the world has ever known. It witnessed moreover a general confusion of the arts, as well as of the different *genres* within the confines of each art. To take examples almost at random, we have Gautier's *transpositions d'art*, Rossetti's attempts to paint his sonnets and write his pictures, Mallarmé's ambition to compose symphonies with words. Confusions of this kind were already rampant within a few years of Lessing's death, in the writings of Novalis, Tieck, and Friedrich Schlegel<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> BABBITT 1910, pp. VII-VIII.

<sup>31</sup> Ivi, pp. VIII-IX. Rispetto alla parola «*genres*», nel senso di generi artistici, sempre utilizzata da Babbitt nella sua traduzione francese, sono interessanti alcune osservazioni sulla mancanza di un corrispettivo soddisfacente nella lingua anglosassone: «I have suffered, both in selecting a title and in treating my subject itself, from a certain poverty in our English critical vocabulary. The word *genre* seems to be gaining some currency in English. The same can be scarcely be said of the *mélange des genres*; and yet it is around the *mélange des genres* and allied topics that my main argument revolves». Ivi, p. VII. Nel corso dell'opera, Babbitt ricorrerà spesso al termine «*genre tranché*», giudicato più adatto a restituire il senso della diatriba lessinghiana contro la confusionaria unificazione delle arti.

Dall'alto della completezza della sua prospettiva storica, Babbitt ambisce a compensare i limiti obbiettivi del *Laokoon* lessinghiano, riscrivendone, per la sua epoca, uno nuovo. Per l'accademico si tratta di identificare e comprendere l'origine del movimento romantico e il seme della confusione tra i generi che, nonostante l'evoluzione dei tempi, continua a minare la corretta direzione del corso della cultura occidentale. Il nucleo centrale dell'argomentazione è la distinzione tra due macrocategorie polari, il classicismo e il romanticismo, un'antitesi già avvalorata da Kenyon Cox nel campo della critica d'arte e della pratica pittorica. In quanto elementi costitutivi dell'intero discorso babbittiano intorno alle arti e alle lettere, i due termini necessitano di una definizione univoca e sistematica; i trascorsi tentativi degli studi accademici di evitare l'intera questione della qualificazione dei due insiemi, ha portato a contraddizioni sostanziali che hanno reso ancor più complessa l'oggettivazione di entrambi i termini:

[t]aken in both its older and more recent aspects, perhaps no question calls for more careful defining of such words as classic, pseudo-classic, and romantic. I confess that this is one of the reasons why it attracted me. A more searching definition of these words seems urgently needed. One of the ways in which comparative literature may justify itself is by making possible definitions of this kind that shall be at once broader and more accurate. Many people are inclined to see in the popularity of this new subject a mere university fad. They will not be far wrong unless it can become something more than an endless study of sources and influences and minute relationships<sup>32</sup>.

Alla base del riesame complessivo della parola «romantic» vi è la constatazione che una definizione univoca del termine è appesantita dalla sua accezione politica: mantenere la distinzione tra cultura e politica resta per Babbitt una imprescindibile condizione ed è la ragione per cui l'autore si trova a dissentire dagli assunti dell'allora recente studio di Pierre Lasserre, *Le romantisme français* (1907), in cui l'impostazione storicistica è deformata sotto il peso di rivendicazioni polemiche e di derive reazionarie<sup>33</sup>. Fatta eccezione per

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. X-XI.

<sup>33</sup> Sebbene Babbitt prenda le distanze dalla intransigenza di Lasserre, i rapporti tra il *New Humanism* e la critica francese conservatrice sono stati duraturi. Pur apprezzando gli inviti di Lasserre a contenere le presunte stravaganze dei moderni movimenti culturali, Babbitt non ha mai condiviso gli estremismi propagandati da Charles Maurras e dalla sua *Action française*, un'ideologia cattolica e antisemita con la quale invece si alleerà T.S. Eliot, allievo di Babbitt ad Harvard. Cfr. T.J. Jamieson, *Babbitt and Maurras as*

l'estremismo di fondo, Babbitt si trova però a condividere l'assunto basilare di Lasserre sulla necessità «not [...] to attack this movement in its flowers and fruit» bensì «to pour a little poison about its roots»<sup>34</sup>. Accogliendo dunque l'invito ma non l'ottica di Lasserre, Babbitt getta le fondamenta di un futuro movimento pronto ad arginare la moderna rinascenza dello spirito romantico, che promuove il ritorno al sincretismo dei generi artistici e dunque, secondo Babbitt, una visione distorta del progresso culturale. Contrariamente dunque alla tendenza dell'ala ultra-conservatrice francese, Babbitt sostiene l'idea di una corrente culturale moderata ed equilibrata che si propone di riconsiderare il XIX secolo secondo una prospettiva costruttiva e positiva<sup>35</sup>.

### II.2.1 *L'antitesi tra classicismo e romanticismo e la struttura del saggio.*

Seguendo un andamento cronologico, *The New Laokoon* di Irving Babbitt si divide in due sezioni, l'una dedicata ai processi che hanno condotto alla egemonia della dottrina

---

*Competing Influences on T.S. Eliot*, in *IRVING BABBITT IN OUR TIME* 1986, pp. 155-175. Uno dei primi resoconti storici del movimento americano è stato pubblicato a Parigi nel 1928 e scritto da Louis J.A. Mercier: *Le mouvement humaniste aux États-Unis* è una celebrazione della visione letteraria e sociale di William Crary Brownell, di Paul Elment More e infine di Babbitt; i rapporti tra le due culture sono qui vivacemente celebrati. Cfr. MERCIER 1928, pp. IX-X. La data di pubblicazione dell'opera (1928) non deve essere sottovalutata: verso la fine degli anni Venti, il *New Humanism* era divenuto un movimento esteso radicandosi negli ambienti accademici conservatori, quali Harvard, dove era nato; al contempo, il nazionalismo stava prendendo piede in Europa, specialmente in Italia, un cambiamento politico che spinge Mercier ad assumere una precisa posizione sia ideologica che culturale: nella *Preface*, l'autore contesta la forma di democrazia d'ispirazione roussoiana che avrebbe a suo dire portato alla nascita del bolscevismo e alla reazione fascista; contro questa degenerazione dei valori, solo un «rayonnement intellectuel, artistique et moral» ispirato ai giusti precetti di Babbitt, avrebbe potuto risolvere la moderna crisi politica e morale. Cfr. *ivi*, pp. I-IV.

<sup>34</sup> BABBITT 1910, p. XII.

<sup>35</sup> Nonostante la dichiarata moderazione di Babbitt e l'opposizione al radicalismo di Lasserre, Renato Poggioli pone la critica del primo e quella del secondo sul medesimo piano e le considera come eguali esempi di una dottrina anti-avanguardista profondamente reazionaria. «Quell'antipatia o quel disgusto derivano da nostalgie nazionalistiche e conservatrici, come nel caso del francese Lasserre; o da velleità reazionarie ed autoritarie, come nel caso dell'americano Irving Babbitt. Questi critici, ed altri della stessa tempra, tendono infatti a considerare la degenerazione estetica come segno od effetto della corruzione etica o pratica dell'uomo moderno». La cosiddetta «critica ostile», pur assumendo forme e motivi diversi, si configura come critica militante mossa contro la civiltà e la cultura moderne, ed è pertanto comune a figure quali Ernest Seillière, Julien Benda e Johan Huizinga. Cfr. POGGIOLI 1962, pp. 188-190. L'argomento sarà successivamente trattato in relazione alle derive ultraconservatrici del *New Humanism* tra i decenni degli anni Trenta e Quaranta, e in particolare a proposito del consolidamento della critica neo-marxista newyorkese dunque alle vicende della «Partisan Review». Difatti, nel corso degli anni in questione, segnati dal sorgere del nazifascismo e dallo scoppio della guerra, le istanze e le ideologie babbittiane dichiaratamente anti-democratiche divengono oggetto di critica o, come nel caso di Clement Greenberg, di una rilettura. Cfr. *infra*, capitolo V, paragrafo V.2.2.

della *ut pictura poësis* nella critica tra il XVI e il XVIII secolo, la seconda all'estetica romantica<sup>36</sup>. Il dialogo tra le due parti è scandito da un sotterraneo meccanismo di azione e reazione, principio sul quale si regge l'intera logica del trattato: è infatti convinzione di Babbitt che «literary movements often remind one of the law of physics, – action and reaction are equal and in opposite direction»<sup>37</sup>. Su questa base riposa l'analisi sia dei singoli movimenti che delle intere epoche storiche affrontate nell'opera (dal XVI al XIX secolo). Le connessioni stabilite da Babbitt sono così intrinsecamente dinamiche: per quanto ciascuna temperie culturale sia fornita di una specifica fisionomia che ne informa le singole manifestazioni, di fatto sono i rapporti di azione e di reazione tra ciascun movimento a definirne la specifica identità. Le epoche storiche non possono, secondo l'orizzonte babbittiano, essere considerate nella loro singolarità ma sempre in reciproca connessione: per l'accademico, in sostanza, il progredire storico e culturale avanza in maniera lineare e continuativa, senza ammettere vuoti o salti, configurandosi come una totalità unica. In base a tali premesse, la temperie romantica costituisce una controtendenza, una reazione ai caratteri del clima culturale immediatamente precedente: essa è, secondo l'ottica di Babbitt, una reazione matura alla stringente normatività e al formalismo consolidatisi nel corso dei secoli precedenti e che mette in discussione le linee guida della *Poetica* aristotelica, *in primis* la sua dottrina della *mimesis*. Babbitt con queste parole delinea il preciso e irreversibile processo di dogmatizzazione del principio dell'imitazione:

[w]hatever the explanation, few will deny that the early eighteenth century had arrived at an over-analytical dryness of mind, and so combined it with social convention as to repress a number of very natural human instincts. According to some modern psychologists, when an essential side of human nature is thus denied and starved, it is not eliminated entirely, but merely forced into the subconscious; and when it has there accumulated for a certain time, it makes its way back to the surface in a sort of 'subliminal uprush'. In an epoch of convention and dry rationality there finally arises, in the words of Matthew Arnold, the need of "storms,

---

<sup>36</sup> Importante precisare che nel trattare il romanticismo, Babbitt si riferisce quasi esclusivamente al movimento francese e solo raramente a quello tedesco; ad ogni modo, la definizione è usata assai liberamente nel corso sia del trattato che di pubblicazioni successive. Per romanticismo Babbitt infatti intende anche le avanguardie e il modernismo in generale, che egli considera come estensioni e diramazioni della originaria dottrina di Rousseau. In parte movimento storico, in parte predisposizione d'animo, il romanticismo per Babbitt non si definisce in senso univoco bensì come una macrocategoria generica e polivalente.

<sup>37</sup> BABBITT 1910, p. 77.

passion, effusion, and relief". We can follow the gradual accumulation of such emotional elements beneath the surface of the eighteenth century as well as the subliminal uprush or overflow of emotion at the end, – an overflow that assumed forms as different as the German Storm and Stress, the Wesleyan movement in England, and the French Revolution<sup>38</sup>.

Secondo queste coordinate, Babbitt fissa i termini della reazione romantica: egli riconduce le origini del movimento all'esaurimento della normatività e del formalismo dei secoli precedenti, improntati a un classicismo soffocante e rigido, che aveva collocato l'intelletto e la ragione al di sopra della spontaneità e del temperamento. Nel definire un quadro di sviluppo logico e costante delle epoche e degli stili, Babbitt giunge a formulare una catena di categorie che, poiché dipendenti dalla sostanziale polarità tra classicismo e romanticismo<sup>39</sup>, ne rispecchiano l'originaria antinomia: «imitation»/«freshness»; «formalism»/«naturalness»; «boundaries and distinction»/«spontaneity»; «extreme rationality»/«hypertrophy of sensation»<sup>40</sup>. Il passaggio dal classicismo al romanticismo si definisce quindi come il trapasso da una condizione artistica dominata dalla logica del formalismo a una seconda, che è la risultante di una rivoluzione dei sensi a favore della loro spontanea espansione. Se, come scrive Babbitt, il motto di Orazio rappresenta il corollario della dottrina classicista, l'esaltazione del sentimento e della suggestione musicale di Friedrich Schlegel assurge a massima espressione dell'estetica romantica:

[t]he saying that really bears the same relation to the modern period that the Horatian simile does to the neo-classical – though it has had less actual vogue – is that of Friedrich Schlegel: Architecture is frozen music. *Ut pictura poesis* had been taken by the neo-classicists to mean that the common bond of the arts of which Cicero speaks is purely formal. Friedrich

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 64.

<sup>39</sup> Importante precisare che Babbitt si riferisce al classicismo col termine «neo-classicism», variamente adottato per indicare sia il movimento neoclassico che il recupero e la rielaborazione della *Poetica* aristotelica da parte degli eruditi rinascimentali. Nel corso del trattato, l'autore si rivela dunque approssimativo, non per scarsa conoscenza storica e letteraria, ma in ragione del suo interesse, quello di non ricostruire storicamente questi movimenti culturali ma di dimostrare la sua tesi sulla origine del romanticismo come diretta conseguenza della dottrina della *ut pictura poësis*.

<sup>40</sup> Tra le categorie oppositive deve essere inclusa anche quella mascolino/femminile che non è esplicitamente trattata in *The New Laokoon* ma presente in un altro saggio, *Impressionist Versus Judicial Criticism* (1906); cfr. BABBITT 1906, p. 688. Nel *Laocoonte* del 1910, Babbitt enfatizzerà l'esemplare mascolinità del Lessing, cui contrappone la mollezza della critica moderna, piegata al volere dei sensi e alla tirannia delle sensazioni. Il ritorno al trattato tedesco significa dunque anche il ritorno a un modello di correttezza e di controllo delle pulsioni che è, secondo la prospettiva babbittiana, espressamente maschile.

Schlegel, on the other hand, representing the romanticists, would seek for this *commune vinculum* not in form, but in feeling: even architecture, apparently the most formal of the arts, arose originally in response to a rhythmic thrill; is, in short, only congealed emotion<sup>41</sup>.

La successione delle epoche è dunque per Babbitt un sistema chiuso: la molteplicità degli stili non può che essere ricondotta a un'antitesi superiore, quella tra le due macrocategorie, classicismo e romanticismo. In tal modo, Babbitt giunge al riconoscimento di un criterio ordinatore unico che rappresenta, su un piano ulteriore, il sistema di interpretazione dell'epoca e della cultura moderna. La validità delle categorie si dimostra infatti tanto universale quanto incondizionata: definiti come fenomeni storici, nel corso del trattato il classicismo e il romanticismo divengono due concetti che, una volta isolati dal loro contesto, si offrono come due canoni interpretativi atti a decifrare le maggiori temperie letterarie e artistiche del XX secolo. Nella seconda parte del trattato, l'analisi storica convive con la polemica contro quella che Babbitt percepisce come una forma di degenerazione artistica di ascendenza spiccatamente romantica: studiare e approfondire il pensiero di Rousseau, gli scritti di Diderot e la filosofia di Schlegel è per l'autore strumentale a identificare con maggior precisione le origini della moderna confusione tra le arti, di cui le neonate avanguardie storiche e lo stile di certa letteratura, da Babbitt chiamata impressionista, si fanno massimi rappresentanti. La ricostruzione storica dunque si trasforma gradualmente in un'inchiesta intorno all'alterazione dei costumi moderni e alla rinascenza dello spirito romantico: con gli ultimi paragrafi della sezione conclusiva del saggio, il *New Laokoon* si caratterizza infatti sia come analisi storico-letteraria che severa requisitoria contro il nuovo indirizzo dell'estetica contemporanea, specialmente quella crociana e quella bergsoniana.

### II.3 *Il problema Jean Jacques Rousseau: contro l'egotismo romantico e l'estetica del sentimento.*

La critica alla filosofia roussoiana costituisce uno degli snodi centrali dell'intero pensiero di Babbitt e tra le tematiche più ricorrenti dei suoi scritti. I contenuti delle sue

---

<sup>41</sup> BABBITT 1910, pp. 61-62.



riflessioni si trovano per lo più concentrate in quattro contributi, senza tenere conto dei capitoli conclusivi di *The New Laokoon*, dove l'argomento prende la sua prima forma: oltre ai saggi *Two Types of Humanitarians: Bacon and Rousseau* (1908), *Rousseau and the Idyllic Imagination* (1924) e *What I Believe: Rousseau and Religion* (1930, riedito nel 1940), Babbitt vi dedica uno studio monografico, *Rousseau and Romanticism* (1919)<sup>42</sup>. Ma nel contesto del trattato del 1910, la costruzione del discorso intorno a Rousseau si pone su un piano diverso che corrisponde alla struttura stessa dell'opera, improntata alla dicotomia tra classicismo e romanticismo. Intorno alla metà della seconda parte di *The New Laokoon*, dedicata all'esame della «emotional reaction» romantica<sup>43</sup>, Babbitt definisce Rousseau come il primo tra gli impressionisti e l'anticipatore di una precisa visione intellettuale irrimediabilmente confluita nella critica moderna: «[n]o one before Rousseau, at least no one of whom we have literary record, had ever shown such preternatural keenness either in receiving or recalling impressions. This sensitiveness of Rousseau extended to all his impressions, especially those of sight, smell, and hearing»<sup>44</sup>. All'esercizio della ragione la scuola roussoiana assegna infatti un ruolo subordinato rispetto a quello dell'esperienza sensoriale, definendo così l'esistenza umana come sensibile prima ancora che intellettuale. La massima *sentio ergo sum* sintetizza la paradossale sproporzione tra le facoltà della percezioni e le funzioni dell'intelletto: «[m]an, says Rousseau, should not reason or analyze but feel (*sentio ergo sum*). The activity of the intellect, indeed, so far from being a gain, is a source of degeneracy. [...] “The man who thinks”, says Rousseau, “is a depraved animal”»<sup>45</sup>.

La mitologia rousseauiana si fonda dunque sulla celebrazione dell'innocenza del sentimento e della sensibilità del temperamento del nuovo Adamo: se la precedente temperie, quella classicista, privilegiava il rispetto della regola, onde allontanare l'uomo dalle tentazioni dell'immaginazione; quella romantica, suo esatto contrario, esortava alla repressione del «common sense» incoraggiando l'artista a dispiegare le proprie facoltà

---

<sup>42</sup> I primi tre contributi sono rispettivamente inclusi nei seguenti volumi: *Literature and the American College* (1908), *Democracy and Leadership* (1924) e *The Spanish Character and Other Essays* (1940). La quarta pubblicazione citata, *Rousseau and Romanticism* (1919), rappresenta uno degli scritti più celebri di Babbitt, in cui confluiscono osservazioni e conclusioni già anticipate in *The New Laokoon*. La distanza di quasi un decennio tra le due pubblicazioni condiziona in parte i rispettivi contenuti, in particolare quelli del secondo: verso gli anni Venti Babbitt infatti radicalizza le proprie posizioni e la deriva ultraconservatrice si ripercuote visibilmente sulla redazione del volume del 1919.

<sup>43</sup> BABBITT 1910, p. 65.

<sup>44</sup> Ivi, p. 137.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 67-68.

creative e ad amplificare i propri sentimenti<sup>46</sup>. Del resto, aggiunge Babbitt, l'opposizione tra classicismo e romanticismo può essere facilmente fatta discendere dalla fondamentale antitesi tra la sfera razionale e quella immaginativa:

[w]e can afford to linger over this relation between the imaginative and the rational, or, as the Aristotelian theorist would have said, between the wonderful and the probable, for it lies at the very centre of any right distinction between classic and romantic art. The difference is fundamental between the man who looks primarily for rationality and strict casual connection in what he reads, and the man who seeks primarily for adventure and surprise<sup>47</sup>.

L'opposizione più plausibile alla rigidità e arbitrarietà della concezione babbittiana del romanticismo viene da Benedetto Croce: nella sua recensione del saggio pubblicata su «La Critica» nel 1925, il filosofo infatti scriverà che «in siffatte polemiche», come quella di Babbitt e di Lasserre, non è tenuta in debita considerazione «la distinzione tra ‘romanticismo’ in quanto difetto artistico, e ‘romanticismo’ in quanto epoca storica, che ha prodotto capolavori artistici, e perciò classici, come sono sempre i capolavori; né l'altra distinzione tra ‘romanticismo’ in quanto poesia e arte, e ‘romanticismo’ in quanto teorie dell'arte sorte nel periodo romantico»<sup>48</sup>. D'altronde, la stessa arbitraria opposizione del romanticismo al classicismo, inquadrata entro una logica di sviluppo lineare e preordinata da un meccanismo di azione e reazione, non poteva non condurre Babbitt a una lettura unilaterale dell'intero movimento, ben più complesso e articolato rispetto alla ricostruzione proposta dal *Laocoonte* ad inizio secolo<sup>49</sup>.

Il problema Jean Jacques Rousseau diventa il *leitmotiv* dell'intero saggio di Babbitt: uno dei punti fermi della critica dell'americano è la contestazione della fantasticheria o *rêverie*, sintesi estrema dell'ibridismo dei sensi eletta a forma letteraria. Sotto un profilo storico-culturale, la condanna di questa specifica forma di riflessione è pienamente

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 71. Cfr. ivi, p. 69: «If neo-classical theory did not especially favor the imagination, Cartesian theory positively discountenanced it, on the ground that by its illusions it lured man away from reason and reality. It was somewhat on this spirit that Father Malebranche made his famous attack on the imagination».

<sup>47</sup> Ivi, p. 72.

<sup>48</sup> CROCE 1925, pp. 162-163.

<sup>49</sup> Come verrà in seguito illustrato, le riflessioni di Babbitt sulla dicotomia tra il classicismo e il romanticismo si inseriscono senza soluzioni di continuità in un dibattito già avviato dalla critica americana nel corso degli anni Novanta del XIX secolo, e animato in particolare dal pittore Kenyon Cox sulle pagine di «The Nation».

coerente con la tradizione letteraria americana: essa si pone come erede tanto delle polemiche di Willam Cullen Bryant sulla *rêvasserie*, che, tornando ancora più indietro, dei sermoni puritani<sup>50</sup>. Il vocabolario americano si appropria della parola traducendola come *day-dream* o riproponendola secondo il suo corrispettivo tedesco, *schwärmerei*; nel caso di Babbitt, invece, si nota come l'originario termine francese venga tradotto come *revery*, ormai divenuta parola d'uso comune nel lessico letterario americano<sup>51</sup>. Nel corso dello svolgimento dell'argomentazione del *New Laokoon*, le riflessioni intorno allo statuto artistico della *rêverie* portano in primo piano questioni di genere, prima ancora che culturale, antropologico; l'elemento che Babbitt colloca al centro della intera questione è la natura solipsistica della fantasticheria roussoiana, che pone in dubbio la necessità connaturata all'uomo di vivere in società coi suoi simili. Il problema verte così sulle condizioni sociali dettate dalla fantasticheria: in quanto parentesi di immersione meditativa, la *rêverie* corrisponde alla sospensione di qualunque azione, fatta eccezione, come nel caso delle *Rêveries* di Rousseau, dell'atto del passeggiare; il distacco dagli avvenimenti contingenti, elementi di disturbo oppure di sollecitazione sensoriale, dunque pretesto di amplificazione percettiva, corrisponde all'interruzione dei propri doveri sociali. Come dichiara Babbitt, l'errore romantico è consistito nel fare della *rêverie* «the serious

---

<sup>50</sup> Cfr. ZOLLA 1963, p. 12. Come riporta Arnaud Tripet nel suo *La Réverie littéraire. Essai sur Rousseau*, la *rêverie* come concetto complesso precede l'esperienza di Rousseau e già trova le prime definizioni nella trattatistica medievale. In linea generale, nella logico giudeo-cristiana, la *rêverie* è interpretata come sintomo dell'allontanamento dell'uomo dal divino poiché atto di abbandono ai sensi. Nel lessico dantesco, essa corrisponde all'atteggiamento accidioso e, in linea più generale, si attribuisce ai temperamenti melanconici e saturnini, ossia a quegli uomini che prediligono la solitudine e il raccoglimento in se stessi. «Rêver plutôt que croire, qu'espérer, qu'agir, conserver pas devers soi l'assurance souvent morbide d'une négativité qui m'enferme doucement en moi-même [...] est sans doute une conséquence de l'anthropologie chrétienne». Dall'altra parte, la *rêverie* ha da sempre costituito una condizione ambigua: per quanto attribuibile al temperamento saturnino, quello che la psicologia ha poi interpretato come uno stato interiore deviato, essa corrisponde sotto certi aspetti alla meditazione religiosa, quali i ritiri spirituali di Sant'Agostino. Cfr. TRIPET 1979, p. 8 e ss. Nel contesto letterario americano, la *rêverie* è tradizionalmente associata alla poesia di Edgar Allan Poe, in quanto esaltazione della solitudine patologica e celebrazione di temi morbosi e di fantasie gotiche; l'attenzione di Babbitt è però rivolta altrove, non alla storia letteraria americana bensì alla cultura francese del XVIII e XIX secolo, ragione per cui il tema della *rêverie* richiama alla sua mente i nomi di Jean Jacques Rousseau e di Charles Baudelaire.

<sup>51</sup> Cfr. ZOLLA 1963, p. 12. A proposito della fortuna americana del genere della *promenade* e della *rêverie* si segnala la seguente opera, edita a New York nel 1850, e intitolata *Reveries of a Bachelor: or a Boook of the Heart* di Ik Marvel. Qui la parola è mutuata dalla lingua francese ma senza conservare l'accento originario, per cui si trova tradotta come *reverie*, alternativa a *revery*, forma adottata da Babbitt. Il volume è proposto come una umile raccolta di «floating Reveries» che occupano il tempo dell'autore; egli dichiara di essere un «bachelor», uno scapolo ozioso, confermando così la caratteristica essenziale della *rêverie* ossia l'assenza di doveri particolari come, in questo caso specifico, quelli coniugali. Le riflessioni provate sono trasposte, scrive l'autore, con franchezza onde preservare la loro intrinseca innocenza e purezza: «I have chosen the honest way of setting them down as they came seething from my thought, with all their crudities and contrasts, uncovered». MARVEL 1850, p. V.

substance of life instead of its occasional solace»<sup>52</sup>. Il raccoglimento romantico diventa per l'autore americano parte integrante di uno stile di vita improduttivo, intrinsecamente effimero ed epicureo poiché dedito al coinvolgimento dei sensi e all'annichilimento della ragione. In quanto esercizio ozioso di ritiro dal mondo, esso implica una rottura drastica con gli obblighi e le necessità dell'esistenza civile<sup>53</sup>. Così, l'assenza di uno scopo reale e il carattere fluttuante della meditazione trasognata definiscono un sistema di valori ove l'azione, ossia l'atto di produrre qualcosa con un fine specifico, si trasforma in una distrazione negativa; «[f]or the romanticist, life is no longer a drama with a definite purpose, but a dream the moods of which are reflected in outer nature, so that to portray outer nature is only another form of self-portrayal»<sup>54</sup>. Sotto questo aspetto, aggiunge Babbitt, il divorzio dell'immaginazione dalla ragione porta alla concentrazione unica dell'attenzione sulla natura delle sensazioni e sulla ricerca di suggestioni; questa inclinazione si definisce come «hypertrophy of sensations» e conseguente «atrophy of ideas», ed è individuabile nella tendenza ad offrire immagini come «substitute for ideas» e a ridurre le parole a «purely voluptuary uses [...] divorced from rational purpose»<sup>55</sup>. Considerati gli ideali di ordine e disciplina in cui Babbitt credeva, non sorprende constatare che quella della *rêverie* roussoiana costituisse per l'accademico una questione cruciale. La trascrizione letteraria della *rêverie ambulatoire*, esattamente il genere di fantasticheria che coincide con la *promenade*, il modello riflessivo favorito dal filosofo ginevrino, articola, come osserva Jean-Pierre Dubost, «tutta una dispersione di senso, una lunga catena in cui si intrecciano gli anelli dell'esistenza e della scrittura: *passeggiata, solitudine, fantasticheria, distrazione, estasi, rapimento, gioia, ecc*»<sup>56</sup>. Tra questi «anelli

<sup>52</sup> BABBITT 1910, p. 132.

<sup>53</sup> Sebbene l'attenzione di Babbitt si rivolga quasi esclusivamente a Rousseau, la rappresentazione della passeggiata come espressione della dispersione in un tempo puramente individuale e improduttivo, richiama alla mente anche il *flanêur* baudelairiano. L'esperazione sensoriale solipsistica legata alla *promenade*, alimenta quei procedimenti analogici che Babbitt rimprovera ai simbolisti.

<sup>54</sup> Ivi, p. 140.

<sup>55</sup> Ivi, p. 145; «We can trace with special clearness in the romanticism of nineteenth-century France this tendency toward a hypertrophy of sensation and an atrophy of ideas, towards a constantly expanding sensorium and a diminishing intellect. Judged by any standard Rousseau is a man of intellectual power, and he seems especially great in this respect when compared with Chateaubriand. Chateaubriand in turn appears an intellectual giant compared with Lamartine. Lamartine's ideas begin to look serious when compared with those of Hugo; Hugo himself strikes one as intellectually active compared with Paul Verlaine. Traces of cerebration may be discovered even in Verlaine compared with some of the later symbolists. In these last anaemic representatives of the school we arrive at something approaching a sheer intellectual vacuum, – the mere buzzin of the romantic chimera in the void». Ivi, pp. 145-146.

<sup>56</sup> MONTANDON 2006, p. 101. Il riferimento è al contributo di Dubost intitolato *Rêverie et localité: Rousseau, Goethe, Heidegger*, pubblicato nella raccolta *Promenades et écriture*: cfr. DUBOST 2006, p. 56.

dell'esistenza», il ritiro spirituale e la rottura col mondo rappresentano le condizioni essenziali della *rêverie*: l'isolamento assicura il raggiungimento di uno stato di estraniamento che permette a Rousseau di conseguire un grado maggiore di conoscenza del mondo attraverso il dialogo privilegiato con la propria coscienza. Il soggettivismo e l'individualismo esasperato definiscono dunque la *rêverie* in quanto esperienza mentale necessariamente solitaria. Osserva infatti Arnaud Tripet:

[r]efus d'une société dévoyée, la solitude et, partant, la rêverie, a quelque chance d'être le creuset d'une parole véridique. Ne faut-il pas prendre ses distances pour proférer le vrai? Mais, comme preuve d'une sensibilité frustrée, la solitude est aussi le lieu où opèrent les compensations de l'imaginaire qui ne peuvent prétendre sans autre au titre de vérité<sup>57</sup>.

Alla *rêverie* si attribuisce tradizionalmente l'idea di un procedimento interiore necessario a percepire con maggiore freschezza la realtà esterna mediante un'esperienza che si basa sull'amplificazione dei sensi e legittima l'estraniamento dal mondo: l'esperienza sensoriale si configura qui come criterio fondamentale della conoscenza, definendo un processo individuale e ultrasoggettivo, culminante in una forma di sensibilità che, secondo le parole di Alain Montandon, si distingue come «autopercettiva»<sup>58</sup>.

### II.3.1 *La critica alle promenades di James Gibbons Huneker.*

La seconda parte del saggio di Babbitt si sviluppa ben oltre i confini della ricostruzione storica, mero presupposto di un discorso ben più complesso sullo stato moderno dell'arte, vittima delle illusioni romantiche. Sul piano pratico, la critica dell'autore colpisce i nuovi «aesthetes and dilettantes», gli ultimi discendenti della poetica romantica, campioni del sincretismo artistico:

---

<sup>57</sup> TRIPET 1979, p. 103; cfr. MONTANDON 2006, pp. 93-94: «La passeggiata per Jean-Jacques Rousseau è un prendere le distanze, un ritirarsi, un modo di distinguersi aprendosi uno spazio proprio, lo spazio dell'unicità e della verità dell'io in opposizione all'alienazione sociale. [...] Questo spazio dell'autenticità è agli antipodi della società, nella natura, sola condizione di verità della persona e luogo simbolico della trasparenza del sé a se stesso. La marginalità è in una simile prospettiva il marchio necessario del passeggiatore [...]».

<sup>58</sup> MONTANDON 2006, pp. 30-31.

[w]ith the spread of impressionism literature has lost standards and discipline, and at the same time virility and seriousness; *it has fallen into the hands of aesthetes and dilettantes, the last effete representatives of romanticism*, who have proved utterly unequal to the task of maintaining its great traditions against the scientific positivists. The hope of the humanities is in defenders who will have something of Lessing's virile emphasis on action, and *scorn of mere revery*, – who will not be content with wailing more or less melodiously from their towers of ivory<sup>59</sup>.

Nel medesimo anno di pubblicazione di *The New Laokoon*, il critico James Gibbons Huneker aveva proposto al pubblico una silloge selettiva dei suoi scritti d'arte, uniti sotto al significativo titolo di *Promenades of an Impressionist* (New York 1910). Il volume raccoglieva recensioni e saggi che l'autore aveva redatto in occasione di mostre e di viaggi in Europa; a una prima sezione monografica dedicata ai singoli artisti, tra i quali Cézanne e Rodin, faceva seguito una seconda intitolata *Museum Promenades*, un resoconto delle peregrinazioni di Huneker in Olanda e in Spagna, compresa anche una visita al Museo Gustave Moreau di Parigi, allora di recente apertura (1903). In queste pagine, specialmente in quelle dedicate all'esperienza del Rijks Museum di Amsterdam, il motivo della *promenade* si incontra con l'impostazione delle guide di viaggio dell'epoca: rifiutando espressamente la sterilità linguistica e lo schema del Baedeker, Huneker si abbandona alle sollecitazioni e alle distrazioni delle gallerie d'arte e predilige una scrittura immediata ed espressiva. L'osservazione delle opere è regolata dal gusto personale e dunque dal movimento: Huneker lascia percepire come in alcuni momenti il suo passo rallenti a seconda dell'interesse suscitato dal dipinto, per cui la durata della sosta è proporzionale al godimento dell'opera dunque dipendente dal gusto personale.

La raccolta di Huneker può essere considerata come perfetta figlia del suo tempo: dal punto di vista metodologico, essa si presenta come corrispettivo sia delle indagini sociali dei cosiddetti «muckrackers», che dell'ottica empirica di filosofi come William James. I primi, con le loro inchieste, avevano rivolto lo sguardo comune sulle «proliferating social, psychic and sexual energies»<sup>60</sup> dell'epoca, presentando così un ritratto alternativo dell'America non definito dalla ragione ma dagli istinti; il secondo, invece, aveva aperto le

---

<sup>59</sup> BABBITT 1910, pp. XIII-XIV. Corsivo dell'autrice.

<sup>60</sup> RULAND-BRADBURY 1991, p. 192.

porte a una visione fluida della coscienza umana e legittimato sia il soggettivismo che quella stessa forma di impressionismo cui fa riferimento Huneker nel suo scritto. Stanley Hall qualifica infatti James come «an impressionist in psychology»<sup>61</sup>, in ragione sia della sua teoria del flusso di coscienza, dunque della consistenza liquida del corso dei pensieri, che dell'eclettismo formale del suo stile, con specifico riferimento a *The Principles of Psychology* (1890)<sup>62</sup>.

Il richiamo all'esperienza solipsistica della *rêverie* è espressamente dichiarato dal titolo: l'opera di Huneker chiaramente intendeva fare da *pendant* alle *Fantasticherie del passeggiatore solitario* di Rousseau, anche se la natura delle sollecitazioni esterne, le opere d'arte, riporta più alla mente i *Salons* di Diderot. L'opera di Huneker si strutturava così sulle premesse metodologiche già enunciate dal titolo e, in particolare, dai richiami ai due numi tutelari della *rêverie* e della *promenade*. Restando radicato alla tradizione, il critico americano intendeva dare forma alle sue intuizioni e sensazioni miste generate da una ricca esperienza nei musei europei; il contatto con l'opera d'arte diventava stimolo a una serie di riflessioni sparse, portate avanti non con una mediazione concettuale, ma a forza di raccogliere sensazioni miste. L'intera esperienza, poiché soggettiva, non può che essere autonoma e genuinamente individuale: gli stati d'animo e i sentimenti sono relativi e possono essere afferrati solo attraverso un ascolto attento e solitario. La breve distanza che separa la pubblicazione delle *Promenades* (marzo 1910) dal nuovo *Laocoonte* di Babbitt (maggio dello stesso anno) avvalorava l'ipotesi di un dialogo, seppur indiretto, tra le due opere. Ciò che le recensioni di Huneker riportavano in auge era un preciso patrimonio culturale, per lo più appartenente alla tradizione letteraria francese, che corrispondeva a una scala di valori del tutto aliena a quella di Babbitt e contro cui, proprio negli stessi mesi, stava scrivendo il nuovo *Laocoonte*. Huneker, in sostanza, riproponeva in chiave moderna il modello dell'*homo romanticus* che nella visione babbittiana in ultima istanza corrispondeva all'uomo roussoiano per il quale la sensibilità si poneva come misura di tutte le cose. Ma il confronto tra i due contributi non avviene sul terreno della poetica di Rousseau bensì su quello dell'estetica lessinghiana: ancora nel 1910, il peso del *Laocoonte*

---

<sup>61</sup> Cfr. RUF 1991, p. XV.

<sup>62</sup> Cfr. *Ibidem*. Per esemplificare la corrispondenza tra lo stile di James e la sua teoria, Frederick J. Rus riporta un passaggio di *The Principles of Psychology*, in cui il filosofo interrompe il suo discorso con la seguente considerazione: «[w]hile I talk and the flies buzz, a sea-gull catches a fish at the mouth of the Amazon, a tree falls in the Adirondack wilderness, a man sneezes in Germany, a horse dies in Tartary, and twins are born in France». Ivi, p. 103.

sopravvive alla prova del tempo configurandosi, sempre nel contesto della critica americana, come un imprescindibile termine di paragone; il trattato costituisce un ostacolo virtuale alla piena espressione dell'arte moderna, al punto che la possibilità di considerare il testo come fonte di un compromesso tra vecchia e nuova estetica viene scartata senza incertezza:

[L]et us drop this old aesthetic rule of thumb [the rules of Lessing and his *Laocoön*] and confess that during the last century a new race of artists sprang up from some strange element and, like flying-fish, revealed to a wondering world their composite structures. Thus we find Berlioz painting with his instrumentation; [...] and Rossetti, who painted poems and made poetry that is pictorial. Sculpture was the only art that had resisted this universal disintegration, this imbroglio of the arts. No sculptor before Rodin had dared to break the line, dared to shiver the syntax of stone<sup>63</sup>.

Se l'impegno di Babbitt si concentra nello sradicare le reminiscenze roussoiane per mezzo di una revisione della impostazione teorica del *Laocoonte* lessinghiano; per Huneker la questione consiste nel comprendere quali valori sostituire alla vecchia ideologia lessinghiana. I criteri sui quali la critica si era sorretta fino alla seconda metà del XIX secolo non corrispondevano più alle esigenze del nuovo artista che, pur nella modernità, si ritrovava a confrontarsi ancora con le sopravvivenze di quelle ideologie estetiche. Sia col titolo che coi contenuti del suo volume, Huneker esprimeva la convinzione che l'avvenimento decisivo per la critica e l'arte moderna fosse stato l'abbandono delle distinzioni lessinghiane; d'altro canto, però, l'elaborazione di una prospettiva generale di metodo significava il recupero di approcci e di idee anch'essi trascorsi. Nella sua condanna del dogmatismo e degli eccessi del razionalismo, e nel corrispondente riscatto della logica del *promeneur* e della *rêverie*, Huneker riprende le tracce di Rousseau e, nell'ottica babbittiana, riporta in auge un patrimonio culturale di chiare origini romantiche.

Erede dei pensatori romantici, Huneker imposta il rapporto con l'arte secondo il proprio coinvolgimento personale, che si configura come esperienza plurisensoriale: l'assenza di

---

<sup>63</sup> J.G. Huneker, *Rodin*, in HUNEKER 1910, p. 54.



distinzioni tra le forme di percezione, dunque la libera convivenza dell'esperienza sonora con quella visiva, implica l'annullamento di ogni determinazione temporale. La fluidità del tempo è connaturata alla *rêverie*: essa infatti pone delle questioni che non si limitano a problematiche estetico-letterarie ma si estendono alla stessa percezione del tempo, qui ridefinita in senso ultra-soggettivo. La dimensione temporale, del resto, non può che corrispondere a quella psicologica, e così al flusso e al riflusso dei pensieri corrisponde un'indefinita durata. Tripet osserva che «[l]a *rêverie* en revanche, et malgré son inévitable précarité, tend idéalement vers l'infini de l'atemporalité. Elle est aussi, du côté de l'immédiat»<sup>64</sup>. Se la condizione del tempo dell'azione si definisce come verticale, perché implica il raggiungimento di un compito quindi un cambiamento; quella della *rêverie* al contrario si pone in senso orizzontale e non preordinato<sup>65</sup>. In maniera analoga, si crea una seconda antitesi, conseguente alla prima, ossia tra il tempo collettivo, lineare e sistematico, e quello personale, relativo e reversibile.

Muovendo da una catena di associazioni tematiche, Babbitt giunge alla conclusione che l'inclinazione alla fantasticheria e l'incapacità a distinguere ciascuna risposta percettiva, possano essere associati a un disturbo nervoso patologico. La diagnosi psico-sociologica conclusiva si inserisce con coerenza nella lunga storia della critica mossa dal movimento conservatore all'arte d'avanguardia o, come nel caso di *The New Laokoon*, alla cultura romantica vista come precorritrice delle principali istanze dell'arte moderna. A proposito della pratica letteraria della «color-audition», ossia della confusione tra il senso della vista e quello dell'udito, assai frequente nelle recensioni di Huneker, Babbitt accenna infatti a una valutazione psicologica e la considera come sintomo di una patologia nervosa. La «*hyperaesthesia*», l'amplificazione incontrollata delle sensazioni, non rappresenta altro che una forma di degenerazione psichica cui è stata attribuita una falsa dignità artistica:

[t]he question naturally arises how far it is connected with the hyperaesthesia that is so often found in this whole movement. I do not care to maintain that color-audition is always a sign

---

<sup>64</sup> TRIPET 1979, p. 95.

<sup>65</sup> Cfr. MONTANDON 2006, p. 117: «Ciò che caratterizza il passeggiatore è un ozio primordiale che si oppone a ogni attività intensa, a ogni lavoro e fatica. Un tale ozio non è o non è più la caratteristica di una classe sociale, dell'aristocrazia che ozia in virtù della sua posizione sociale e per cui la passeggiata sociale era indice della differenza e della distinzione. Esso è il segno di una libertà interiore e di una indipendenza, fonti di esperienze intime e personali».

of an abnormally heightened sensibility. This is a question I prefer to leave to the specialists. So far as my own observation goes, I should say that the habit of interpreting sounds in terms of color may exist without any special hyperaesthesia, but that the habit of interpreting light or color in terms of sound is nearly always a sign of a nervous disorder<sup>66</sup>.

Degenerazione artistica e patologia psicologica sono dunque posti in una relazione causale e l'intera questione dell'avanguardia è icasticamente liquidata attraverso un ambiguo appello alla scienza. Questo collegamento è stato probabilmente suggerito a Babbitt dalla conoscenza, diretta o meno, dell'opera di Max Nordau, *Degenerazione* (*Entartung*, Berlino 1892-1893). Come alcuni studi attestano, *Degeneracy* o *Degeneration* per il mondo anglosassone, è un'opera che ha suscitato un discreto ma temporaneo interesse negli Stati Uniti: qui fu tradotta soli due anni dopo la sua prima pubblicazione (1895, per i tipi di D. Appleton) e almeno sette edizioni erano state ristampate entro la fine dell'anno<sup>67</sup>. Per una certa critica, specialmente quella artistica, lo studio di Nordau sollevava discrete questioni, specialmente per il pittore Kenyon Cox che, suo malgrado, riconosceva di trovarsi d'accordo con la condanna di Nordau alle «mental unsoundness» degli impressionisti e dei rosacroci; al di là di questo generico incontro, la visione complessiva del pittore americano divergeva da quella del sociologo<sup>68</sup>. Il giudizio di Cox sull'opera, in particolare la critica al linguaggio di Nordau, riassume l'atteggiamento comune del pubblico americano che, pur familiare col biologismo lombrosiano, con fatica poteva scendere a compromessi sia con la virulenza lessicale che col quadro teorico dell'ungherese<sup>69</sup>. Tra le recensioni dell'epoca, quella di Anton Seidl si distingue per l'arditezza con cui definisce Nordau «a man of unbalanced mind»:

---

<sup>66</sup> BABBITT 1910, pp. 174-175. Corsivo dell'autrice. Sempre in relazione alla «color-audition» e alle sue implicazioni psicologiche, Babbitt aggiunge: «[c]olor-audition indeed seems to give a definite physiological basis to that running together of all the different impressions, that mystical synthetic sense, of which the modern aesthete dreams, – the sense that “sees, hears, tastes, smells, touches, all in one”». Ivi, p. 173. Babbitt cita qui un verso del poeta americano Sidney Lanier, la cui raccolta di composizioni era stata riedita solo nel 1908 (*Poems of Sidney Lanier*, New York), due anni prima la pubblicazione di *The New Laokoon*, vicinanza cronologica che giustifica il riferimento diretto.

<sup>67</sup> Cfr. MAIK 1989, p. 607. L'articolo di Linda L. Maik aggiorna il quadro già delineato nel 1954 dalla tesi di dottorato di Milton Painter Foster dedicata alla fortuna di Nordau in Inghilterra e America, *The Reception of Max Nordau's Degeneration in England and America* (University of Michigan, A.A. 1954).

<sup>68</sup> Cfr. COX 1895, p. 735. La recensione del pittore è pubblicata nel giugno del 1895 sulla «North American Review» ed è seguita da altri due commenti, l'uno di Anton Seidl e l'altro di Mayo W. Hazeltine.

<sup>69</sup> «The characteristics of Mr. Nordau which strike one most forcibly are, in the order in which one perceives them, these: violence of language, arrogance, inaccuracy, inconsistency, lack of humor, and total inability to comprehend art». Ivi, p. 736.

[t]he reading of Max Nordau's book at first filled me with disgust. As I progressed with it, however, I became convinced that it was not the work of a pessimist, striving to be sensational, but of a man of unbalanced mind, like one of those unfortunates frequently met with in lunatic asylums, who appear while you converse with them to be perfectly rational, but suddenly spring ideas at you that clearly demonstrate that their intellect is unsettled. Such an apparently sane person tells you, with an air of importance and pity, that every inmate of the institution, except himself, is crazy; while he is the craziest of them all<sup>70</sup>.

In qualità di pittore, Cox si dichiarava personalmente offeso dalla inconsistenza documentaria di certe affermazioni di Nordau nel campo dell'arte, una imprecisione che si sposava, secondo il giudizio dell'americano, ad una chiassosa arroganza. Certe osservazioni sulla scuola preraffaellita e l'estetica di John Ruskin dimostravano la profonda impreparazione di Nordau: l'inesatta qualificazione di *Pittori moderni* come una raccolta di «feverish studies» e la convinzione che lo stile della confraternita fosse dettato dalla convinzione che l'espressione di nobili sentimenti dovesse associarsi a un imbruttimento della forma, non potevano che convincere l'artista o il critico moderno della inattendibilità e superficialità dell'opera<sup>71</sup>. Alla inesperienza si aggiungeva la generale ottusità dell'autore, che mai abbandonava per tutto il corso della dissertazione i suoi personali preconcetti:

Nordau's insensibility to art is shown in many ways. He never praises any artist, be he a poet, painter or musician, except those whose reputation is so firmly established as to be beyond all cavil. Shakespeare and Goethe and Beethoven he says he admires, but there is no word to show that he has ever cared for anything in art except what a man may not despise in the face of the world without being a self-confessed barbarian. What he does praise or admire in art is almost always successful imitation<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> SEIDL 1895, p. 740.

<sup>71</sup> «The school of painting on which he expends the greatest amount of space is the English Pre-Raphaelite school. This is somewhat like slaying the dead, but no matter. His account of the formation and doctrines of that school is full of misstatements. "In the year 1843 ... Ruskin began to publish the feverish studies on art which were subsequently collected under the title of *Modern Painters*." *Modern Painters* was not a collection of studies "feverish" or otherwise. [...] "They [the Pre-Raphaelites], however, raised it to the position of a fundamental principle, that in order to express devotion and noble feeling the artist must be defective in form." This nonsense is Nordau's own. No such principle was ever announced by the Pre-Raphaelite Brotherhood as that artists should be deformed, or even (which is what he means to say) that they should be unable to draw». COX 1895, p. 736.

<sup>72</sup> Ivi, p. 738.

In linea generale, l'atteggiamento di Cox riflette quello babbittiano: pur non citando mai il nome o l'opera di Nordau, resta esplicita la condivisione della medesima critica a una certa tipologia di arte che rientra nella generale e problematica categoria di arte degenerata o deviata. L'affinità tra i due pensatori si riconosce, ad esempio, nelle rispettive analisi della musica contemporanea. Nel caso di Babbitt, le poche pagine dedicate all'argomento, come la critica ha debitamente evidenziato<sup>73</sup>, denunciano la sua scarsa competenza in materia: l'analisi del contesto musicale del secolo XIX non fa altro che reiterare in modo quasi meccanico il quadro già delineato in rapporto al romanticismo letterario. La trattazione dell'argomento si incanala così nel discorso già avviato su Rousseau: «after the fashion we have already observed in literature», la musica della seconda metà del secolo è dedita ad amplificare la sintesi tra gli stimoli percettivi per perseguire l'utopia della perfetta unione tra le arti, che per Babbitt non è altro se non una chiara esasperazione delle promesse roussoiane<sup>74</sup>. Questa aspirazione, pienamente espressa da Wagner, persiste nell'epoca moderna e si avverte nella comune tendenza dei compositori a imitare l'esempio di Berlioz e di Liszt, quindi a ricercare l'espressione e l'evocazione poetica sopra ogni altra cosa. La flessione della rigidità compositiva e il sacrificio dell'armonia e della proporzione mirano a dare corpo a un'esperienza complessa e multi-percettiva<sup>75</sup>. Restringere il campo dell'effetto della musica alla suggestione, scrive Babbitt, non porta ad altro che alla esasperazione del soggettivismo e dell'egotismo romantico<sup>76</sup>; per il pensatore si tratta dunque, ancora una volta, della negazione della possibilità di un'esperienza condivisa e dell'impossibilità di riconoscere nell'arte moderna un qualunque

---

<sup>73</sup> Thomas R. Nevin sottolinea come Babbitt fosse «quite ignorant of music and musical theory»; le sue scarse conoscenze si devono a degli incontri con la moglie di Edward Sheldon, suo collega, durante gli anni Novanta. «He may have felt that music, like the reading of novels and other 'cultural' activities, was the pastime of women and dilettantes and so have reacted with some aversion to it» aggiunge Nevin. L'unico compositore ammirato da Babbitt era infatti Mozart, la cui musica era più vicina ai suoi gusti e standard culturali: «[Mozart] appeared to be the paradigmatic master of a balance between form and expression and next to whom romantic composers invariably appeared errant». NEVIN 1984, p. 48.

<sup>74</sup> BABBITT 1910, p. 165; cfr. NEVIN 1984, p. 48: «Babbitt attempted to arraign the romanticists of music on the same charges he had brought against romantic poets and naturalistic novelists, finding in them “the same growing emphasis on the individual, ... the same tendency to confuse the original with the bizarre, the paradoxical, the eccentric”».

<sup>75</sup> Cfr. BABBITT 1910, pp. 167-172. Nel ripercorrere l'essenza della musica romantica, specialmente quella di Berlioz e Wagner, Babbitt si è largamente richiamato al resoconto di Edward Dannreuther, *The Romantic Period* (1905), incluso nella *Oxford History of Music*. Cfr. NEVIN 1984, p. 48.

<sup>76</sup> Babbitt giunge a questa conclusione documentandosi superficialmente sul *Requiem* di Berlioz: «[a]fter reading an analysis of Berlioz's *Requiem*, Babbitt, not having heard a note of it, concluded that it was in parts “mainly noise and sensationalism” and on the whole “not an illumination from above but an insurrection from below”». NEVIN 1984, p. 48.

valore edificante, un significato che varchi il confine del puro e temporaneo godimento percettivo. La medesima vena polemica è riconoscibile in Nordau: perché avventura emotiva, la musica assottiglia il margine tra finzione e realtà in una serie irrefrenabile di sollecitazioni: «[n]ei concerti l'uditorio cerca di provare le sensazioni di Tantalo e n'esce coi nervi sfiniti, come quella coppia di amanti che al ritrovo notturno cerca di far all'amore attraverso ad una finestra munita di una fitta inferriata»<sup>77</sup>.

#### II.4 Sulla dicotomia tra classicismo e romanticismo: Babbitt e il dibattito americano di fine secolo. Raymond, La Farge e Cox.

Il piano sul quale si muove il *New Laokoon* di Babbitt è la persuasione che l'antinomia tra classicismo e romanticismo rappresenti uno dei possibili perni del complesso discorso intorno all'arte e all'uomo moderno. Tale recupero del classicismo e del romanticismo come categorie antinomiche e metastoriche trovava un precedente nell'allora noto studio di George Lansing Raymond, *Art in Theory: An Introduction to the Study of Comparative Aesthetics* (New York 1894)<sup>78</sup>. Nel capitolo III del volume, *Form and Significance as Antagonistic*, si configura una teoria del binomio tra i due movimenti che sotto molteplici aspetti anticipa le osservazioni esposte in *The New Laokoon*<sup>79</sup>. Esattamente come Babbitt

---

<sup>77</sup> NORDAU 1923, p. 20.

<sup>78</sup> *Art in Theory* è il titolo del volume I dell'opera più celebre e apprezzata di Raymond, *Comparative Aesthetics*, pubblicata tra il 1895 e il 1909 a New York e divisa in otto parti. Monumentale contributo allo studio dei principi di estetica, *Comparative Aesthetics* ha ricevuto grande plauso e considerazione al suo tempo per poi essere dimenticata dalla critica postuma. In seguito alla sua prima formazione, conclusa tra Princeton e Rutgers, Raymond studia in Europa (1865-1868) e perfeziona le sue conoscenze di estetica e di storia dell'arte tra la Francia e la Germania. A partire dal 1893, egli ricopre la cattedra di professore di estetica a Princeton, fino al suo ritiro nel 1905. Nell'arco di questi anni, pubblica almeno otto studi di estetica, che confluiranno poi nella raccolta *Comparative Aesthetics*, emergendo come uno dei massimi studiosi nel suo campo negli Stati Uniti. Il merito di Raymond è stato la ricerca di un compromesso tra la metodologia tecnico-scientifica, quindi il principio della classificazione degli elementi della creazione artistica, e l'inclinazione a concedere spazio alla soggettività e alle facoltà immaginative (si veda in tal senso la definizione di forma, che in parte anticipa l'idea di *significant form* di Clive Bell). Il limite della teoria di Raymond è la ristrettezza dei suoi gusti artistici: egli escludeva infatti la pittura fauvista e cubista dal suo campo di indagini, pur essendosi debolmente aperto al post-impressionismo; questa chiusura di vedute ha certamente contribuito ad annebbiare la sua fama negli anni successivi. In conclusione, la somma degli elementi che componevano la sua visione estetica fa di Raymond un pensatore vicino alla corrente neoclassicista americana, dunque prossimo, tra i molti, a Kenyon Cox e a Royal Cortissoz. La bibliografia critica su Raymond è estremamente limitata e lo studio più recente, quello qui consultato, resta l'intervento di Barbara Shissler (SHISLER 1961).

<sup>79</sup> Si consideri che nella seconda metà degli anni Trenta, poco prima la redazione di *Verso un nuovo Laocoonte* (1840), Greenberg recupera il dibattito sull'antinomia tra classicismo e romanticismo in parte richiamandosi all'allora recente contributo di Frederick Antal, *Reflections on Classicism and Romanticism*,

un decennio e mezzo più tardi, Raymond giudica il classicismo come frutto dell'exasperazione della pedanteria rinascimentale, che aveva trovato nella dottrina dell'imitazione un campo privilegiato d'interesse:

[b]ut increased intelligence tends to increase not only intellectual activity but also pedantry. The artistic expression of pedantry is imitation. As soon as that which was classic became fashionable, artists began to forget to embody their thoughts and feelings in what they produced. They paid attention only to forms; even then to forms as they could be found, not in nature, but in celebrated works of art<sup>80</sup>.

Secondo l'inclinazione al contrappasso tipica di un certo approccio formalista, per Raymond l'eccesso classicista ha prodotto una reazione naturale generando l'atteggiamento romantico. Per il critico, il romanticismo, senza distinzioni cronologiche né nazionali, dunque assunto come categoria sovrastorica e fenomeno del tutto avulso dal suo contesto di riferimento, rappresenta la tendenza al sacrificio della forma per l'espressione libera delle emozioni. Raymond offre infatti la seguente definizione, che anticipa quella babbittiana:

[t]he classic tendency being that which prompts the artist to imitate forms and subjects of the past, the romantic has come to mean just the opposite, – namely, that which allows the form to be determined solely by the exigencies of expression and the expression solely by the exigencies of the period<sup>81</sup>.

Nello stesso anno, il pittore e critico d'arte Kenyon Cox<sup>82</sup>, sull'onda della questione

---

pubblicato in due parti su «Burlington Magazine» tra il 1935 e il 1936.

<sup>80</sup> Da qui la tendenza della critica, come aggiunge poco dopo Raymond, ad adottare l'appellativo «classic» per designare ogni produzione artistica che, poiché universalmente riconosciuta per il suo valore, arriva ad essere considerata un modello e un oggetto di imitazione. «For these reasons, the production of something that imitates a previously existing form or subject is now one of the recognized meanings of the term classic. When the word was used first, Greece and Rome supplied the only classic products. Now any works of any nation are so called as soon as they have become admired sufficiently to be used as models». RAYMOND 1894, p. 21.

<sup>81</sup> Ivi, p. 25.

<sup>82</sup> Kenyon Cox, nome già menzionato nel corso della dissertazione, personifica, sia nella pittura che nella critica, il cosiddetto American Renaissance, quella florida stagione artistica che, secondo una cronologia convenzionale, avrebbe inizio nel 1890 e si concluderebbe intorno al 1915. Cfr. SÉRIÉ 2016, p. 71; Richard

sollevata dalla pubblicazione di Raymond, riformula l'antitesi tra classicismo e romanticismo su tutt'altri fondamenti, non più formali bensì innanzitutto morali: prima ancora che definire uno stile, le due categorie codificano due modelli distinti di comportamento umano. Così scrive Cox:

[c]lassicism and romanticism are tempers of mind which equally affect the form and the substance of art; classicism being reasonable, logical, and constructive, while romanticism is emotional and sensuous. In classicism the intellect dominates the feelings, while in romanticism the feelings dominate the intellect<sup>83</sup>.

Nei primi anni Novanta del secolo XIX, il fulcro del dibattito della critica americana era il nuovo statuto etico del classicismo e l'intensificazione del significato sia formale che morale di valori quali l'ordine e la disciplina. Solo un anno prima della recensione di Cox, il pittore John La Farge sostanzia questa visione col suo volume *Considerations on Painting*, una raccolta di *lectures* tenute nel 1893 al Metropolitan Museum di New York<sup>84</sup>.

---

Gay Wilson, agli inizi degli anni Ottanta, faceva retrocedere gli albori dell'American Renaissance al 1876 (cfr. R.G. Wilson, *The Great Civilization*, in *THE AMERICAN RENAISSANCE* 1979, p. 11 e ss). Sia l'opera di Cox che quella di Edwin H. Blashfield e di Harry Siddons Mowbray, esprimono esemplarmente i caratteri di questo significativo periodo della storia dell'arte americana, che possono riassumersi nell'idea di decoro e di armonia formali e nella celebrazione delle virtù umane, quali la ragione e la temperanza. Questi anni segnano la fortuna della pittura murale, come dimostra la fondazione della National Society of Mural Painting (1895); il successo di questo genere si deve alla formazione parigina dei massimi esponenti del periodo, condizionati dalla maniera di Puvis de Chavannes e di Paul-Jacques-Aimé Baudry. Cfr. SÉRIÉ 2016, p. 72. Per una trattazione approfondita del periodo, oltre al menzionato catalogo *THE AMERICAN RENAISSANCE* 1979, si veda anche BURNS 1996; per una biografia di Cox, tra le più autorevoli e recenti, MORGAN 1994.

<sup>83</sup> COX 1894a, p. 393.

<sup>84</sup> John La Farge raggiunge la notorietà come artista del vetro e pittore, particolarmente abile nella tecnica dell'acquarello. La sua formazione è stata internazionale, divisa tra il Belgio, i Paesi Bassi, la Germania e la Svizzera, ma le sue radici estetiche affondano profondamente nella scuola romantica francese. La Farge studia per un breve periodo all'*atelier* di Thomas Couture (1856 circa) e, una volta tornato negli Stati Uniti, completa la sua crescita artistica a fianco di William Morris Hunt. Oltreché della preponderante influenza della pittura romantica francese, specialmente di Eugène Delacroix, egli ha risentito dello stile dei maestri preraffaelliti, di cui studia la maniera a partire dall'autunno 1857 durante un soggiorno in Inghilterra, quando ha occasione di visitare la Manchester Art Treasure Exhibition. Prima di raggiungere la fama come decoratore, La Farge si dedica alla pittura da cavalletto, privilegiando i paesaggi, i ritratti e le nature morte, ma incontra un ostacolo una volta che decide di impegnarsi nella pittura di grande formato, ambito questo in cui non riuscirà mai ad eccellere. L'artista conosce la notorietà nel 1877 col suo intervento alla Trinity Church di Boston e successivamente, tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi del nuovo secolo, diventa celebre per le sue opere ad acquarello. Per la biografia di La Farge, cfr. YARNALL 2012; per un resoconto mirato del suo stile decorativo, cfr. RAGUIN 2018; in merito alla pittura ad acquarello e le suggestioni esotiche, dunque l'influenza dell'opera di Paul Gauguin, si veda il seguente catalogo *JOHN LA FARGE'S SECOND PARADISE* 2010, in part. E. C. Childs, *Common Ground: John La Farge and Paul Gauguin in Tahiti*, ivi, pp. 121-144.

In questa occasione, La Farge rimarca l'esistenza di un dualismo che, in quanto insito nell'essere umano, si riflette anche nell'arte; l'atto della creazione non si esime dunque dall'obbligo della scelta tra due sistemi dicotomici di valori, l'uno fondato sull'ordine, l'altro sul sentimento. Scrive La Farge:

[t]he contradictions of the world of existence; its over-profusion; its suggesting the opposite; its constantly taking in our eyes the appearance of a world of chance, – makes us realize in art another world, which has some rules, some order made to our size, to our reason. [...] It is not so in nature: but in art the end, the meaning, is for us; we are the final cause; in the work of art “man is the measure of all things”<sup>85</sup>.

Nell'arco del decennio prende così forma un preciso ideale artistico che, come osserva H. Wayne Morgan, si articola secondo l'opposizione tra l'intelletto e il sentimento, la cui radice è l'originaria opposizione tra classicismo e romanticismo. Il tratto comune al dibattito americano è la conclusione cui pervengono i critici e i pittori, ossia l'enfasi riposta sulla necessità di un'armonica unione tra le due inclinazioni. Raymond, ad esempio, distingue nettamente le due tendenze ma è della ferma opinione che la grande arte possa essere raggiunta solo con la loro corretta ed equilibrata sintesi. Sostiene infatti il pittore che «romanticism, if manifested to the total exclusion of classicism cannot lead to the best results»<sup>86</sup>; per questa ragione, egli aggiunge:

[b]ut why cannot and why should not a work of art be equally successful in imitation and in expression, in execution and in invention? – there is no reason except that the most of us are narrow in our aims and sympathies, and prefer to have our art as contracted and one-sided as ourselves<sup>87</sup>.

Alla fine del secolo, la prima traduzione americana del contributo sull'arte di Leo Tolstoj, *Cos'è l'arte? (Čto takoe iskusstvo?, 1897)*, stampata a New York nel 1898 per i tipi

---

<sup>85</sup> LA FARGE 1901, pp. 210-211. Il volume di La Farge è stato pubblicato nel 1893 a New York e ristampato solo nel 1901.

<sup>86</sup> RAYMOND 1894, p. 25.

<sup>87</sup> Ivi, p. 31.



di Thomas Y. Crowell & Co., si propone come stimolo adatto a rinnovare il dibattito critico-estetico della fine del secolo, un'occasione colta in particolare da Cox che recensisce la pubblicazione in quello stesso anno. L'accento del pittore sulla definizione dell'arte come armonia ed equilibrio e sulla subordinazione delle emozioni al controllo della ragione, conferma la dimensione entro la quale le riflessioni della critica americana del tempo si articolavano. L'interesse diffuso per lo scritto di Tolstoj è per Cox da imputarsi alla questione banale, nel senso di essenziale, che qui è sollevata, ossia la definizione dell'arte; la riflessione del russo si articola in una serie di quesiti che giungono a una conclusione unica, non scevra però di contraddizioni e problemi: secondo le parole di Tolstoj, «[a]rt is a human activity, consisting in this that one man consciously, by means of certain external signs, hands on to other feelings he has lived through, and that other people are infected by these feelings, and also experience that”»<sup>88</sup>. Cox parafrasa la definizione enfatizzando l'accento posto sulla trasmissione delle emozioni umane, dunque sulla concezione dell'arte come veicolo di sensazioni comunicate dall'artista all'uomo comune:

[according to Tolstoj] art is the expression (or transmission) of human emotion. The one criterion of what is art, is what Tolstoj calls its infectiousness. If we experience the emotion of the artist, the work is art. The one criterion of the worth of the work of art is the nature of the emotion it transmits. That art alone should be encouraged which transmits emotions which it is for the good of mankind to experience<sup>89</sup>.

Porre il discorso sull'arte secondo questi termini non significa altro che rinnovare l'antica questione del giudizio di gusto che, rivolgendosi alla sfera della soggettività, riporta l'intera argomentazione a un punto morto. «The judge is the peasant», risponde Tolstoj, che, relativizzando l'elemento razionale a favore di quello istintivo, arriva a sostenere che il contadino ha maggiori facilità di giudizio perché genuinamente dotato di un «unperverted taste»<sup>90</sup>. La reale distinzione proposta da Tolstoj tra buona e cattiva arte si basa sul soggetto: se l'artista trasmette con successo le sue sensazioni, allora può dirsi che

---

<sup>88</sup> Cfr. Cox 1898, p. 226.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

l'opera ha varcato i confini della pura imitazione per farsi opera d'arte. Il parametro di giudizio proposto da Tolstoj è dunque riassumibile con le seguenti parole: «“[t]he stronger the infection, the better is the art, as art”; but good and bad are really only to be distinguished by subject-matter»; quindi, secondo l'autore russo, «[o]nly that art is worthy of encouragement to-day which expresses emotions tending to “unite men with God and with one another”»<sup>91</sup>. Nel corso della sua fluida argomentazione, Tolstoj dimentica un elemento sostanziale, la cui assenza mina l'intera architettura del discorso, ossia la questione della forma: «[i]t is here that we find the key to Tolstoj's original error, to the fatal omission from his definition of art. That omission is the omission of any mention of form, without which there is no art»<sup>92</sup>. La successiva definizione di Cox diverge da quella tolstojana non solo per l'importanza attribuita all'elemento formale ma per la centralità delle facoltà intellettuali nel contenere le emozioni e disporle secondo ordine e armonia:

[a]rt is a human activity consisting in this, that one man, consciously, by means of certain ordered external signs, hands on to other feelings he has lived through, etc. Or, in briefer form: Art is the harmonic expression of human emotion. [...] What is common to all art is some form of harmony, order, proportion. But beauty is nothing else than harmony, and therefore it is true that the creation of beauty is the end of art<sup>93</sup>.

Il criterio adottato da Cox è la conformità dell'espressione dei sentimenti umani alla proporzione: la riserva di metodo sulla impostazione di Tolstoj deriva dalla esclusione della forma dal discorso estetico, il cui perno è la natura delle emozioni e la loro comunicazione. Per forma Cox intende solo secondariamente i mezzi espressivi: essa piuttosto coincide con la facoltà della ragione che, secondo il parametro del pittore, regola i fini generali dell'arte.

Le tre prospettive, quella di Raymond, di La Farge e di Cox, convergono in un'unica conclusione che è la complementarità tra i termini del classicismo e le istanze del romanticismo, ossia tra la ragione e il sentimento. Nella sua recensione a Tolstoj del 1898, Cox definisce infatti l'arte come «the *harmonic* expression of human emotion»<sup>94</sup>, vale a

---

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> *Ibidem.*

dire come espressione di passioni umane che non può però essere disgiunta dall'elemento razionale (l'armonia). La creazione artistica non deve per Cox prescindere dalla giusta unione di emozione e di intelletto, perfettamente rappresentata dalle creazioni di Michelangelo e di Raffaello, i due numi tutelari della sua pittura<sup>95</sup>. La risoluzione dell'elemento classicista in un monismo estetico regolato unicamente dalla mente si prospetta dunque come una ipotesi da scartare rigorosamente; così come, a maggior ragione, la possibilità del suo opposto, ossia la circostanza di un'arte dettata unicamente dall'emozione umana. Sotto questo aspetto, Raymond espone il suo punto di vista in maniera più esplicita rispetto a Cox:

[b]ut why cannot and why should not a work of art be equally successful in imitation and in expression, in execution and in invention ? – there is no reason except that the most of us are narrow in our aims and sympathies, and prefer to have our art as contracted and one-sided as ourselves. But this is not the spirit that will ever lead to the development of great art. It may foster the mechanical school, where everything runs to line, and the impressionist, where everything runs to color, but it will not always blend both lines and colors sufficiently to produce even satisfactory form, and it will never make this form an inspiring presence by infusing it into the vitality of that thought and feeling which alone can entitle it to be a work of the humanities<sup>96</sup>.

#### II.4.1 *Gli sviluppi del dibattito classicismo-romanticismo in Babbitt.*

La constatazione della necessaria unione dei due poli opposti della natura umana e, sotto la prospettiva stilistica, della sintesi tra classicismo e romanticismo costituisce uno degli snodi centrali del *Laocoonte* babbittiano. Col suo trattato, l'autore si incanala in un dibattito avviato dalla critica americana alla fine del secolo e, sempre conformemente a quel dibattito, egli caldeggia la complementarità tra le due posizioni. L'opera del 1910 intende infatti dimostrare, andando oltre i limiti delle recensioni di Cox o delle sparse

---

<sup>95</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>96</sup> RAYMOND 1894, p. 31.

notazioni di Raymond, l'esito degli eccessi dell'impostazione classicista e di quella romantica: la prima, con lo sproporzionato uso dell'intelletto e la formulazione di regole, ha generato la seconda, che, per opposizione, ha recuperato il ruolo del sentimento ma a spese della ragione. Nel capitolo VII, l'ultimo del trattato, Babbitt descrive il suo volume come «a sort of oscillation between extremes», tra due forme antitetiche di confusione artistica, l'una oggettiva («the neo-classicists confuse the arts objectively») e l'una soggettiva («and the romanticists confuse them subjectively»)<sup>97</sup>. Riassumendo la logica di azione-reazione che sta alla base dello svolgimento teorico del trattato, Babbitt descrive le modalità della fluttuazione tra due estremi:

[t]he neo-classic theorists whom we studied in the early part of this book evidently had a faith in law that was too stark and literal; in a world of flux and relativity they tried to set up changeless formulae. [...] Consequently, when the forces of expansion prevailed, the neo-classic rules came to be felt as mere artificiality and convention, as a mortal constraint on everything that is vital and spontaneous. There took place one of those violent oscillations from one set of half-truths to another that are not uncommon in the history of mankind and that Luther compares to the swayings of a drunken peasant on horseback<sup>98</sup>.

Il ritorno delle arti alla condizione del *mélange des genres*, dimostrata dalla tendenza moderna a privilegiare l'espressione delle sensazioni, dipende dunque per Babbitt dalla mancata risoluzione di un problema che sta alla radice dell'intero discorso sulle arti, ossia la loro inclinazione a oscillare tra due poli opposti senza trovare la giusta mediazione. L'essenza dell'approccio neoumanistico, scrive Babbitt, consiste proprio nella capacità di conciliare i due estremi e a ritrovare una via mediana adatta a risolvere le rispettive contraddizioni: «[t]he essence of any true humanistic method is the mediation between extremes, a mediation that demands of course not only effective thinking but effective self-discipline»<sup>99</sup>. Come osservato da Thomas R. Nevin, per Babbitt «the creation or experience of art, like moral endeavor, required a balance of temperament»: all'artista era così richiesto di trascendere gli eccessi del proprio temperamento e di conciliare la propria sfera

---

<sup>97</sup> BABBITT 1910, p. 186.

<sup>98</sup> Ivi, p. 190 e p. 193.

<sup>99</sup> Ivi, p. 189.

intellettuale con quella sensibile<sup>100</sup>.

Ma il mantenimento dell'autodisciplina richiede la codificazione di regole e di un solido sistema di valori che serva all'uomo e all'artista per orientarsi nella nuova realtà d'inizio secolo, non più unitaria e omogenea, bensì frantumata e confusa. L'assenza di un distinto baricentro morale e culturale si prospetta come il problema centrale della critica di Babbitt:

[i]f the arts lack dignity, centrality, repose, it is because the men of the present have no centre, no sense of anything fixed or permanent either within or without themselves, that they may oppose to the flux of phenomena and the torrent of impressions. In a word, if confusion has crept into the arts, it is merely a special aspect of a more general malady, of that excess of sentimental and scientific naturalism from which, if my diagnosis is correct, the occidental world is now suffering<sup>101</sup>.

Date le premesse storiche e metodologiche poste dalla I e dalla II parte, l'ultimo capitolo del trattato si configura come una discussione critica sulla possibilità di riformulare le basi dell'agire umano (in senso civico e artistico) per mezzo della mediazione tra i valori classici e quelli romantici. Ciò che Babbitt in queste ultime pagine propone è fondamentalmente il compromesso tra il formalismo classicista e la fluidità e apertura proprie dell'atteggiamento romantico; in questa ultima sezione del nuovo *Laocoonte*, Babbitt rilegge l'antitesi tra le due temperie come un rapporto tra due impostazioni concettuali, l'una concentrata, l'altra espansiva. In sostanza, si tratta di due strutture logiche fondamentalmente opposte. La prima rispecchia il modello classicista: l'unità, la misura e il perseguimento di uno scopo definiscono gli strumenti e le forme di giudizio che, in maniera sintetica, Babbitt riconduce a un atteggiamento concettuale incline a contenere la varietà degli stimoli codificando canoni formali. La seconda, al contrario, in quanto generata dagli eccessi della prima, si delinea come reazione a qualsiasi logica normativa per consentire l'espansione incontrollata del sentimento<sup>102</sup>. Pur nei loro rispettivi

---

<sup>100</sup> NEVIN 1984, p. 34.

<sup>101</sup> BABBITT 1910, p. 185.

<sup>102</sup> «The neo-classic humanists were right after all in looking on the highest law as a law of concentration, – a law of unity, measure, purpose. Only they were wrong in turning this law into mere formalism. The sentimental naturalists, however, erred still more gravely when in getting rid of the formalism they got rid at the same time of unity, measure, purpose, and gave themselves up to mere emotional expansion». Ivi, p. 202.

eccessi, entrambe le prospettive presentano elementi potenzialmente validi a formulare un modello di orientamento saldo e univoco. La complementarità tra le due impostazioni è secondo Babbitt possibile solo a patto di distinguere e analizzare con attenzione le virtù di entrambe, e tentare così una conclusione definitiva. Per l'autore si tratta di recuperare l'ottemperanza alla regola propria dell'approccio formalistico e di flettere il suo eventuale eccesso di sistematicità mantenendo salda la fluidità e la vitalità delle formule.

## II.5 *Gli ultimi romantici: Henri Bergson, Theodor Lipps e Benedetto Croce.*

L'ultima sezione di *The New Laokoon* è dedicata a una disamina più specifica delle tendenze culturali dell'epoca che per Babbitt provano l'imminente nuovo avvento dello spirito romantico. Al termine delle lunghe premesse metodologiche esposte nella prima e nella seconda parte del testo, Babbitt conclude il suo discorso. Infatti, la serie di argomentazioni sulla dinamica alla base della confusione dei generi aveva lasciato ancora in ombra un punto, ossia definire secondo quali termini si dovesse intendere la rinascita moderna del primitivismo di Rousseau. Il denominatore comune del movimento letterario e filosofico era l'annichilimento dell'intelletto e la conseguente affermazione di processi basati esclusivamente sulla fluidità dei sensi, che nel campo delle arti visive corrispondeva alla soppressione della forma ad esclusivo vantaggio dell'espressione. Le argomentazioni dettagliate che articolano le due parti del saggio servono dunque da premessa per sviluppare la tesi centrale, ossia la condizione presente di dominio dei sentimenti sulla ragione e il conseguente annullamento delle distinzioni tra i generi artistici. In sostanza, l'epoca moderna vive in uno stato di completa dimenticanza delle linee guida del discorso lessinghiano sulle arti: il mondo delle lettere, dai tempi del *Laocoonte*, si è rovesciato nel suo contrario, in un mondo dove la ragione, la capacità di deduzione e di ordinamento sono percepiti non più come gli strumenti ma come gli avversari dell'intellettuale e dell'artista. Nella conclusione del suo saggio, Babbitt si propone così di individuare quali figure del panorama culturale moderno siano tra le più coinvolte nell'operazione di riattualizzazione dello spirito delle *Confessioni* di Rousseau, consolidando il già avviato processo di rimozione della memoria del Lessing e del suo *Laocoonte*. Il ritorno dell'anarchia estetica romantica è, secondo l'ottica dello scrittore, sostanziato dalle ricerche e dalle conclusioni di

tre tra i maggiori pensatori della prima metà del secolo, ciascuno appartenente a tre distinte aree geografiche del continente europeo: Henri Bergson, Theodor Lipps e infine Benedetto Croce.

### II.5.1 *Contro la filosofia dell'Élan vital di Bergson.*

La replica alle implicazioni della filosofia di Bergson costituisce uno dei più duraturi motivi della critica letteraria babbittiana, anticipato in *The New Laokoon* e portato avanti fino ai primi anni Venti. Nel contesto del saggio del 1910, il principale spunto di polemica è dato da alcune osservazioni contenute nel volume *L'evoluzione creatrice (L'Évolution créatrice)*, pubblicato solo tre anni prima (1907). Babbitt considera la filosofia dello «slancio vitale» (*élan vital*) come il più chiaro sintomo del superamento dell'intellettualismo positivista di fine secolo e del conseguente avanzamento verso il ritorno alla mentalità roussoiana. L'autore dichiara infatti che la spontaneità bergsoniana discende direttamente dal modello del filosofo ginevrino, «that is, it aims at vital expansion and not at vital concentration»<sup>103</sup>. In termini come «slancio vitale» o «spinta interiore» (*poussée intérieure*) si sostanzia la concezione del tempo e della creazione bergsoniana che, in quanto intrinsecamente fluida, in alcun modo poteva rientrare nel panorama intellettuale babbittiano. Bergson nega infatti la possibilità che l'io si riconosca in una condizione di compatta stabilità e imperturbabilità, poiché l'esigenza del cambiamento è vitale e connaturata: «[s]ensazioni, sentimenti, volizioni, rappresentazioni, ecco le modificazioni tra cui la mia esistenza si divide e che volta per volta la colorano. Dunque cambio incessantemente»<sup>104</sup>. L'impressione della staticità è per il filosofo francese frutto di un'artificiale creazione dell'intelletto, una sensazione che impone l'idea della natura umana come compatta e solidamente ancorata a una condizione unica e immobile; al contrario, dichiara Bergson, «la verità è che si cambia senza tregua, e che lo stato stesso è già un cambiamento»<sup>105</sup>. Questo processo di costante sviluppo e di variazione della natura e della

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 212.

<sup>104</sup> BERGSON 2012, p. 11.

<sup>105</sup> Ivi, p. 12; cfr. ivi, p. 13: «Se la nostra esistenza si componesse di stati separati, la cui sintesi fosse data da un 'io' impassibile, per noi non vi sarebbe durata. Infatti un io che non cambia non dura; e a maggior ragione non dura uno stato psicologico che resta identico a se stesso finché non viene sostituito dallo stato seguente».

coscienza umana corrisponde per Bergson allo stato originario della creazione, ossia al principio dello «slancio vitale» od «originario». Il filosofo propone una serie di immagini metaforiche per suggerire l'idea di questo stimolo primigenio alla base di ogni mutamento e, tra queste, vi è l'evocazione del moto di un getto d'aria: «[c]osì come il vento che si getta in un incrocio, [lo slancio vitale] si divide in correnti d'aria divergenti che non sono altro, tutte, che un solo e identico soffio»<sup>106</sup>. Ciascuna specie, scrive Bergson, trattiene qualcosa di quello slancio originario e lo indirizzerà secondo il proprio interesse individuale («in ciò consiste *l'adattamento*»)<sup>107</sup>, producendo così una serie di variazioni e di disarmonie personali. L'esistenza perciò non rappresenta altro per Bergson che «la continuazione di un unico e identico slancio che si è diviso tra linee evolutive divergenti»<sup>108</sup>.

In un contributo del 1912 per «The Nation», Babbitt affronta il problema Bergson proponendo un confronto più diretto con Rousseau; del resto, in *The New Laokoon*, egli ha potuto solo annotare la sua riflessione sulla linea di discendenza dal secondo al primo filosofo, rendendo così necessaria la stesura di un nuovo e più dettagliato resoconto. Se, nel secondo caso, la pubblicazione di *L'evoluzione creatrice* aveva stimolato Babbitt ad aggiungere delle brevi osservazioni sul principio dello «slancio vitale»; nel primo, la stampa delle conferenze di Oxford sulla percezione del cambiamento e della durata (*La perception du changement*, 26-27 maggio 1911), si offriva come una rinnovata occasione di confronto e di dibattito.

Gli interventi di Bergson del 1911 intendevano dimostrare che il cambiamento definisce l'esperienza in senso ontologico ossia ne costituisce l'essenza unica, una definizione già formulata in *L'evoluzione creatrice* e qui radicalizzata. Agli occhi di Babbitt, il problema centrale della impostazione bergsoniana consiste nella affermazione del tempo come durata e nella estensione delle potenzialità della percezione umana. Ancora una volta, per l'accademico americano si tratta di un chiaro sintomo di regressione all'estetica di Rousseau e, in particolare, alla sua idea della *rêverie* come flusso

---

<sup>106</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>107</sup> Ivi, p. 56. Con la teoria dello «slancio vitale», Bergson intendeva contestare la pretesa, propria della impostazione finalista, dell'armonia e unitarietà degli scopi ultimi: «[l]'armonia, o meglio la 'complementarietà', si rivela solo a grandi linee, nelle tendenze piuttosto che negli stati. Soprattutto (ed è il punto su cui il finalismo si è più gravemente sbagliato), l'armonia si trova più all'indietro che in avanti». Ivi, p. 57. Il passato, nella visione bergsoniana, corrisponde infatti allo stato del «principio originario» che, diramandosi in una serie di organismi e specie, abbandonerà la sua unitarietà per frantumarsi in plurime manifestazioni.

<sup>108</sup> Ivi, p. 59.



incontrollato di sensazioni amplificate; il confronto tra la *Rêverie* numero cinque e la concezione del tempo come durata di Bergson è per Babbitt altamente indicativa:

M. Bergson's 'direct vision' of time is, as a matter of fact, difficult to distinguish from the revery towards which Rousseau aspired – a point that might be made clear by a comparison of his Oxford lectures with the fifth 'Promenade'. *Il s'agit*, says M. Bergson, *d'un présent qui dure* [...]. But revery is a state "in which the present lasts forever" (*où le présent dure toujours*), and in which the soul suffers from "no void that it feels the need of filling"<sup>109</sup>.

Come già per Rousseau, anche per Bergson il problema della percezione umana consiste nei limiti prescritti dalla logica delle azioni che impongono delle finalità arbitrarie e dei parametri quali l'efficacia e l'utilità. Per Babbitt non si tratta d'altro che di un allontanamento dagli originari precetti aristotelici sulla centralità del ruolo delle azioni umane nell'economia del discorso sulle arti; Bergson, e Rousseau prima di lui, percepiscono ogni genere di limite o di imposizione formale come un freno al libero slancio delle facoltà percettive:

[i]t is as just the opposite pole from the philosophy of Aristotle, with its emphasis on acting with a purpose, a purpose, moreover, that is linked intuitively by a series of intermediary purposes with the supreme and perfect End itself. For if the intuition of the Many makes itself felt as vital impulse (*élan vital*), the intuition of the One is felt rather as sense of direction, as inner form, as vital control (*frein vital*)<sup>110</sup>.

Oltre a rifiutare le implicazioni della filosofia bergsoniana, che invita a concepire l'esistenza non «*sub specie aeternitatis*, but *sub specie durationis*», l'accademico mette in guardia il lettore dal clima in cui la cultura occidentale si ritrova suo malgrado a convivere: avviluppata nell'onda dei mutamenti, di cui le indagini di Bergson e William James sono espressione, l'epoca moderna sembra incoraggiare piuttosto che correggere «the two great maladies of human nature – anarchy and irrationality»<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> BABBITT 1912, p. 454.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 455.

Nel 1929, in un momento contrassegnato dalla deriva ultraconservatrice del neoumanesimo e dalla sua diffusione negli ambienti accademici del paese, Babbitt rinnova il suo attacco a Bergson ma indirettamente: centro della critica dell'autore è qui infatti Edouard LeRoy, «Bergson's disciple and successor at the Collège de France»<sup>112</sup>. In questo contesto, l'autore ritorna al paragone tra la *rêverie* e «the anti-intellectual trend» della filosofia francese moderna; in particolare, Babbitt considera calzante una dichiarazione di LeRoy a proposito del fluttuare libero dell'esistenza umana e dell'annullamento di ogni distinzione:

«[d]istinctions have disappeared. Words no longer have any value. One hears welling forth mysteriously the sources of consciousness like an unseen trickling of living water through the darkness of a moss-grown grotto. I am dissolved in the joy of becoming. I give myself over to the delight of being an ever streaming reality. I no longer know whether I see perfumes, or breathe sounds or taste colors”, etc»<sup>113</sup>.

Babbitt collega questa tendenza alla poetica dei surrealisti, «the contemporary French group [...] who hope to achieve creative spontaneity by diving into the the depths of the subrational»<sup>114</sup>. Il movimento diviene qui l'epigono del sentimentalismo del XVIII e del XIX secolo e il portavoce di quel gusto per la confusione tra le arti che, come Babbitt scrive in nota, è stata già trattata nel corso di *The New Laokoon*<sup>115</sup>. Nell'opera del 1910, l'autore ha infatti condotto un discorso su questa forma specifica di *rêverie* che, secondo la sua analisi, ha mantenuto intatti i suoi connotati fin dai tempi di Rousseau, rinascendo nell'epoca attuale sotto le vestigia dell'atteggiamento d'avanguardia. Alla fine degli anni

---

<sup>112</sup> Il riferimento qui è al saggio *Benda and French Ideas*, pubblicato sulla «Saturday Review of Literature» nel 1929; è stato poi riproposto come introduzione alla traduzione inglese del *Belphégor* di Julien Benda (1929). Il contributo si trova incluso nella raccolta *On Being Creative and Other Essays* (1932), cui si rimanda per la consultazione. Cfr. I. Babbitt, *Julien Benda*, in BABBITT 1932, p. 189.

<sup>113</sup> Ivi, pp. 189-190.

<sup>114</sup> Ivi, p. 190.

<sup>115</sup> Cfr. ivi, p. 190, nota 1. Cesare Brandi ne *La fine dell'avanguardia e l'arte oggi* (1952) colloca il surrealismo in una linea evolutiva unica che inizia col romanticismo, tanto da definire il movimento di Breton come un «postremo sussulto romantico». BRANDI 1952, p. 21. La critica di Babbitt ai surrealisti nel 1929 deve essere collegata alla pubblicazione del manifesto ufficiale del gruppo a Parigi nel 1924, avvenuta soli cinque anni prima. Nel 1962 nel suo volume *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Renato Poggioli osserva che la critica di destra o comunemente nota come conservatrice e tradizionalista, tende a concepire l'avanguardia come figlia del romanticismo, quindi come figlia di una temperie artistica e politica reazionaria, dalla quale discendono, come un flusso diretto, i movimenti moderni. Cfr. POGGIOLI 1962, p. 188 e ss.

Venti, il riferimento al gruppo di André Breton rimane però una vaga citazione: Babbitt non aveva conoscenze specifiche né interesse ad ampliare il suo orizzonte al campo dell'arte moderna. Il surrealismo, affascinato dalla dimensione onirica e dai meandri del subconscio, appariva istintivamente a Babbitt come il più evidente sintomo dell'imminenza del secondo avvento dell'estetica romantica e, data la sua evidenza, non richiedeva approfondimenti se non un accenno, onde mettere in guardia il lettore dalla degenerazione della cultura occidentale moderna.

### II.5.2 *Babbitt contro Theodor Lipps.*

Il *New Laokoon* ospita una seconda invettiva indirizzata a «the aesthetic theorist who is perhaps most prominent in Germany right now, – Professor Theodor Lipps»<sup>116</sup>. Il richiamo è alla *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, stampata nel 1903 ma riedita nel 1907, nello stesso anno di pubblicazione di *L'evoluzione creatrice* di Bergson. Questa coincidenza di date è letta da Babbitt come segnale di una concentrazione di forze in atto volte a sradicare ogni tradizionale forma di ortodossia di pensiero, come quella lessinghiana; lo scrittore, conseguentemente, avverte ancor di più l'esigenza di opporsi radicalmente agli attacchi violenti di questa nuova modalità di visione del mondo per lui intrinsecamente anarchica<sup>117</sup>. Nel caso dell'estetica di Lipps, lo spunto critico è ovviamente offerto dalla sua teoria dell'*Einfühlung* (empatia)<sup>118</sup> e dalla riqualificazione della natura della bellezza in senso psicologico<sup>119</sup>. Le brevi osservazioni sulla *Ästhetik* sono infatti

---

<sup>116</sup> BABBITT 1910, p. 220.

<sup>117</sup> Come Babbitt dichiara espressamente nel già menzionato articolo del 1912, *Bergson and Rousseau*: cfr. BABBITT 1912, p. 455. Questa attenzione per Lipps è del resto motivata anche dalla posizione di inequivocabile centralità ricoperta dallo psicologo all'inizio del Novecento, in quanto colui che, per citare Andrea Pinotti, «[aveva tentato] la più sistematica generalizzazione della nozione di empatia». Cfr. PINOTTI 2011, p. 31.

<sup>118</sup> Per l'etimologia della parola e la sua storia culturale e letteraria, cfr. PINOTTI 2011, in part. pp. 33-39; per l'etimologia della parola tedesca, cfr. *ivi*, p. 47. Per un inquadramento dell'estetica psicologica e un confronto tra le diverse posizioni critiche, cfr. DESIDERI-CANTELLI 2016, pp. 388-396.

<sup>119</sup> Cfr. DE ROSA 1990, pp. 45-59; PINOTTI 2011, p. 42 e ss. Questa forte critica di Babbitt alla teoria lippsiana dell'*Einfühlung* e al principio della empatia estetica in senso più generale, lo accomuna a Benedetto Croce, il quale infatti, nella sua recensione del *New Laokoon*, pur dissentendo da alcune posizioni assunte dall'americano, specialmente dalla sua idea 'confusa' del romanticismo, approverà il saggio nel suo insieme, sicuramente per via di evidenti assonanze col suo pensiero. Per la critica crociana, cfr. B. Croce, *L'estetica della 'Einfühlung'*, in CROCE 1942, pp. 201-209; *L'estetica dell'Einfühlung e Roberto Vischer*, *ivi*, pp. 210-222; si veda anche NIGRO COVRE 1977, p. 20, n. 1; DESIDERI-CANTELLI 2016, pp. 388-396.

anticipate dal perentorio rifiuto di ogni genere di definizione espressiva della bellezza o, come dichiara Babbitt, ultraromantica: nel nuovo secolo, «[b]eauty is not only reduced to expression, but the expression itself is swallowed up in revery. Beauty becomes a sort of pursuit of the Chimera»<sup>120</sup>.

Per Lipps la bellezza non può definirsi in senso formale ma esclusivamente psicologico in quanto concorso di elementi che suscitano un effetto, il cui grado di intensità corrisponde a sua volta all'efficace unione delle singole componenti; il bello è dunque un nome che attribuiamo a un «sentimento particolare»<sup>121</sup>. La bellezza o qualsiasi sensazione di godimento non appartiene all'oggetto ma dipende dalla percezione del soggetto: il «contenuto estetico», come scrive il filosofo, «è necessariamente ricavato, nei suoi elementi, dalla mia personalità»<sup>122</sup>. Il motore dell'estetica di Lipps diventa l'identità psicologica del soggetto: l'oggetto perde contenuti suoi propri e si fa involucro delle proiezioni del contemplante; «[i]n particolare bisogna sottolineare» dichiara il filosofo, «che l'oggettività estetica, o la realtà, si caratterizza così per la mia coscienza immediata»<sup>123</sup>. La stessa parola tedesca *Einfühlung*, più di qualsiasi sua traduzione linguistica, permette di definire un movimento «che parte dal soggetto per dirigersi all'interno dell'altro, in un rapporto comunque duale [...] un'esperienza che presuppone pur sempre un due, una polarizzazione fra l'empatizzante e l'empatizzato e non già una loro identificazione»<sup>124</sup>. Spostando il baricentro del discorso dell'arte sul soggetto, per Babbitt l'estetica di Lipps si traduce in un ulteriore tentativo di relativizzazione della centralità delle norme a favore del flusso incontrollato delle percezioni soggettive:

[h]e [Lipps] tends to reduce beauty to a mere process of 'infeeling', and virtually eliminates any over-arching law of symmetry that would set bounds to all this subjectivity. The sense of law, indeed, as something distinct either from the outer rule or individual impulse is, as I have already said, conspicuously absent from the whole modern movement<sup>125</sup>.

---

<sup>120</sup> BABBITT 1910, p. 219.

<sup>121</sup> Cfr. DE ROSA 1990, p. 45.

<sup>122</sup> Ivi, p. 47.

<sup>123</sup> Ivi, p. 53.

<sup>124</sup> Si tratta di una precisazione particolarmente calzante per il pensiero del fenomenologo Moritz Geiger; cfr. PINOTTI 2011, p. 47; A. Pinotti, *Introduzione*, in WORRINGER 2008, pp. VIII-XI.

<sup>125</sup> BABBITT 1910, pp. 218-219.

Nel contesto dell'estetica lippsiana, una seconda questione è sollevata, a proposito delle contraddizioni del rapporto tra la forma e l'espressione nell'arte; non casualmente, il paragrafo in cui è inclusa l'argomentazione sulla *Ästhetik* è intitolato *Form and Expression*, l'unica sezione di *The New Laokoon* dove si contempla l'estensione dell'intero discorso del saggio alla condizione specifica delle arti visive.

Nella *Ästhetik* si assiste al ritorno di una concezione puramente strumentale della forma in quanto «involucro per qualcosa d'altro»: quella di Lipps si definisce infatti come «un'estetica contenutistica», in cui il rapporto sbilanciato tra forma ed espressione a favore della seconda riflette l'inclinazione del discorso verso il soggetto a discapito dell'identità dell'oggetto<sup>126</sup>. L'io estetico si obiettiva nel «contenuto dell'oggetto estetico» e nell'arco di questo processo la forma sembra non ricoprire alcun ruolo, se non quanto condizione preliminare alla genesi del contenuto; in un certo senso, il filosofo imposta la relazione tra forma e contenuto secondo la dinamica di causa ed effetto, in cui, quando l'effetto ha raggiunto il suo grado di perfezione (il contenuto), la causa non ricopre un ruolo significativo perché non più efficiente. Per Lipps, dunque, il «[c]ontenuto dell'opera d'arte [...] è quanto è formato e modellato nell'opera d'arte o messo insieme in una determinata forma e solo in quanto esso è così formato o modellato. E la forma artistica non è niente altro se non il modo di esistere del contenuto, il modo attraverso il quale esso diventa contenuto»<sup>127</sup>. In realtà, nel corso dello svolgimento dei suoi pensieri, Lipps cerca di rimediare a questa svalutazione del ruolo della forma insistendo sulla sua unione col contenuto, ma in breve il discorso torna al suo punto di partenza, ossia all'ordinamento gerarchico dei due elementi: «[n]ell'opera la forma è tutto. Ma è lo stesso se io dico che il suo valore dipende dal suo contenuto»<sup>128</sup>.

La questione del rapporto tra la forma e l'espressione artistica è direttamente affrontata da Babbitt e posta in relazione con la sua definizione della bellezza: rifiutando categoricamente qualsiasi modello romantico<sup>129</sup>, l'autore predilige piuttosto il bello classico

---

<sup>126</sup> Cfr. DE ROSA 1990, p. 50.

<sup>127</sup> Ivi, p. 58; cfr. MAZZOTTA 2008, pp. 64-67.

<sup>128</sup> DE ROSA 1990, p. 58. Come sottolinea De Rosa, nel corso del trattato di Lipps si intravede un tentativo di reimpostare il discorso sull'arte enfatizzando l'importanza delle condizioni dettate dalla forma: «[s]e si definisce il godimento dell'opera anche godimento artistico, allora il godimento artistico è uguale a quello naturale, solo *sotto le condizioni particolari che l'arte produce*». Ivi, p. 57. Corsivo dell'autrice.

<sup>129</sup> Babbitt non può essere più distante dallo psicologismo e dal sensismo lippsiano e dalla corrispondente definizione del bello come qualità estetica finalizzata a suscitare piacere: «[i]l bello, o valore estetico tout-court, si identifica con ciò che arreca piacere, e la "motivazione al piacere è fornita nella misura in cui i processi psichici, sensazioni, rappresentazioni, percezioni, concettualizzazione risultano funzioni

ma depurato degli eccessi formalistici. Babbitt, come esplicitamente dichiara, intende evitare di addentrarsi in qualsiasi «abstract definition of beauty»<sup>130</sup> e offre così solo alcune sparse osservazioni. Coerente con la sua impostazione neumanistica, egli lascia intendere che il bello consiste nella giusta proporzione di forma ed espressione: lo squilibrio dell'uno o del secondo principio porta alla degenerazione e al sovvertimento di questo perfetto bilanciamento. Nel riconfigurare la dialettica tra le due categorie estetiche, Babbitt segue il sistema binario che ha ordinato la logica del nuovo *Laocoonte*, cioè l'antitesi tra i connotati classici e le istanze romantiche; egli crea dunque le seguenti due equipollenze, la forma coincide con la prima categoria e l'espressione con la seconda. Queste conclusioni discendono senza soluzioni di continuità dalle premesse già formulate nel corso del trattato. A tal proposito, Babbitt scrive:

[t]hus for a certain type of neo-classicist beauty resided almost entirely in symmetry and proportion. But the symmetry and proportion, as he conceived them, were not vital but mechanical. If we took some of the theories of the Renaissance at their face value we should have to conclude that beauty in the plastic arts is something that can be constructed with a rule and compass. We have studied elsewhere this constant neo-classical tendency to confound form with formalism. As we approach the nineteenth century we find that there is a diminishing emphasis on the formal element in beauty and a growing emphasis on the element that is described by such epithets as vital, characteristic, picturesque, individual, – in short, on the element that may be summed up by the epithet expressive<sup>131</sup>.

È nella perfetta unione della forma col contenuto che per Babbitt risiede l'idea della bellezza: le potenzialità espansive dell'espressione sono qui circoscritte dall'involucro della forma e quindi non completamente espanse, ma godibili perché controllate e trattenute. «Yet is art is to be complete, it must have not only expression but form that circumscribes

---

dell'animo»; di conseguenza si ha una definizione dell'*Einfühlung* quando “io godo di me stesso in un oggetto sensibile, distinto dal mio sé. Questo è il tipo del godimento estetico: si tratta di un godimento del sé oggettivizzato. Ciò presuppone che nell'oggetto io possiedo o trovo o sento me stesso”». MESSINA 1977, p. 26; cfr. anche SCHIAFFINI 1997, pp. 24-26; DESIDERI-CANTELLI 2016, pp. 388-396. L'idea della «finalità prevalentemente edonistica dell'arte», elemento che accomuna la visione di Lipps a quella di August Endell (cfr. MESSINA 1977, p. 27), non poteva trovare un corrispettivo nel saggio babbittiano, in cui l'arte deve piuttosto ambire a educare e a sollevare l'animo umano.

<sup>130</sup> Cfr. BABBITT 1910, pp. 217-218.

<sup>131</sup> Ivi, p. 218.

this expression [...]. This perfect union of form and expression is of course rare; but there is evidence in the art and literature of the past that it is not impossible»<sup>132</sup>. Questa definizione è per Babbitt pienamente espressa dalle parole di Coleridge, secondo cui «“beauty is the union of the shapely and the vital”»: il poeta mantiene inalterate le identità separate della forma e dell'espressione ed enfatizza l'importanza della loro unione in un rapporto duale che in alcun modo può risolversi in un monismo<sup>133</sup>. Facendo dunque propria l'argomentazione di Coleridge, Babbitt definisce il rapporto tra i due principi nella seguente maniera: «[a]ny sound analysis of beauty will always recognize two elements, – an element that is expansive and vital and may be summed up by the term expression, and in contrast to this an element of form that is felt rather as limiting and circumscribing law»<sup>134</sup>.

### II.5.3 *Babbitt e la recensione di The New Laokoon di Benedetto Croce (1925).*

Oggetto della critica di Babbitt sono anche alcune delle tesi della estetica di Benedetto Croce, la cui prima edizione, sotto il titolo completo di *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, era stata stampata nel 1900<sup>135</sup>. Il confronto tra i due intellettuali solleva delle problematiche di metodo che dipendono fondamentalmente dalla superficialità della lettura babbittiana dell'*Estetica*, la cui più piena comprensione è stata oltretutto ostacolata da pregiudizi culturali. Già Germana Paraboschi, in un suo contributo per «La Cultura» (1994), ha sollevato la questione estendendo però il discorso al più vasto problema della ricezione del pensiero crociano in America, in particolare tenendo conto dei molteplici fraintendimenti prodotti dalle traduzioni dell'epoca. Un caso esemplare, secondo Paraboschi, è l'equivoco prodotto dal termine 'intuizione', erroneamente restituito in lingua

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 230.

<sup>133</sup> Come sarà presto affrontato, la questione del dualismo e del monismo estetico sarà stimolo di un confronto diretto con Benedetto Croce.

<sup>134</sup> Ivi, p. 226. Sempre a proposito della medesima distinzione, Babbitt aggiunge un'osservazione significativa sull'essenza sia della forma che dell'espressione: «[b]ut though form thus limits and circumscribes, we should not therefore regard it as something inert, mechanical, external; we should not, after the pseudo-classic and romantic fashion, make concentration synonymous with narrowness and contraction, with tame acquiescence in tradition and routine». Ivi, pp. 226-227.

<sup>135</sup> Babbitt, secondo sua dichiarazione, avrebbe consultato la prima edizione italiana del 1900. Cfr. ivi, p. 233, nota 1.

inglese con *intuition*. Secondo Croce, in senso estetico l'espressione si definisce come rappresentazione cioè come atto di elaborazione attiva delle impressioni, quel materiale grezzo percepito dai sensi in forma confusa<sup>136</sup>; nella visione crociana, l'intuizione coincide con l'espressione e dunque si identifica col complesso processo di trasformazione del contenuto sensibile in contenuto estetico<sup>137</sup>. Ma, come osserva Paraboschi, il corrispettivo anglosassone del termine (*intuition*) trasla completamente il senso originale della teoria crociana: «[l]'inglese “intuition”» infatti denota «la conoscenza immediata, istintiva di un fatto e in filosofia viene spesso usato con il significato di conoscenza di verità in sé evidenti», oppure «la cognizione immediata di un oggetto concreto nelle sue determinazioni di spazio e tempo»<sup>138</sup>.

Questo equivoco lessicale si riflette pienamente nell'analisi babbittiana: secondo l'americano, per Croce l'arte, in quanto forma e atto intuitivo, corrisponderebbe alla trascrizione immediata delle «fresh intuitions of sense»; seguendo ancora la falsa sinonimia lessicale, Babbitt definisce il processo estetico crociano come moto non mediato di trasposizione delle impressioni in espressioni, ossia come un meccanismo intuitivo e spontaneo, dunque estraneo alla logica della volontà:

[t]he higher, or so-called intellectual intuitions, Signor Croce denies. He discountenances the idea of selection in art. The process by which the impressions one receives are transmuted and finally emerge as original expression, is purely intuitive and spontaneous, and beyond the control of the will<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> «E questa natura dell'*espressione* consiste appunto nell'essere fatto di *attività*. In ciò è il suo carattere distintivo dalle semplici impressioni. L'espressione importa un'*elaborazione* di queste, un'attività che si dispieghi sulle impressioni trasformandole in qualcos'altro. È ben diverso l'atteggiamento che si assume nel fatto espressivo, rispetto a quello del mero fatto delle impressioni; o meglio, in quel primo caso non si assume nessun atteggiamento, giacché l'impressione è *passività*». CROCE 2002, p. 6.

<sup>137</sup> L'identità tra «espressione o intuizione o forma» è ribadita anche nella recensione di Croce del *New Laokoon* babbittiano nel 1925: cfr. CROCE 1925, p. 162. Sul carattere di sintesi della intuizione crociana, si veda anche l'analisi di Fabrizio Desideri, che inserisce il discorso in un quadro più ampio sul bello e la dialettica dell'immagine: «[n]ell'immagine si coglie l'unità dell'aspetto di qualcosa. L'immagine costituisce una sintesi densa degli elementi costitutivi di tale aspetto, una sintesi irriducibile sia alla somma degli elementi sia ad una singola apprensione percettiva. Una tesi analoga è sostenuta da Benedetto Croce, quando intende l'intuizione propria dell'attività estetica dello spirito, che per lui coincide con l'attività artistica, con la “produzione di un'immagine, e non già di un ammasso incoerente d'immagini”, di un'immagine unificante che “è sempre nesso d'immagini”». DESIDERI 2004, p. 64.

<sup>138</sup> PARABOSCHI 1994, p. 309.

<sup>139</sup> BABBITT 1910, pp. 223-224.



Ma la critica dell'autore al principio dell'intuizione crociana, che è frutto, come sottolinea Paraboschi, di un grave fraintendimento linguistico prima ancora che contenutistico, si mostra più incisiva in un isolato contributo pubblicato nel 1925 sulla «Yale Review»: l'intuizione crociana diventa sintomo di un atteggiamento estetico che vede l'opera d'arte come espressione di una fantasia spontanea e disordinata;

[i]n general, nothing could be more romantic than Croce's cult of intuition in the sense of pure spontaneity and untrammelled expression, his tendency to reduce art to a sort of lyrical overflow that is not disciplined to any permanent center of judgment in either creator or critic and the consequent identification of genius and taste<sup>140</sup>.

In sostanza, aggiunge Babbitt tra le pagine di *The New Laokoon*, Croce può definirsi come «an apostle of spontaneity»<sup>141</sup>, nel senso di spontaneità non mediata perché istintiva; questa analisi erronea diventa poi la premessa per un successivo fraintendimento a proposito del significato dell'unione dell'espressione con la bellezza. Secondo Babbitt, nell'identificare i due elementi, Croce cade nel grande equivoco dell'estetica moderna, che non intende distinguere le categorie bensì unirle e sintetizzarle; «[t]he conception of beauty as pure expression», nel senso di negazione della forma, «is really very modern», sostiene infatti l'autore<sup>142</sup>. Sotto questo aspetto, egli è stato certamente tratto in inganno da una superficiale lettura della seguente affermazione di Croce sulla relazione di identità tra espressione e bellezza: «[l]'espressione è la bellezza; l'espressione senz'altro è l'espressione bella»<sup>143</sup>. In quanto attività di elaborazione dei contenuti dell'impressione, ossia processo di messa in forma, l'espressione, secondo questa lineare catena di deduzioni, si definisce come atto di realizzazione del valore della bellezza; «[v]alore ed attività» sono per Croce sinonimici poiché «[e]ssere attivi è realizzare un valore», per cui essere attivi nel senso del bello implica la volontà di attuazione della bellezza come valore<sup>144</sup>.

Nel 1925, con discreto ritardo rispetto alla sua data di pubblicazione, Croce recensisce *The New Laokoon* di Babbitt sulle pagine della «Critica»: «[v]eramente il libro del Babbitt

---

<sup>140</sup> I. Babbitt, *Croce and the Philosophy of the Flux*, in BABBITT 1940, p. 68.

<sup>141</sup> BABBITT 1910, p. 224.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> CROCE 2002, p. 10.

<sup>144</sup> Cfr. *ibidem*.

è stampato sin dal 1910 - scrive l'autore - ma poiché solo ora, per dono di un amico d'America, ne ricevo questa che è la sesta edizione, ne do un cenno»<sup>145</sup>. Segue così una concentrata sintesi della tesi centrale:

[l]'autore, dopo aver sostenuto che la teoria neoclassica, combattuta dal Lessing, confondeva le arti obiettivamente, a causa della dottrina, messa a fondamento, dell'imitazione, sostiene che è necessaria una nuova polemica (un 'nuovo Laocoonte') contro la moderna confusione delle arti, che ha un diverso fondamento, non la imitazione, ma la spontaneità o libertà, ed è soggettiva<sup>146</sup>.

Il punto sul quale si focalizza la recensione è, naturalmente, l'attacco di Babbitt all'estetica moderna e, in modo particolare, a quella stessa di Croce; in modo inaspettato, il filosofo italiano non enfatizza le divergenze tra la sua visione e quella prospettata nel *New Laokoon*, bensì esalta l'implicita comunanza d'intenti che Babbitt, suo malgrado, non era stato capace di cogliere.

Nel corso della sezione conclusiva del trattato, Babbitt aveva condannato l'aspirazione dell'estetica moderna a sopprimere ogni limite all'espressione, generando nuovamente quella condizione di confusione anarchica indicata come *der wilde Ausdruck*. Nel prospettare il sapiente ritorno alla formula di Coleridge, secondo cui la bellezza consiste nell'unione dell'essenza vitale con quella formale, Babbitt osteggia prospettive come quella crociana che, secondo la sua analisi, incoraggerebbero la soppressione di ogni linea di demarcazione tra la forma e l'espressione a favore di quest'ultima. Croce si serve dello spazio della recensione per risolvere questo grave fraintendimento e, specialmente, per difendere la sua teoria da ogni accusa di romanticismo. Secondo il filosofo, Babbitt sembra non aver inteso correttamente «il significato» della sua prospettiva, che «certo non è neoclassica o classicistica, ma non è neppure romantica, e vuol essere semplicemente classica»:

[e]gli [Babbitt] teme che l' "espressione", di cui io parlo, sia "der wilde Ausdruck", che il Lessing giustamente aborrisce. Senonché, anch'io aborro il "wilde Ausdruck" e lo considero

---

<sup>145</sup> CROCE 1925, p. 161.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

come espressione non estetica ma naturalistica, e perciò come non-espressione. Egli combatte il mio “monismo estetico”, e afferma che ogni sana analisi deve riconoscere nell'arte due elementi: “an element that is expansive and vital and may be summed up by the term expression, and in contrast to this an element of form that is felt rather as limiting and circumscribing law”. Or vedi! Proprio questi due elementi o momenti sono distinti anche da me, che chiamo il primo *impressione o sentimento o materia*, e il secondo *espressione o intuizione o forma*<sup>147</sup>.

Croce sottolinea così la reciproca comunanza di intenti: in maniera analoga, Babbitt distingue due momenti, l'uno espressivo e il secondo formale, negando quel medesimo monismo estetico che per Croce è del pari oggetto di critica. In realtà, il filosofo non pare cogliere la vera fonte del fraintendimento di Babbitt: l'americano, infatti, non contesta i principi di impressione e di espressione, bensì la definizione del fatto estetico come forma anziché come unione simbiotica di forma e di contenuto. A Babbitt naturalmente sfugge la catena di deduzioni di Croce che dalla prima distinzione tra impressione ed espressione, giunge a ristabilire il corretto rapporto di gerarchia tra l'elemento formale e il contenuto estetico. Se nell'ottica crociana, il contenuto corrisponde all'impressione, dunque alla materia sensibile, e la forma al compiuto processo della sua rielaborazione, «il fatto estetico è perciò *forma*, e niente altro che *forma*», ossia il risultato della trasformazione del contenuto (o impressione) in espressione estetica. Da ciò si ricava, come riporta Croce,

che il contenuto non è alcunché di superfluo, anzi è il punto di partenza necessario del fatto espressivo; ma che dalle qualità del contenuto alle qualità della forma *non vi è passaggio*. Si è pensato talvolta che il contenuto, per essere contenuto *estetico*, ossia *trasformabile in forma*, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe un fatto medesimo col contenuto, l'espressione con l'impressione. Il contenuto *estetico* non è il *trasformabile* in forma, ma quello che si è *effettivamente trasformato*<sup>148</sup>.

L'argomentazione di Croce prosegue ribadendo la distanza tra il principio di intuizione estetica e il significato della «intuition» babbittiana, una sostanziale differenza sottolineata

---

<sup>147</sup> Ivi, p. 162.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

anche da Paraboschi nel suo articolo del 1994: l'intuizione non rappresenta una spontanea percezione ma, soprattutto nella sua condizione pura, essa si definisce come «intuizione del sentimento» e pertanto «intuizione lirica», ove «la materia passionale» si trova elevata da materia a «forma teoretica»<sup>149</sup>.

La posizione di Babbitt sulla eredità del movimento romantico offre a Croce un ulteriore spunto di riflessione: «[i]l libro del Babbitt è una polemica antiromantica sul tipo del noto libro del Lasserre; l'autore gli ha dato un seguito nell'altro suo libro, pubblicato nel 1919 e anch'esso ora ristampato: *Rousseau and the romanticism* [*Rousseau and Romanticism*]]»<sup>150</sup>. La critica che Croce muove a Babbitt è sostanziale: il problema centrale del saggio del 1910 consiste nella confusa analisi del romanticismo come «difetto artistico», per Croce «male del secolo», e come «epoca storica», due determinazioni che né Lasserre né Babbitt separano; in maniera analoga, una seconda distinzione è qui perduta, quella tra romanticismo «in quanto poesia e arte» e romanticismo come insieme di «teorie dell'arte» sorte nel corso del XIX secolo<sup>151</sup>.

In sede di valutazione, il giudizio definitivo di Croce è complessivamente positivo: alcuni contenuti e articolazioni logiche del saggio di Babbitt gli paiono felici e persuasive. Il libro è infine «degnò di essere letto», poiché vi si trovano «cose assai giuste»: «[i]o vi ho ammirato un bel paragone tra Lessing e Lutero; e molte altre argute osservazioni, come questa sul classicismo francese: “Neoclassicism, as it developed in France, might be defined as a mixture of Aristotle and the dancing master”»<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> *Ibidem*; cfr. PARABOSCHI 1994, p. 309.

<sup>150</sup> CROCE 1925, p. 162.

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 162-163; cfr. PARABOSCHI 1994, p. 310.

<sup>152</sup> CROCE 1925, p. 163.

## CAPITOLO III

### GREENBERG PRIMA DI GREENBERG

#### III.1 «*Yours ever, Clem*»: il carteggio Greenberg-Lazarus (1928-1943).

Il sempre acceso dibattito sulle origini del pensiero di Clement Greenberg, complicato dalla innata eterogeneità e contraddittorietà delle sue fonti, che spaziano dalla cultura marxista al *New Laokoon* di Irving Babbitt (1910), ha ripreso nuovo slancio nei primi anni Duemila con la pubblicazione di un nutrito *corpus* di lettere del critico. La corrispondenza, conosciuta col titolo di *The Harold Letters* ed edita a New York nel 2000, è frutto di un lungo lavoro di selezione e di curatela condotto dalla moglie, all'epoca vedova, Janice Van Horne<sup>1</sup>. Le missive sono indirizzate a un destinatario unico, amico del critico durante gli anni alla Syracuse University, Harold Lazarus che è rimasto suo intimo confidente anche dopo la conclusione degli studi universitari. L'epistolario si compone di circa duecentonovantacinque missive e di venti cartoline che vanno dal 1928 al 1943, coprendo un lasso temporale di più di un decennio. La continuità tra le lettere permette di tracciare la traiettoria del pensiero greenberghiano a partire dagli anni universitari fino alla fase centrale della prima sistematizzazione delle intuizioni maturate nel corso di questo lungo periodo.

Sebbene alcune missive, quelle di maggiore effetto, siano conosciute e citate nei più recenti studi su Greenberg<sup>2</sup>, nel suo insieme il carteggio non può dirsi un'opera che abbia avuto una fortuna significativa: il testo non ha infatti portato in genere a svolgimenti particolari o a discussioni di rilievo. Al di là del suo indubbio e prezioso valore autobiografico, il carteggio assume un significato di maggiore respiro in quanto documento

---

<sup>1</sup> Cfr. GREENBERG 2003b. Fino ai primi anni Novanta, le lettere sono rimaste sepolte nell'appartamento di Lazarus ed è stato solo grazie all'attenzione e alla cura di Van Horne che questi documenti sono stati rivalutati e offerti alla critica. Nella sua autobiografia, la vedova ricorda i momenti in cui, poco dopo la morte del marito, le carte sono emerse da quel cumulo di materiali scritti che di lì a poco avrebbe composto l'archivio Clement Greenberg del Getty Research Institute di Los Angeles. Cfr. VAN HORNE 2012, pp. 360-361. Successivamente, la consapevolezza del grande significato della corrispondenza convincono Van Horne a dedicargli un volume, stampato nel 2000 dopo circa sei anni di attento ordinamento e di selezione. Ivi, pp. 363-364.

<sup>2</sup> Il carteggio non è stato pubblicato integralmente e alcune missive inedite, conservate nell'archivio Clement Greenberg del Getty Research Institute, verranno incluse nel presente capitolo.

che getta le premesse di una fase potenzialmente nuova di studi focalizzata sulle origini della critica d'arte greenberghiana e sulle fonti del modernismo americano. L'edizione del 2000 mostra indubbi difetti di costruzione e di approfondimento che hanno verosimilmente ostacolato una maggiore diffusione del volume: la successione paratattica, in alcuna maniera mediata, delle lettere, nonché la totale assenza di un preliminare inquadramento storico-artistico, indebolisce la percezione d'insieme di un testo che, se correttamente approfondito, è denso di informazioni e di premesse per potenziali svolte. Al di là del loro carattere di confessione privata, le *Harold Letters* creano infatti un quadro complesso e strutturato della formazione letteraria e storico-artistica di Greenberg precedente alla stesura dei primi saggi di critica (1939-1940), e al contempo forniscono notizie inedite sulle dinamiche interne alla redazione della «Partisan Review» all'indomani della ripresa delle pubblicazioni nel 1937. Sotto questa luce, il carteggio dunque si presenta come un documento di rilevanza storica oltre che di interesse biografico: il fitto concentrarsi di informazioni sulla circolazione di testi e di idee, nonché sullo spostamento degli intellettuali dall'Europa all'America nello spazio di un decennio, permette di tracciare le coordinate di un ambiente e di un clima culturale che, per quanto sempre al centro degli studi accademici, continua ad offrire fatti e nomi ancora inediti.

La qualità del testo è, ovviamente, oscillante: esso riflette il processo di formazione di una delle più significative voci della critica d'arte del XX secolo. I primi anni, 1928-1938 circa, secondo una cronologia approssimativa, corrispondono a una fase di immaturità, e pertanto assumono il carattere di premessa al volume: essi segnano il momento in cui Greenberg termina gli studi alla Syracuse University, si abbandona a uno stato di letargia (del resto è il 1929) e si dedica con passione al suo unico interesse, l'arte e la letteratura. Nel corso del decennio, Greenberg tocca insistentemente la questione del metodo, ossia la necessità di possederne uno: il godimento della lettura e delle opere dei musei non può procedere liberamente, senza un direzione predefinita, ma deve incanalarsi in una prospettiva adeguata e strutturata. Manca ancora la formulazione approfondita e definitiva di un sistema, ma è il suo stadio preparatorio che ci è dato osservare nel lungo arco dello svolgimento della corrispondenza con Lazarus. Ciò che la curatela di Van Horne ha correttamente enfatizzato è l'intrinseca affinità del carteggio col genere del *Bildungsroman* epistolare: in modo inconsapevole e informale, Greenberg ha infatti dato vita a un'opera completa che nella sua passionalità e onestà intellettuale ricorda i grandi classici del genere

del romanzo di formazione<sup>3</sup>.

Ciò che si presenta è innanzitutto un pensiero che per essere compreso esige un interesse profondo per il contesto e le modalità della sua crescita: nell'arco di una parabola evolutiva inquadrata da due avvenimenti storici epocali, la crisi del 1929 e l'inizio della Seconda Guerra Mondiale (1939), Greenberg appare sempre più disposto ad esaminare, nella forma meno semplicistica possibile, il proprio presente. Con perentorietà e talvolta esagerazione, egli si avvicina alla cultura, dapprima senza possedere una visione intellettuale predefinita, successivamente, in connessione con l'avvicinamento ai circoli radicali del Greenwich Village, attraverso la lente del marxismo. Lo studio della biografia greenberghiana costituisce infine un passaggio obbligato: l'opera del critico, specialmente i suoi primi slanci, non può essere letta secondo un'unica chiave, quella storico-artistica e critico-artistica, separandola dai maggiori e decisivi eventi della sua vita.

### III.1.1 *Sull'ordinamento e la lettura del carteggio.*

La presente ricerca ha richiesto un'analisi selettiva delle informazioni fornite dal

---

<sup>3</sup> Questo elemento peculiare dello scritto è stato colto con acume da Caroline A. Jones, la quale ha valutato l'opera in senso sia stilistico che contenutistico, insistendo sulla tensione psicologica del rapporto tra i due giovani. Le lettere descrivono la faticosa crescita intellettuale di Greenberg evocando, come scrive Jones, «the struggle of a pupa to break through the walls of his chrysalis, a membrane through which the inchoate creature can see a world but neither enter or navigate it». In questo lento processo, la presenza muta di Lazarus riflette il lungo cammino di formazione della individualità greenberghiana: «[t]he witness, partner, and participant in Clem's self-fashioning [...] – the enabling “chum”». Seguendo un flusso informale, Greenberg confida a Lazarus le sue più intime esperienze coniugali, intervallate da rapidi resoconti sulle ultime letture e sull'avanzamento della carriera: l'incalzante ritmo dello scambio di informazioni, capaci di spaziare «from pubic hair to Spengler, from girls to Genet», dà vita a uno schietto e leale diario intimo. Cfr. JONES 2005, p. 24. La proposta interpretativa avanzata da Jones è pienamente coerente con la tesi centrale della sua pubblicazione, in cui l'autrice sviluppa una complessa argomentazione sui molteplici processi attraverso cui Greenberg ha formato la propria individualità nel senso di soggettività percettiva. Poiché la sensibilità modernista si definisce innanzitutto come sensibilità esclusivamente ottica, Jones definisce l'identità greenberghiana non in senso storico-biografico ma come singolarità estetica. «In philosophical terms, how did the subject (Greenberg) come to be constructed through modernism's *visual* orders? What were the conditions under which he *could* become such an ocular subject?» (Ivi, p. XVI). Jones intende il termine visibilità secondo l'accezione formulata da Michel Foucault e Gilles Deleuze, dunque nel senso di un sistema «constituted by what can be seen in the human-made environment (often called visual culture), taken together with what necessarily remains *unseen*» (*ibidem*). Nel campo della critica greenberghiana, ciò si traduce nella capacità del soggetto (Greenberg) di percepire l'elemento non comunemente visibile ed elevarlo a dignità artistica; ma tale processo di selezione è dettato da un predefinito protocollo estetico che il critico ha elaborato nel corso della sua carriera: la cosiddetta «bureaucratization of the senses», titolo della monografia di Jones, si riflette nel rigido sistema di percezione dell'opera modernista, ove preminenza univoca è da Greenberg affidata al senso della vista.

carteggio, in cui preminenza è stata attribuita all'insieme di osservazioni e notizie sui processi di redazione di *Verso un più nuovo Laocoonte* (*Towards a Newer Laocoon*, 1940) e sugli scambi di idee tra Greenberg e gli *editors* della «Partisan Review», in particolare Dwight Macdonald e George L.K. Morris. Le *Harold Letters* hanno fornito le basi sia cronologiche che strumentali per indagare i materiali d'archivio conservati nel fondo del Getty Research Institute: oltre che uno schema temporale e storico, le lettere offrono un utile supporto per orientarsi nel fitto numero di appunti e di saggi inediti lasciato da Greenberg. Sotto un'altra prospettiva, il carteggio ricrea un contesto e un'atmosfera culturale che per schiettezza e capacità di coinvolgimento può essere paragonato a biografie come *Tracking the Marvelous* di John Bernard Myers (1983) per lucidità e franchezza, e a *The Painted Word* (1975) di Tom Wolfe per sarcasmo e cinismo.

Ai fini sia della ricerca che della chiarezza dell'esposizione, l'arco di tempo qui selezionato (1928-1940) verrà diviso in due parti: la prima, corrispondente al 1928-1937, tratterà dei primordi dell'interesse di Greenberg per l'esercizio della critica, e si focalizzerà sulla formazione artistica autodidatta e sul lento processo di crescita di una prima consapevolezza critico-artistica. La seconda, 1938-1940, pur nella ristrettezza temporale, si rivelerà una fase assai più complessa e articolata: in breve tempo, il critico entra in contatto con l'ambiente degli AAA, American Abstract Painters, e con la scuola di Hans Hofmann; attraverso la conoscenza di Harold Rosenberg, egli incontrerà il circolo della «Partisan» e, grazie a un rapido scambio di lettere con Macdonald, otterrà il suo primo incarico, la redazione di una recensione del *Romanzo da tre soldi* di Bertolt Brecht (*The Beggar's Opera – After Marx: Review of A Penny for the Poor by Bertolt Brecht*, inverno 1939). Sono anni travagliati, carichi di angosce e tormenti, che solo momentaneamente parranno essere assopiti dal grande successo di *Avanguardia e kitsch* (*Avant-Garde and Kitsch*), saggio immediatamente precedente alla ben più complicata stesura di *Verso un più nuovo Laocoonte*.



Parte I *Tra immediatezza e meditazione: le prime lettere (1928-1936).*

III.2 «*We [are] both shy at labels*»: la definizione di un'identità etnico-politica.

La corrispondenza tra Greenberg e Harold Lazarus si apre con una lettera del giugno 1928 in cui il primo informa il compagno del suo viaggio di ritorno a casa per la pausa estiva e lo aggiorna sui suoi ultimi acquisti, il *Satyricon* di Petronio e alcune commedie di Molière<sup>4</sup>. In quell'anno Greenberg è ancora impegnato a completare i suoi studi alla Syracuse University (New York), ove conseguirà la laurea nell'estate del 1930. Nella sua biografia del critico, Florence Rubinfeld sottolinea l'eccezionalità della formazione di Greenberg che, in quanto figlio di immigrati ebrei, sarebbe stato destinato a frequentare il City College di New York al pari dei suoi compagni; la stessa fortunata sorte era toccata anche a Meyer Schapiro e a Lionel Trilling che, sebbene ebrei americani di prima generazione, avevano completato gli studi alla Columbia University<sup>5</sup>. Senza eccezioni, le biografie ufficiali descrivono Greenberg come uno studente brillante particolarmente versato nelle materie umanistiche. «Clearly, Greenberg was an academic star», scrive Alice Goldfarb Marquis, che aggiunge:

[h]e took a broad array of humanities courses, starting out as a middling student, with a fair number of C's (a perfectly respectable grade in those pre-inflation days). His major was English, where he took nine courses and garnered mostly A's. But he also impressed his professors in history and, apparently, was so pleased with his performance that he kept some

---

<sup>4</sup> «Dear Harold, We had a wonderful trip down. [...] I saved \$10 on the trip and bought some books before I had a chance to spend it elsewhere – *The Satyricon* of Petronius Arbiter, one of the most obscene and at the same time best written books I have ever read, a book of Sophocles' plays and some of Molière's plays in French at a quaint truck bookstore on Sixth Avenue». C. Greenberg, Lettera 11 giugno 1928, in GREENBERG 2003b, pp. 1-2. Lettera è parzialmente riportata in GOLDFARB MARQUIS 2006, pp. 10-11.

<sup>5</sup> Cfr. RUBENFELD 1997, p. 38. L'esperienza di Schapiro alla Columbia non fu pacifica: su sua stessa testimonianza, per l'intero corso degli studi e della sua successiva carriera accademica, lo storico dell'arte sarebbe stato vittima di discriminazioni etniche, quelle stesse che gli avrebbero impedito di accedere a Princeton. Questi avvenimenti hanno reso Schapiro più ricettivo verso il messaggio d'integrazione sociale contenuto nell'ideologia marxista. È lecito sostenere che gli episodi di emarginazione sociale costituiscano la vera linea di demarcazione tra la consapevolezza ebraica di Schapiro e quella greenberghiana, più tardiva rispetto alla prima. Cfr. BLOOM 1986, pp. 29-31; NOYES-PLATT 1999, p. 158; FROIO 2018, pp. 75-85, 101-109, con relativa bibliografia. Si veda anche l'intervento di Giovanna Perini in merito alla prolungata polemica tra Henri Focillon e Schapiro sulle metodologie adatte allo studio delle arti visive e che fu in parte alimentata anche da pregiudizi razziali: PERINI 2007, p. 168, si veda anche pp. 178-179, nota 53.

of his papers to the end of his life<sup>6</sup>.

Stando a una dichiarazione rilasciata da Greenberg nel 1983, l'avvicinamento alla cultura ha avuto inizio solo dopo un anno e mezzo di frequentazione del *college*, quando l'epifania di una poesia di John Keats ha risvegliato il giovane dal torpore della propria passività intellettuale:

[L]a 'conversione' avvenne dopo il mio primo anno e mezzo all'università. Prima volevo semplicemente divertirmi. Prendevo buoni voti con facilità, ma non mi impegnavo. Un pomeriggio mi ero addormentato all'associazione studentesca (quel posto terribile) e quando mi svegliai trovai sul pavimento un'antologia di poeti romantici inglesi. La aprii a caso sull'*Ode to a Nightingale (Ode a un usignolo)* [...]. Sembra un aneddoto costruito [...]. Ma invece andò proprio così, e da quel momento sono stato estremamente interessato alla cultura<sup>7</sup>.

La corrispondenza di questi primi anni, intessuta di frequenti e dettagliati resoconti di eclettiche letture, testimonia la ridestata passione di Greenberg per la cultura nel senso più puro del termine<sup>8</sup>. Questa nuova e intensa dedizione presto si converte nella ricerca ossessiva di un metodo di analisi critico-letteraria: l'assidua concentrazione nella formulazione di un criterio di valutazione, dunque lo spostamento dell'attenzione dalla identità delle singole opere alla enunciazione di una metodologia universale, preannuncia in maniera quasi esatta l'atteggiamento critico poi assunto da Greenberg nel campo dell'estetica. Ancora non vincolato da logiche di sistema, nella sua giovinezza egli persevera nel cercare un valido compromesso: la volontà di appellarsi a un criterio

---

<sup>6</sup> GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 9.

<sup>7</sup> C. Greenberg, *Una conversazione con Clement Greenberg in tre parti*, in GREENBERG 2011, p. 404. L'associazione studentesca cui si riferisce è la ETA, la fratellanza ebraica, sezione del Sigma Alpha Mu. Cfr. GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 8.

<sup>8</sup> In questa fase, piuttosto che la frequenza delle letture, ciò che appare più significativa è la loro spiccata eterogeneità: Greenberg spaziava infatti dallo studio della drammaturgia antica a *Così parlò Zarathustra (Also sprach Zarathustra, Chemnitz 1881-1885)*, passando per la lirica di T.S. Eliot, come dimostrano ad esempio le seguenti due lettere a Lazarus: «I ran through Nietzsche in a week: *Thoughts out of season*, his life *Ecce Homo*, miscellaneous writings and finally *So Sprach Zarathustra [sic]* – like you, I can only talk, I can't write about him». C. Greenberg, Lettera 18 agosto 1930, in GREENBERG 2003b, p. 20. «I've been reading some of T.S. Eliot's poetry. Do you know him? He's a modern. Try and get him». *Id.*, Lettera 18 luglio 1928, *ivi*, p. 6.

normativo presto si scontra col rifiuto di rigidi schemi classificatori, una posizione critica che si riflette tanto nello studio della materia letteraria che nel lungo percorso di ricerca della propria individualità. «Let's get at the bottom of things whether they have any or not», scrive a Lazarus nel luglio 1928, «[l]et's not be tempted by ready-made acceptances or even try to pass on those we have made (and how we do)»<sup>9</sup>.

Il connotato scetticismo esprime una insicurezza identitaria di fondo che si rivela al tempo stesso intellettuale e politica: nello stesso anno (1928), a proposito di un articolo su Maxwell Bodenheim apparso su «New Masses», rivista comunista paragonabile al «Daily Worker», Greenberg si riconosce nel ritratto del poeta del Greenwich Village, qui riconosciuto come l'esatto esemplare del «vague 'liberal' of indefinite intelligence» che, «[l]ike all the pseudo intelligentsia and individualistic high school students», non accetta la ristrettezza delle classificazioni sociali<sup>10</sup>. «I thought [it] applied very acutely to ourselves», scrive Greenberg a Lazarus, incoraggiandolo ad ammettere che al pari di Bodenheim, «we [are] both shy at labels and are tremendously insulted if any are applied to us»<sup>11</sup>. Oltre ai contenuti, sia il carattere che il lessico dell'articolo proposto da «New Masses» provocano Greenberg, che constata l'orientamento sempre più radicale della rivista nonché il suo decadimento a pubblicazione indirizzata alle soli classi lavoratrici; infatti, egli aggiunge, se «New Masses» un tempo si presentava come «a literary and artistic magazine», ha adesso sposato in modo integrale la causa proletaria tanto nei contenuti quanto nella forma esteriore, divenuta 'massiva' in senso letterale: «it has metamorphosed into a small-sized thing of heavy black type, coarse paper and a general atmosphere of massivity, solidity and metallic appearance, all representative of the workman in his naked unassumingness»<sup>12</sup>. Gli «heavy handed coal-heavers, lumberjacks, garbage collectors, etc.» hanno dunque sostituito gli originari «“pink radicals proud of their intellectual intelligence and collegiate expression”» e così radicalizzato il volto politico della pubblicazione<sup>13</sup>. Nel numero di

---

<sup>9</sup> *Id.*, Lettera 24 luglio 1928, *ivi*, p. 7.

<sup>10</sup> *Id.*, Lettera 22 giugno 1928, *ivi*, p. 3. Cfr. GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 33. Oltre a «New Masses», in questa fase Greenberg è interessato alla rivista «transition»: «[y]ou've heard of *Transition* [*sic*] of course. I sacrificed a dollar and a half to my curiosity and wasn't disappointed». C. Greenberg, Lettera 1 agosto 1929, GREENBERG 2003b, p. 16. A partire dall'ottobre 1930, grazie al dono di un parente, Greenberg si abbona a «Criterion», la celebre pubblicazione diretta da T.S. Eliot: «I received a surprising graduation gift from my Aunt Becky's son-in-law – a year's subscription to T.S. Eliot's 'Criterion'». *Id.*, Lettera 9 ottobre 1930, *ivi*, p. 23.

<sup>11</sup> C. Greenberg, Lettera 22 giugno 1928, GREENBERG 2003b, p. 3.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*. La rivista, che contava Michael Gold e Joseph Freeman tra gli *editors*, proseguiva la missione della originaria «The Masses», fondata dal gennaio 1911 da Piet Vlag e animata da John Reed a partire dal

giugno 1928, l'*editor* della rivista comunista, Michael Gold aveva rinnovato il perdurare della fedeltà a quei propositi ideologici che avevano ispirato John Reed a dare vita a «Masses»: «[t]he *New Masses* [...] is the voice of the lowbrow, the failure, the rebel, the boy worker, the factory poet, the tenant farmer, the poorhouse philosopher, the men and women at the bottom. Writers from other magazines wear high hats; our writers have to panhandle their meals»<sup>14</sup>. Seguendo lo schema categoriale in principio elaborato da Van Wyck Brooks, ossia la distinzione della cultura in due fasce opposte, la *highbrow* e la *lowbrow*, corrispondenti poi alle rispettive categorie sociali, la prima intellettuale e la seconda lavoratrice, con orgoglio «New Masses» confermava la propria alleanza con la classe proletaria. Da sempre fiduciosa nel governo staliniano, la rivista diretta da Gold si professava comunista e diametralmente opposta sia in senso ideologico che politico a «Partisan Review», pubblicazione che a partire dal 1937 si dichiarerà vicina al pensiero trockista e attenta, piuttosto che al protagonismo del proletariato, a quello degli intellettuali marxisti. Negli anni successivi, Greenberg sposerà completamente questa seconda forma di adesione al materialismo storico e rifiuterà con vigore lo stalinismo professato da riviste come «New Masses». Ma già nel breve ed espressivo giudizio del 1928 è riconoscibile in nuce la spontanea preferenza del giovane Greenberg per altri generi di impegni politici, alquanto lontani dall'attivismo e dal radicalismo di Gold.

Nonostante la sintetica requisitoria, in questa fase l'attenzione dello studioso della Syracuse per la politica è tanto sporadica quanto improvvisata, e a tratti del tutto inesistente: «I don't read the newspapers and I don't know what's going on in the world», dichiarerà infatti nell'aprile 1933<sup>15</sup>. A distanza di pochi mesi, tra aprile a ottobre dello stesso anno, l'attenzione per la politica pare per un momento destarsi dallo stato di letargia: trasferitosi brevemente a San Francisco per alcune commissioni lavorative, egli prende parte a una riunione comunista in cui un gruppo di manovali messicani vengono accolti con gioia perché dichiaratisi in sciopero. Con vividezza ed espressività lessicale,

---

1912. Nato come *magazine* socialista dedicato agli interessi delle classi lavoratrici, sotto l'egida di Reed diventa presto l'organo dei circoli radicali del Greenwich Village, il celebre quartiere newyorkese che fin dall'epoca di Edgar Allan Poe si era affermato come spazio *bohémien* e politicamente alternativo. Cfr. ROSENSTONE 1975, p. 107 e ss; A. Shestack, *A History of The Masses*, in *ART FOR THE MASSES (1911-1917)* 1985, pp. 15-52; BUHLE 1987, pp. 171-178. La rivista, rifondata nel 1926 come «New Masses», termina le pubblicazioni nel 1948, in coincidenza sia con la fine del Secondo Conflitto Mondiale che, specialmente, con la «anti-Communist hysteria» che ha dominato il paese dopo il 1945.

<sup>14</sup> GOLD 1928, n.p.

<sup>15</sup> C. Greenberg, Lettera 23 aprile 1933, in GREENBERG 2003b, p. 91.

Greenberg ritrae la scena per l'amico Lazarus e imita, con fare teatrale, l'accento dei lavoratori locali:

I go to Communist mass-meetings often to cheer myself up. I do. There's a savage strike going on in the San Joaquin (Wahkeen) valley, and the cotton pickers come up and tell us about it; and it's exciting as hell and eloquent too. "Me and Jose Hernandez was standing dere and de Cossack come up and say: git de hell out, 'n all de workers, dey say no to de servant of the capitalistic classes". Then the crowd cheers and whistles and raises its fists. A Jewish girl with fuzzy bobbed hair and dull cheek bones goes over and hugs the little Mexican. The crowd explodes and tears come into my eyes. I go home all jagged up<sup>16</sup>.

Alcune opinioni «[a]bout the State of the World» fanno poi seguito al racconto: alla implicita domanda di Lazarus se una futura guerra sconvolgerà l'Europa, Greenberg risponde con certezza che si tratta di una serie di operazioni di graduale consolidamento dei confini e delle alleanze; secondo i suoi pronostici, il bilanciamento internazionale giungerà al suo termine quando «the Entente Alliance» circonda la Germania. In un futuro indefinito, egli aggiunge, il paese abbraccerà completamente gli ideali comunisti e andrà nuovamente incontro a quella condizione di emarginazione che si porta appresso sin dal Trattato di Versailles:

[s]omeday when she [Germany] goes Communist she'll communize the rest of W. [Western] Europe at one stroke, not with Russia's help, but in spite of Russia. And then everybody will find out that they don't like Germany's kind of Communism – Russia'll like it least of all – and then all of a sudden we'll have the real Untergang, and maybe the final one<sup>17</sup>.

L'opposizione, quasi il rifiuto personale, per l'attivismo e l'integralismo di estrema sinistra si esprime compiutamente nella lettera del 24 aprile 1934, dove comunica a

---

<sup>16</sup> *Id.*, Lettera 27 ottobre 1933, *ivi*, p. 108. Il biennio del 1933-1934 ha rappresentato una fase di intensa agitazione politica che ha condotto a una serie di scioperi in varie aree del paese, specialmente a San Francisco, Minneapolis e Toledo (Ohio). Questo periodo è oltretutto coinciso con la diffusione di riviste radicali, come «The Rebel Poet» (1931-1932), «The Anvil» (1933-1935), «Dynamo» (1934-1935) e infine la stessa «Partisan Review», la più longeva del gruppo (1934-2003).

<sup>17</sup> *Ibidem.*

Lazarus la notizia dell'iscrizione del fratello Sol al CPUSA, il Communist Party of the United States: «I know about his Communism and it pains me because *it's so typical of where I come from*. I'm very nasty to him about it because the being one disgusts me»<sup>18</sup>. Sebbene allevato in una famiglia in cui il marxismo sostituiva ogni religione, come confesserà a Trish Evans nel 1983<sup>19</sup>, Greenberg non condividerà il radicalismo del fratello, ma le radici di questo profondo turbamento, piuttosto che politiche, si dimostrano essere essenzialmente etniche. Il padre di Greenberg, Joseph, e la madre, Dora Brodwin, appartenevano al nutrito gruppo di ebrei est-europei noto come *Ostjuden*, che aveva abbandonato il continente alla fine del XIX secolo per trovare lavoro e serenità negli Stati Uniti, dove la tragica realtà delle persecuzioni e dei *pogrom* sarebbe stata dimenticata<sup>20</sup>. Al pari dei loro compagni, sia Joseph che Dora hanno presto aderito al marxismo come ideologia d'integrazione e di libertà personale: l'esilio in America, una nuova patria di uguaglianza e fortuna, aveva radicato in loro la ricerca di una filosofia che esprimesse con lucidità le speranze di un riscatto sociale. Come ha correttamente osservato lo storico Paul Buhle, «[t]o immigrants becoming Americans, Marxism offered more direct services: a strategic means to formulate demands for inclusion and a conceptual key to the vision of a truly democratic America»<sup>21</sup>. Tra le tante voci, quella del poeta Joseph Freeman ha

---

<sup>18</sup> *Id.*, Lettera 24 aprile 1934, *ivi*, p. 127. Corsivo dell'autrice. Secondo il profilo biografico redatto da Janice Van Horne e pubblicato a conclusione della corrispondenza, tra i tre fratelli Greenberg, Sol è colui che ha coltivato una maggiore coscienza politica, paragonabile a quella di Schapiro, all'epoca collaboratore anonimo per «New Masses» (1932-1933) e tra i fondatori del «Marxist Quarterly», organo dell'American Marxist Association. L'attivismo di Sol in parte si deve alla sua formazione alla Columbia University a fianco dell'intellettuale Sydney Hook. Cfr. NOYES-PLATT 1999, p. 242. Oltre a orbitare intorno a varie organizzazioni socialiste, Sol è stato per lungo tempo affiliato al Socialist Workers Party, l'associazione trockista, per poi collaborare, con la conclusione della guerra, con il United Jewish Appeal. Negli stessi anni, anche i due fratelli, Clement e Martin, sono attivi sul fronte della preservazione della memoria ebraica all'indomani dell'Olocausto: entrambi divengono infatti membri della redazione di «Commentary», organo della Jewish Committee. Per ulteriori note biografiche, si rimanda alle schede redatte dalla curatrice: Cfr. J. Van Horne, *Postscript*, in GREENBERG 2003b, pp. 292-293.

<sup>19</sup> Cfr. T. Evans, C. Harrison, *Una conversazione con Clement Greenberg in tre parti*, in GREENBERG 2011, p. 404: «Sono cresciuto in una famiglia in cui l'unica religione era il socialismo».

<sup>20</sup> Goldfarb Marquis ritrae i genitori di Greenberg come i tradizionali membri «of that hopeful, energetic mass of Jews from Eastern Europe who poured by the millions into New York City between 1880 and 1915». GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 3. Joseph raggiunge New York nel 1904 seguendo il fratello Isidore, mentre Dora li ha preceduti nel 1899 con la sua famiglia. Si incontrano e sposano nel 1907 e attendono il primo figlio, Clement, due anni più tardi; nel frattempo trasferiscono la famiglia ad Alexander Avenue, nel Bronx, un quartiere all'epoca popolato da una maggioranza di immigrati ebrei. Cfr. *ivi*, p. 3 e ss. Le medesime informazioni biografiche sono esposte nel volume di Rubinfeld: cfr. RUBENFELD 1997, p. 31 e ss.

<sup>21</sup> Cfr. BUHLE 1987, pp. 10-11; B. R. Collins, *Le pessimisme politique et 'la haine de soi' juive. Les origines de l'esthétique puriste de Greenberg*, in CLEMENT GREENBERG 1993, p. 62: «La promesse socialiste d'une culture nouvelle et 'universaliste' était particulièrement attrayante pour ces immigrants – et notamment pour les juifs – qui ne se sentaient pas vraiment à l'aise dans leur nouvelle culture anglophone».

espresso con compiutezza il compromesso ebraico tra l'autenticità della cultura dei padri e la nuova religione marxista, un elemento che ha contraddistinto e caratterizzato la prima generazione d'immigrati ed è stato poi trasmesso alla seconda, quella di Freeman stesso, Greenberg e Meyer Schapiro<sup>22</sup>. Gli intellettuali di origini ebraiche della New York degli anni Trenta, per la maggioranza vicini al pensiero marxista, sono stati dunque investiti del compito di riformulare la loro identità etnica e comprendere se con la naturalizzazione fosse possibile integrarsi nella società americana in maniera definitiva; nel corso degli anni Quaranta, Greenberg sarà tra le fila di coloro che con più intensità si impegneranno nella riformulazione del compromesso etnico e culturale ebraico all'indomani dell'Olocausto: la sua collaborazione con la rivista «Commentary», baluardo degli intellettuali coinvolti nella valorizzazione della nuova cultura ebraica, si è presto sostanziata nella pubblicazione di significativi contributi sia sulla letteratura kafkiana che sull'analisi del sentimento noto come «self-hatred», l'odio di sé ebraico<sup>23</sup>. Per quanto indicato da Theodor Lessing come una psicopatologia profondamente ebraica nel suo volume biografico del 1930, *L'odio di sé ebraico (Der Jüdische Selbsthass)*, il termine non è riconducibile a una definizione univoca:

[t]hose who have studied the German context disagreed about whether the term Jewish self-hatred was (and is) a cultural construct or an actual psychological 'syndrome'. Some like Sander Gilman, blur the lines by portraying self-hatred as both a theory and a description of fin de siècle German Jewish psychopathology. Others describe self-hatred as a generalized symptom of Jewish emancipation and assimilation. Still others see it as a particular symptom of cosmopolitan Jewish intellectuals or an unconscious attitude of the Jewish 'Left'<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Cfr. WALD 2002, p. 191. Freeman, tra i più celebri *editors* di «New Masses» a fianco di Michael Gold, proveniva da una famiglia ebraica di origini russe; è cresciuto nel quartiere del Lower East Side di New York, dove al tempo risiedeva una delle maggiori comunità ebraiche della città. Al pari della famiglia di Greenberg e di molte altre dalle medesime radici, il padre raggiunse un certo agio economico che non dissuase Freeman dall'abbandonare l'attivismo politico. Nel corso degli anni Venti ha collaborato con il «Daily Walker» e «Voices of October», oltre ad affermarsi come poeta. Cfr. NOYES-PLATT 1999, pp. 93-94.

<sup>23</sup> Si rimanda al contributo del novembre 1950, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on Positive Jewishness*, pubblicato su «Commentary» e ristampato nel III volume della raccolta completa degli scritti del critico; cfr. C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on Positive Jewishness*, in GREENBERG 1995a, pp. 45-58. Si rimanda anche a FROIO 2018, ai capitoli I e II, per una trattazione completa degli scritti greenberghiani in materia di ebraismo, sia sotto una prospettiva letteraria che sociologica: cfr. *ivi*, pp. 15-85; 87-140.

<sup>24</sup> GLENN 2006, p. 96.

L'ingresso del termine nel lessico non solo psicologico ma generalmente culturale avviene in seguito alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale: gli anni Quaranta e Cinquanta, i decenni più fertili per la rielaborazione della tragedia dell'Olocausto sotto molteplici profili disciplinari, sono permeati di studi e contributi di varia natura focalizzati sul sentimento dell'odio di sé ebraico<sup>25</sup>. Nel 1950, Greenberg firmerà un intervento dichiaratamente anti-sionista a proposito dell'ebraico «self-hatred», che si aggiunge alla lunga serie di indagini sociologiche dedicate all'argomento. Nei decenni precedenti sia lo scoppio che l'epilogo del Secondo Conflitto Mondiale, nonostante la pubblicazione di Lessing del 1930, la questione restava ancora per lo più estranea al campo della psicologia e, specialmente, della cultura popolare. In base sia agli studi più recenti che in particolare ai contenuti del resoconto di Greenberg del 1950, la reazione del critico alla notizia della iscrizione del fratello al CPUSA nel 1934 può essere interpretata come una genuina forma di disprezzo delle proprie origini etniche: egli disdegna il comunismo di Sol perché «it's so typical of where I come from», perché conferma dello stereotipo ebraico e dunque segno di appartenenza riconoscibile e integrale a quella distinta minoranza razziale. Sintomo più visibile del disprezzo greenberghiano per le proprie radici è la dura requisitoria anti-giudaica contenuta nella lettera del mese di aprile del 1933:

I don't read the newspapers and I don't know what's going on in the world. All I know is that every Jew is shamefully indignant about Hitler. Are you indignant too? I'm not. The reason *Jews are not good human beings* is because they have no resignation. To be well-bred you must be resigned<sup>26</sup>.

In questi primi anni (1928-1933), le riflessioni greenberghiane si caratterizzano per il continuo sforzo di sottoporre ad analisi alcuni fenomeni storico-sociali, come la fisionomia dell'intellettuale radicale, e l'identità stessa della cultura del nuovo secolo. Nell'ottobre 1933, Greenberg contesta a Lazarus i suoi criteri di giudizio, una costante della loro lunga corrispondenza in cui il critico spesso assume la posizione di un precettore; in questo

---

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p. 98: «The 1940s and 1950s might well be described as the age of self-hatred».

<sup>26</sup> C. Greenberg, Lettera 23 aprile 1933, in GREENBERG 2003b, p. 91. Nell'inverno tra il 1933 e il nuovo anno, l'attitudine politica di Greenberg andrà incontro a un progressivo cambiamento, dimostrato dalla composizione di una poesia inedita dedicata al rivoluzionario van der Lubbe, tra i comunisti imputati dell'incendio del Reichstag di Berlino nel febbraio 1933. Cfr. *infra*, capitolo III, paragrafo III.6.



specifico caso, egli esorta l'amico a valutare con maggiore ponderatezza le sue norme di valutazione che mancano, a suo dire, di respiro e prospettiva:

[y]ou're almost as bad as Matthew Arnold in attempting to set standards for things. I haven't investigated the validity of your criterion, but aren't you liable to hamper your appreciation by that? I'm afraid one gets a little narrow. Why, because Eugene O'Neil writes in 1928 A.D. should you ask more of him than one who wrote in 450 A.D with even more perspiration?<sup>27</sup>

Già in una precedente missiva del 1931, Greenberg aveva ribadito la sua posizione rifiutando di lasciare guidare il suo giudizio da punti di riferimenti prestabiliti e pertanto aprioristici: «I don't believe in touchstone – aveva affermato – Touchstones, abstractly and obviously, I think, are only good for other people's poetry»<sup>28</sup>. Il rigetto per ogni predisposizione normativa scaturisce dalla convinzione personale che lo scopo dell'arte sia la liberazione dell'uomo: «art is for man's sake not for art's sake» (28 aprile 1928). Essa non costituisce uno scopo in sé, una realtà autonoma distinta da quella umana, ma si pone come strumento di potenziale incremento delle condizioni reali di vita. Con enfasi Greenberg rimarca la sua posizione a proposito dell'impegno letterario dello scrittore John Galsworthy, noto autore di romanzi di denuncia sociale; per Lazarus tutto si riduce a mera propaganda politica, ma per Greenberg, al contrario, l'autore inglese coglie il nerbo della vera arte che è l'impegno civile:

[w]hen you say that Galsworthy writes propaganda you make me scream – in your eyes. Anything that makes a particular accusation must be propaganda then ? God damn it – *art is for man's sake not for art's sake!* All Galsworthy does is direct a 'lamp of piety' at certain things that he sees as injustice in man's treatment of man<sup>29</sup>.

La perentoria proclamazione esprime pienamente il clima del tempo, quando

---

<sup>27</sup> C. Greenberg, Lettera 22 giugno 1928, in GREENBERG 2003b, p. 3.

<sup>28</sup> *Id.*, Lettera 5 aprile 1931, *ivi*, pp. 37-38.

<sup>29</sup> *Id.*, Lettera 18 giugno 1928, *ivi*, p. 2. Corsivo dell'autrice. Nella missiva successiva, Greenberg rapidamente torna all'argomento precedente e scrive: «[a]bout propaganda. It's hard sometimes to draw a line between propaganda and universality – there always were the oppressors and the oppressed. And the downtrodden always sent up a wail for justice – if in the past their wail hasn't taken the form of art, it doesn't presuppose that their present and future wail shouldn't». *Id.*, Lettera 22 giugno 1928, *ivi*, p. 3.

l'attivismo politico della frangia della sinistra americana combatteva contro l'immagine della torre d'avorio dell'arte e contro l'ideale della *art for art's sake* o *art pour l'art*: nel 1932, il John Reed Club prenderà infatti una chiara posizione a riguardo in occasione della riunione della International Union of Revolutionary Writers (IURW), invitando «all honest intellectuals, all honest writers and artists, to abandon decisively the treacherous illusion that art can exist for art's sake, or that the artist can remain remote from the historic conflicts in which all men must take sides»<sup>30</sup>. Alla fine degli anni Venti, quando Greenberg, seppur nei limiti della dimensione privata del carteggio con Lazarus, dichiarerà che la vera arte contiene la promessa di un rinnovamento morale e sociale, l'ancora inesperto studente ha percepito uno dei più solidi e rappresentativi *leitmotiv* dell'agenda artistica del suo tempo, la relazione cultura-propaganda nel secolo aperto dai grandi fatti della Rivoluzione d'Ottobre. La giovanile assunzione secondo cui la grande arte è arte di propaganda, se in questo momento deve essere interpretata come frutto di una rapida esuberanza, diverrà poi, una volta acquisita da Greenberg una più completa consapevolezza politica, il perno ideologico del suo primo contributo per la «Partisan Review», la recensione del *Romanzo da tre soldi* di Bertolt Brecht<sup>31</sup>.

### III.3 *La formazione di una consapevolezza percettiva: i primi esercizi critico-artistici.*

Conseguita la laurea nel giugno 1930, Greenberg si trova senza un'occupazione fissa, e le ricche e variegata letture scandiscono i giorni di un'esistenza passiva e priva di impegni. All'indomani del grande collasso economico del 1929, gli esclusivi affanni del giovane studioso divengono il perfezionamento della lingua italiana e la conoscenza del pensiero di Leibniz. Il rigore intellettuale sostituisce così ogni altra forma di responsabilità; «I'm looking around, officially, and “getting experience”», confessa a Lazarus (4 febbraio 1931)<sup>32</sup>. L'esistenza greenberghiana si trova così a essere cadenzata da entusiastiche

---

<sup>30</sup> Cfr. NOYES-PLATT 1999, p. 93.

<sup>31</sup> Il riferimento è alla recensione *The Beggar's Opera – After Marx: Review of A Penny for the Poor by Bertolt Brecht*, pubblicata nell'inverno 1939 sulla citata rivista. Come sarà debitamente dimostrato, l'interesse di Greenberg per Brecht sembra avere inizio nel 1933 ed essere preceduto da un primo coinvolgimento per l'opera di Paul Valéry e di Oswald Spengler, come attestano alcune lettere inedite conservate nel fondo del Getty Research Institute. Cfr. *infra*, capitolo III, paragrafo III.10.

<sup>32</sup> C. Greenberg, Lettera 4 febbraio 1931, in GREENBERG 2003b, p. 31. A distanza di un anno scriverà ancora:

scoperte personali, pietre miliari nel suo lungo percorso di formazione personale: «[t]his week I discovered one of the first written mortgages ever known – Greek inscription from the time of Demosthenes which I deciphered all by my self» (20 novembre 1930)<sup>33</sup>. È con evidente trasporto che Greenberg si avvicina alla letteratura e, poco tempo dopo, alle arti visive: «[i]n no connection at all, have you ever seen any cubistic still-lifes by a German named Mohr? I saw 2 in water-color, the best ever and I never got such a kick before. He's my own Discovery» (22 febbraio 1931)<sup>34</sup>; oppure, «[i]n the library I look at pictures of Jacob Epstein's sculpture and let myself be convinced that he is the only great modern sculpture. I mean it: a New Revelation» (25 aprile 1933)<sup>35</sup>.

È proprio in questi anni che l'attenzione di Greenberg si rivolge alla pittura, sulla quale presto riversa le sue passate tribolazioni speculative sulla esigenza di una corretta griglia di analisi e di una flessibile prospettiva culturale. Nel novembre del 1929, il Museum of Modern Art aveva aperto le porte ma Greenberg, ancora immerso nei suoi studi universitari, non vi aveva prestato attenzione; nel luglio del 1930, poco tempo dopo il conseguimento della laurea, visita la grande galleria in occasione della *Summer Exhibition*, inaugurata il 15 giugno e conclusa il 22 settembre dello stesso anno:

I went to the Modern Art Gallery again and spent more time. Gauguin is over-rated, Karfiol is usual, Pascin is French and Rouault's big canvas in blue, black and glaze is the best picture in the house with Matisse, Cézanne and Dufy next in that order. "Picasso is simply Decadent!"<sup>36</sup>.

---

«I've read a lot of books, I've seen foreign movies, I've been treated to shows, I've seen pictures, I go out a lot – comparatively». *Id.*, Lettera 3 febbraio 1932, *ivi*, p. 57. Cfr. RUBENFELD 1997, p. 40: «In June 1930, Clem was graduated with honors from Syracuse [...]. Clem returned to his family's three-bedroom apartment on Riverside Drive in Manhattan. [...] Aimless and unmotivated, Clem slept late, went to movies, and discovered art's capacity to thrill him».

<sup>33</sup> C. Greenberg, Lettera 20 novembre 1930, in GREENBERG 2003b, p. 28.

<sup>34</sup> *Id.*, Lettera 22 febbraio 1931, *ivi*, p. 32.

<sup>35</sup> *Id.*, Appendice alla Lettera 23 aprile 1933, *ivi*, p. 91. Le poche informazioni fornite dalla lettera rendono difficile identificare il volume consultato da Greenberg, in quanto le pubblicazioni dedicate all'artista a partire dall'inizio del secolo sono consistenti; si segnalano i seguenti titoli: L.B. Powell, *Jacob Epstein*, Londra 1932; J. Epstein-A. L. Haskell, *The Sculpture Speaks, A Series of Conversations on Art*, Londra 1931; H. Wellington, *Jacob Epstein*, Londra 1925; B. Von Dieren, *Epstein*, Londra 1920 (edizione riccamente illustrata da circa cinquanta figure, forse quella cui Greenberg accenna nella missiva).

<sup>36</sup> *Id.*, Lettera 7 luglio 1930, *ivi*, p. 18. La retrospettiva dedicata alla pittura e alla scultura si componeva sia di opere provenienti dalla collezione permanente del museo che di prestiti da collezioni private. La mostra intendeva essere essenzialmente comparativa e istruttiva. Per l'intero corso della prima metà degli anni Trenta, Greenberg si mostrerà indifferente all'opera di Picasso, qui rapidamente citato: egli approfondirà l'artista solo tra il 1938 e il 1939 una volta avvicinatosi al circolo di pittori astrattisti newyorkesi (cfr. C. Greenberg, Lettera 16 maggio 1938, in GREENBERG 2003b, p. 182). I loro dibattiti sull'eredità cubista

La sua inesperienza produce rapide ma efficaci osservazioni, ispirate da una certa impulsività e da un gusto volubile; sovente, in particolare nei primi anni, Greenberg espone i propri giudizi in modo lapidario e con un lessico informale: «[t]here was a Rousseau, le Douanier, show in N.Y. this last month. There were only 4 decent paintings in the whole exhibit. The remainder was pure junk» (4 febbraio 1931)<sup>37</sup>; in un altro caso, in chiusura a una lettera, egli saluta l'amico con un isolato monito: «Respect Claude Lorraine» (12 novembre 1931)<sup>38</sup>. La laconicità e l'involuzione dello stile accrescono il senso di estemporaneità delle osservazioni che, pur nella loro informalità, hanno il potere di preannunciare una predisposizione alla valutazione dell'opera pittorica basata sulla pura osservazione, che Greenberg manterrà inalterata per tutto il corso della sua carriera di critico.

La grande mostra dedicata a Honoré Daumier e a Camille Corot, aperta il 16 ottobre 1930, presto si prospetta come la perfetta arena per fugaci riflessioni sul ruolo del soggetto figurativo nella pittura della seconda metà dell'Ottocento; secondo il giudizio di Greenberg, né nel primo né nel secondo caso, esso costituisce un impedimento al conseguimento di alti traguardi artistici e alla esibizione di grandi abilità manuali:

I saw the Daumier-Corot show at the Modern Museum and it was so good. The old bugaboo of subject troubles neither, because if you're good you're good: especially D.'s [Daumier's] etchings, and Corot's earlier pre-silver landscapes with the aqueducts and Italy. There were three or four genre paintings by D. [Daumier] which gave me that artistic thrill of plucking every chord. Whoever it is that arranges the pictures of the museum certainly shows good taste<sup>39</sup>.

---

(«[t]hey're delirious about Picasso», cfr. *ibidem*) spingono Greenberg ad acquistare il numero speciale di «Cahiers d'Art» intitolato *L'oeuvre de Picasso de 1930 a 1935* e pubblicato nel 1935 (cfr. *Id.*, Lettera 13 gennaio 1939, ivi, pp. 188-189: «I'm taking for my birthday the new double number of the *Cahiers d'Arts* [*sic*] which has almost all of Picasso's latest work in it. This is the present I want. The idea of having it fills me with joy. It's \$4, and I'm buying it tomorrow afternoon. Being very thick, it has all the dimension necessary to a present»). I rapporti di Greenberg con gli American Abstract Artists saranno trattati in seguito: cfr. *infra*, capitolo IV, paragrafi IV.3; IV.3.1; IV.3.1.1.

<sup>37</sup> C. Greenberg, Lettera 4 febbraio 1931, in GREENBERG 2003b, p. 31. Il riferimento è alla mostra tenutasi tra gennaio e febbraio 1931 presso la galleria Marie Harriman, come riportato sulla cronaca della rivista «Parnassus»; cfr. *CALENDAR OF CURRENT ART EXHIBITIONS* 1931, p. 50.

<sup>38</sup> C. Greenberg, Lettera 12 novembre 1931, in GREENBERG 2003b, p. 54.

<sup>39</sup> *Id.*, Lettera 30 ottobre 1930, ivi, pp. 25-26.

Intitolata *Corot, Daumier: Eight Loan Exhibition*, l'importante retrospettiva aveva dominato la stagione autunnale newyorkese (16 ottobre-23 novembre 1930)<sup>40</sup>, e al pari della precedente *Summer Exhibition*, l'esposizione era stata organizzata da Alfred H. Barr, Jr., nome ancora ignoto a Greenberg («*Whoever it is that arranges the pictures of the museum certainly shows good taste*»). Come riporta Goldfarb Marquis, questa retrospettiva era stata da Barr suggerita per compiacere i gusti conservatori dei *trustees* del museo e, a differenza della *Summer Exhibition*, in cui si proponevano arditi confronti formali, in questa occasione il curatore aveva privilegiato un ordinamento più lineare<sup>41</sup>. Greenberg apprezza particolarmente questa politica espositiva e al contempo disdegna quella adottata dal Whitney Museum, il secondo giovane museo del polo culturale della città di New York:

[i]ncidentally the Whitney museum is rotten - arrangement. The best pictures I think are by three or four unknowns like Alexander Brook and Rafael Soyer. *Private taste should never make a museum out of itself*. And Marin's watercolors would be much better if hung alone; watercolors I find out can't stand each others company<sup>42</sup>.

La visita al museo è del dicembre 1931, a distanza di solo un mese dalla sua prima apertura (17 novembre), una vicinanza di date che dimostra il crescente interesse di Greenberg per la scena artistica newyorkese. «*Private taste should never make a museum out of himself*», declama Greenberg, evidentemente deluso dalla selezione degli artisti, Alexander Brook e Raphael Soyer, dunque dalla predilezione per lo stile realista e lo spirito aneddotico della cosiddetta *American Scene*, perfettamente in linea con la missione del museo, deputato alla rappresentazione della pittura americana più recente. Il «*private taste*» era naturalmente quello di Gertrude Vanderbilt Whitney e di Juliana Force, la prima

---

<sup>40</sup> L'esposizione era composta da opere prestate da collezionisti europei. A partire dal maggio 1930, Barr intraprende un viaggio in Europa percorrendo la Francia, l'Inghilterra e la Germania; in questa occasione, la moglie Margaret svolge il compito di segretaria e di interprete. Cfr. KANTOR 2010, p. 32. Il catalogo, stampato nello stesso anno, è stato curato da Barr che ha inteso seguire, coerentemente con l'ordinamento della mostra, un modello manualistico.

<sup>41</sup> «Like a minister accomodating his deacons for the greater good of the church, Barr trimmed his clear vision of what was truly modern and designed quite a few exhibitions during the early years to mollify the conservatives on the board. On the spring of 1930, for example, he showed Jean Baptiste Camille Corot (died 1875) and Honoré Daumier (died 1879), much to the critics' approval. He also showed early watercolors (1916-1918) of Charles Burchfield, a painter of romantic landscapes who was a special favorite of Abby Rockefeller. When Julien Levy opened his avant-garde gallery in 1931, Barr resented and perhaps envied Levy's freedom to exhibit the latest provocations in paint». GOLDFARB MARQUIS 1989, p. 99.

<sup>42</sup> C. Greenberg, Lettera 17 dicembre 1931, in GREENBERG 2003b, p. 55. Corsivo dell'autrice.

una scultrice e la seconda un'amatrice: fin dalle origini il museo aveva infatti rifiutato l'impostazione gestionale del Museum of Modern Art, nato dalla compartecipazione di tre collezionisti e membri eminenti della società americana, quali Abby Aldrich Rockefeller, Lillie Bliss e Mary Quinn Sullivan<sup>43</sup>. La preferenza di Greenberg per la politica artistica del Museum of Modern Art anziché per quella del Whitney sarà poi confermata dalla scarsa frequentazione del secondo, il cui nome raramente ricorrerà nel corso delle lettere; già ora, Greenberg è infatti convinto del suo disprezzo per l'arte della *American Scene*, quella stessa corrente artistica con forza avversata da George L.K. Morris e dal gruppo degli Abstract American Artists, che il giovane critico frequenterà a partire dalla primavera del 1938<sup>44</sup>. Ma, al di là della selezione degli artisti patrocinati da Force, ciò che Greenberg critica è la mancanza di una linea espositiva coerente: come osserva nel febbraio 1933, il Whitney, pur mostrando un grande busto di William Zorach e «7 or 8 good pictures», non si dimostra capace a presentare le opere in una maniera congruente: «what a mess! I'd like to run tuh [through this] place for a week»<sup>45</sup>.

Sebbene si tratti di un Greenberg ancora non pienamente formato, molte delle sue opinioni sulla politica del Whitney ricorreranno a distanza di più un decennio in una recensione per «The Nation» (1945) in merito all'annuale mostra dedicata agli artisti americani; il trascorrere del tempo non ha alterato la veemenza dei toni e la franchezza dei giudizi del critico:

[t]he oil painting instalment of this year's Whitney Annual is a cut or two above the *Portrait of America* fiasco at Rockefeller Center, but this does not prevent it from sinking to what seems a new low – but I have this impression every year. [...] One's first impulse as a result of this show is to write off a whole generation of American painters. But perhaps here again the jury is to blame – by jury I mean the museum's staff<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Juliana Force ha ricoperto il ruolo di prima direttrice del museo fino al 1928; durante questo periodo è stata affiancata da un gruppo di curatori composto da Edmund Archer, Karl Free e Herman More. Si rimanda al saggio di Marina Coslovi, un'utile indagine sull'origine del museo e sulle ragioni della sua eccezionalità: cfr. M. Coslovi, *Gertrude Vanderbilt Whitney: A Poor Little Rich Artist and The Museum She Made*, in *BEFORE PEGGY GUGGENHEIM* 2001, pp. 171-184.

<sup>44</sup> Per le relazioni di Greenberg con gli AAA e Morris, cfr. *infra*, capitolo IV, paragrafi IV.3; IV.3.1; IV.3.1.1.

<sup>45</sup> C. Greenberg, Lettera 4 febbraio 1933, in GREENBERG 2003b, p. 81.

<sup>46</sup> C. Greenberg, *Review of the Exhibition Landscape; of Two Exhibitions of Käthe Kollwitz; and of the Oil Painting Section of the Whitney Annual*, in GREENBERG 1988b, p. 46. L'esposizione *Portrait of America*, sponsorizzata dalla Pepsi-Cola Company, era già stata recensita da Greenberg per «The Nation»: cfr. C. Greenberg, *Review of the Second Pepsi-Cola Annual*, *ivi*, pp. 42-44.

Alcuni mesi prima della visita al Whitney (dicembre 1931), Greenberg si trova nuovamente al Museum of Modern Art e ancora una volta offre all'amico una telegrafica recensione (16 giugno 1931):

[t]here's a great show at the Mod. Art Gallery [the Museum of Modern Art], the Lizzie Bliss collection. Wonderful Cézannes, one great Gauguin, 3 or 4 Picassos in the cubistic period which were equally as good, then Seurat, Walt Kuhn (not so hot), 1 good & 1 fair Matisse and Arthur Davies who is a good artist gone wrong<sup>47</sup>.

La mostra dedicata alla collezione di Lizzie P. Bliss, grande patrocinatrice del museo, aveva offerto a Greenberg una nuova opportunità per esercitare le sue capacità di osservazione e la propria memoria visiva. Paul Cézanne e Georges Seurat erano degnamente rappresentati da un numero cospicuo di dipinti, e, specialmente nel caso del primo, i circa undici quadri ad olio e dieci acquarelli costituivano un nucleo prezioso<sup>48</sup>. Fin dal principio si era instaurata una competizione tra la scuola francese e quella americana più recente: Alfred H. Barr, ad esempio, aveva avuto modo di sottolineare che «Miss Bliss did not neglect American painting, although she felt the superiority of the French»<sup>49</sup>.

Le opere di Walt Kuhn e di Arthur Davies deludono Greenberg che, come le sue osservazioni sulla collezione del Whitney Museum hanno già debitamente dimostrato, non apprezzava particolarmente la scuola americana, fatta eccezione per gli acquarelli di John Marin. La passione per l'opera di Marin si mantiene infatti costante per l'intero corso della carriera di Greenberg, che renderà omaggio all'artista nel 1961 includendo una recensione alla sua mostra del dicembre 1948 alla sua raccolta *Arte e cultura (Art and Culture. Critical Essays, 1961)*<sup>50</sup>. Qui il critico definisce Marin «the greatest living American

---

<sup>47</sup> C. Greenberg, Lettera 16 giugno 1931, in GREENBERG 2003b, p. 42. Nel giugno 1931 Greenberg visita l'importante esposizione della collezione di Lizzie P. Bliss inaugurata il 17 maggio e conclusa il 27 settembre.

<sup>48</sup> La collezione di Cézanne si componeva di cinque nature morte, tra cui *Les pommes*, in origine appartenenti alla collezione Kelekian, di paesaggi e di quadri di figure. Cfr. *THE COLLECTION OF THE LATE MISS LIZZIE BLISS* 1931, pp. 11-12.

<sup>49</sup> Ancora dal catalogo della mostra: «[e]ven excluding her large collection of Davies she owned more paintings by contemporary Americans than by contemporary Frenchmen. Maurice and Charles Prendergast, Walt Kuhn, and Paul Dogherty interested her more than others. But a special place was reserved for Arthur B. Davies whose delicate, somewhat precious vision seems at present to be undervalued by many critics». *THE COLLECTION OF THE LATE MISS LIZZIE BLISS* 1931, p. 12.

<sup>50</sup> Cfr. C. Greenberg, *John Marin*, in GREENBERG 1991, pp. 176-177. La versione in lingua originale, parzialmente rivista per la ripubblicazione in *Arte e cultura*, è stampata nel volume II dei *Collected Essays and Criticism*, cui sarà fatto riferimento per le successive citazioni: cfr. C. Greenberg, *Review of an*

painter», una constatazione cui era già pervenuto nel lontano 1932, a seguito di una visita alla collezione permanente del Museum of Modern Art: «THE FIRST GREAT NORTH AMERICAN ARTIST. Really»<sup>51</sup>. Rispetto a quella giovanile esperienza, ove l'entusiasmo ottenebrava la formulazione di più completi giudizi critici, nel 1948 Greenberg ha più chiare in mente le qualità del grande pittore che, pur partendo dalla tradizione dell'acquarello di Winslow Homer e dallo scenario paesaggistico della Hudson River School, non cade nel provincialismo ma mantiene nuova la sua pittura attraverso una costante dialettica con le moderne correnti europee:

Marin has taken cubism, married it to fauvist color and a bit of Winslow Homer, and of this made a personal instrument which has been surpassed on the score of sensitivity only by that of Klee among modern painters – an instrument that registers sensations or emotions of an evanescence which has escaped contemporary art elsewhere<sup>52</sup>.

I primi incontri con la pittura di Marin avvengono nel corso delle personali organizzate da Alfred Stieglitz nella sua galleria, An American Place; nel 1931, Greenberg conosceva il fotografo solo di nome, tanto che in una lettera ad Harold lo indica come «an old doddering white-haired bird who takes care of the place»:

Marin's water-colors sell for \$350, his oils from \$3500 up. The best of the former are already bought up. There's an old doddering white-haired bird who takes care of the place and buys the best pictures for himself. One after another I found that the good water-colors already belonged to him<sup>53</sup>.

In una seconda lettera, Greenberg riconosce Stieglitz e la compagna Georgia O'Keeffe: «[t]he old fish at the Marin show was Stieglitz, the photographer, the famous photographer. Also husband of Georgia O'Keeffe, the hothouse weed. She is lousy by the way, as I have

---

*Exhibition of John Marin*, in GREENBERG 1988b, pp. 268-270.

<sup>51</sup> C. Greenberg, Lettera 3 febbraio 1932, in GREENBERG 2003b, p. 57.

<sup>52</sup> C. Greenberg, *Review of an Exhibition of John Marin*, in GREENBERG 1988b.

<sup>53</sup> C. Greenberg, Lettera 29 dicembre 1931, in GREENBERG 2003b, p. 56. Cfr. GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 18. Greenberg qui si riferisce alla retrospettiva organizzata da Stieglitz e ospitata nella galleria An American Place; la personale fu inaugurata l'11 ottobre 1931 e conclusa il 27 novembre dello stesso anno.



just seen. But THERE ARE GOOD AMERICAN ARTISTS»<sup>54</sup>. In senso ironico e dispregiativo li etichetta come «the old fish», un anziano misantropo (Stieglitz) e «the hothouse weed», un'erbaccia infestante (O'Keeffe); la poca stima verso il circolo di An American Place e per Stieglitz in particolare, si mantiene inalterata nel corso degli anni ed è rinnovata nella già citata recensione del 1948: «Marin is not yet rid of the artiness that he, like the rest of Stieglitz's protégés, contracted from that impresario; but he seems to me today to be a stronger painter than he ever was»<sup>55</sup>.

L'inverno del 1931-1932 si era prospettato come una ricca stagione espositiva: oltre alle personali di Marin e di O'Keeffe, entrambe organizzate da Stieglitz presso la sua galleria, la scena newyorkese aveva assistito all'apertura della grande esposizione dal Museum of Modern Art dedicata a Diego Rivera (22 dicembre 1931-27 gennaio 1932) e alla retrospettiva sulla pittura americana del XVIII e XIX secolo alla Downtown Gallery (15-31 dicembre 1931)<sup>56</sup>. Greenberg assiste a ciascuna mostra e raccoglie le sue osservazioni in una lettera del febbraio 1932:

I've read a lot of books, I've seen foreign movies, I've been treated to shows, I've seen pictures, I go out a lot – comparatively. I wish you were down here to see the Diego Rivera show at the M. A. M. [the Museum of Modern Art]. He's a great artist. Fellows like Matisse, Picasso et al. pale when you look at his murals. The canvases are weak – except one or two early cubistic ones where he beats the French at their own game – except Braque. Two water colors outdo Marin. Just imagine, even two! Three's all they show. THE FIRST GREAT NORTH AMERICAN ARTIST. Really. Saw the American primitives and was let down. One or two are fair to good. The rest are almost, not quite, junk. What does everybody talk about?<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> C. Greenberg, Lettera 3 febbraio 1932, in GREENBERG 2003b, p. 57. Qui Greenberg conclude scrivendo che la pittura di O'Keeffe è scadente «as I have just seen», accennando alla personale dell'artista organizzata da Stieglitz e intitolata *Georgia O'Keeffe: 33 New Paintings* (27 dicembre 1931 – 11 febbraio 1932). Cfr. *STIEGLITZ AND HIS ARTISTS* 2011, p. 334.

<sup>55</sup> C. Greenberg, *Review of an Exhibition of John Marin*, in GREENBERG 1988b, p. 269.

<sup>56</sup> L'esibizione alla Downtown Gallery era dedicata ad artisti americani del XVIII e XIX secolo e, come si apprende dalla notizia riportata da Virginia Nirdlinger, curatrice della cronaca artistica per «Parnassus», il titolo originario, *American Primitives*, era stato presto sostituito con *American Ancestors – Masterpieces of Little Known and Anonymous American Painters, 1790-1890*. Cfr. NIRDLINGER 1932, p. 14.

<sup>57</sup> C. Greenberg, Lettera 3 febbraio 1932, in GREENBERG 2003b, p. 57. «The canvases are weak – except one or two early cubistic ones where he beats the French at their own game»: Greenberg probabilmente si riferisce alle seguenti opere di Rivera, eseguite nel 1914 e dove il pittore riprende lo stile decostruttivista di marca cubista: *Paisaje de Mallorca*, 1914 (in catalogo come *Landscape Majorca*), *El arquitecto*, 1915 (*The Architect*), e infine *El despertador*, 1914 (*The Awakener*).

L'ammirazione per Rivera è presto ribadita da una seconda lettera (12 marzo 1932): «[d]espite my profound ignorance I'm tempted to say that Braque is the greatest living painter in Europe, and that Rivera is even greater, and that Orozco is not far behind»<sup>58</sup>.

### III.3.1 *Quesiti metodologici sulle basi scientifiche della critica d'arte: a proposito di alcune lettere della primavera 1931.*

Lo studio delle consonanze stilistiche presto cede il passo alla inquieta ricerca di un metodo che renda possibile il compromesso tra l'eccessiva astrazione delle dominanti teorie artistiche e l'empirismo dell'osservazione diretta. La seguente dichiarazione del maggio 1931 esprime in modo esemplare la smania intellettuale del giovane Greenberg e in parte preannuncia l'atteggiamento analitico dei tempi avvenire:

[i]t's now 1 o'clock in the morning, and I'm reading *The Anatomy of Science* under the delusion that I might find a Method, for I need something else besides Boris Bogoslovsky's dynamic logic to put the firmness of earth under my feet; so that I will be able to stand off and slap the world from a Position<sup>59</sup>.

Nel suo saggio *The Practice, Theory, and Criticism of Art* (1975), Barbara Rose sostiene che l'inclinazione pragmatica degli artisti americani ha da sempre ostacolato la critica nel formare un sostrato teorico valido e consistente pari a quello europeo. Almeno fino agli anni Sessanta, il paese non disponeva infatti di un solido patrimonio critico-artistico:

[t]heoretical treatise, by means of which the ideologies of art movements are disseminated, were not popular in America. Neither are manifestoes. [...] This does not mean, however, that twentieth-century American painting is without its theoretical foundations; it merely means that, for the most part, these premises are tacitly understood rather than explicitly stated. [...]

---

<sup>58</sup> *Id.*, Lettera 12 marzo 1932, *ivi*, p. 60.

<sup>59</sup> *Id.*, Lettera 2 maggio 1931, *ivi*, p. 39.

The most challenging ideas in American art gained currency not in high-sounding publications but in the classroom or the barroom<sup>60</sup>.

Ad esempio, nel giugno 1948, il pittore George L.K. Morris ancora lamentava l'eclatante assenza di una strutturata tradizione critico-artistica americana cui lo scrittore o il pittore potesse appellarsi e trovare sostegno teorico:

[w]hy is it that America, despite considerable creative vigor and unusual curiosity about painting, has never produced a reputable art critic? [...] even in the magazines of intellectual standards one encounters only capricious snap-judgments, and a complete absence of instinct for pictorial structures. The approach – completely irresponsible as to accuracy or taste – has been with us no long that we might say that it amounts to a tradition<sup>61</sup>.

Verso la fine degli anni Trenta, il gruppo degli American Abstract Artists, di cui Morris era il portavoce, aveva infatti sollevato interrogativi e questioni sull'assenza di una tradizione americana e moderna che potesse emanciparsi dal conservatorismo estetico di artisti come Kenyon Cox e dai limiti delle analisi stilistiche di critici come Frank Jewett Mather.

In una data imprecisata dell'inverno del 1938-1939, Greenberg assisterà a tre delle sei *lectures* organizzate dal pittore Hans Hofmann, un esule tedesco: questa si offrirà al critico sì come occasione preziosa di apprendimento ma, da quanto emerge dalle lettere e dalle ricerche di Rose, anche come unica opportunità di confronto diretto, dal momento che, entro la prima metà del secolo, le aule delle scuole di pittura resteranno ancora le esclusive arene di dibattito e di aggiornamento sulle ultime svolte artistiche<sup>62</sup>. Nel 1931, anno della lettera precedentemente citata, Greenberg non disponeva di quelle teorie d'ampio respiro e di solidità critica di cui era alla ricerca, e così l'appello notturno a *The Anatomy of Science*

---

<sup>60</sup> Cfr. B. Rose, *Introduction: The Practice, Theory, and Criticism of Art*, in *READINGS IN AMERICAN ART 1900-1975* 1975, pp. 11-12.

<sup>61</sup> MORRIS 1948, p. 681. L'argomento sarà ulteriormente approfondito nel corso del capitolo successivo: cfr. *infra*, capitolo IV, paragrafi IV.3; IV.3.1; IV.3.1.1.

<sup>62</sup> Cfr. B. Rose, *Introduction: The Practice, Theory, and Criticism of Art*, in *READINGS IN AMERICAN ART 1900-1975* 1975, p. 12: «In this way, many of the greatest teachers, suspicious of formulas and reluctant to freeze their beliefs into systems or ideologies, have communicated their advice as lessons to their students». Per i rapporti tra le teorie estetiche di Hofmann e lo sviluppo delle idee greenberghiane, cfr. *infra*, capitolo IV, paragrafi IV.4; IV.4.1; IV.4.1.1.

di Gilbert Lewis (1926) e a *The Technique of Controversy: Principles of Dynamic Logic* di Boris Bogoslovsky (1928), diventa parte di un lungo e stentato processo d'indagine, che pure interroga schemi anatomici e sistemi di logica. «In our culture there are no Methods», confessa a Lazarus nel 1931, «no formulas for reaching yogi; only in Hindustan and China perhaps the philosopher's stone is ever found. They're used to Method»<sup>63</sup>.

La direzione speculativa di Greenberg verso i sistemi chiusi di Lewis e Bogoslovsky si rivela non troppo lontana dall'indirizzo di ricerca della critica americana del tempo: gli studi critico-artistici si orientavano infatti verso la formulazione di coerenti e affidabili teorie di composizione, per lo più d'impostazione meccanicistica, eredi del biologismo della fine del secolo precedente. Tra questi, *Elements of Dynamic Symmetry* di Jay Hambidge ha dominato la scena dell'estetica americana degli anni Venti: pubblicato nel 1919, il volume raccoglieva una serie di lezioni originariamente apparsa sulla rivista «The Diagonal» tra il 1919 e il 1920, dedicata ai principi di progettazione nelle arti visive. Hambidge amplia le conclusioni già tracciate da Denman Ross, professore di Harvard e autore di *A Theory of Pure Design*, stampato nel 1907; col suo volume, Ross intendeva ridefinire il vocabolario artistico secondo basi scientifiche: al soggettivismo e al vago principio dell'ispirazione di matrice romantica, l'autore contrapponeva le dure regole della misurazione aritmetica<sup>64</sup>. Hambidge prosegue il discorso anticipato da Ross e si propone di fondare un sistema ancor più rigido: studiando attentamente il fenomeno della simmetria naturale, egli propone il ritmo architettonico delle piante come modello esemplare di organicità e di ritmicità. Alla base degli insegnamenti di Hambidge vi è la distinzione tra simmetria statica e simmetria dinamica, entrambe desunte dalla composizione del mondo naturale: se la prima rappresenta un'entità fissa dunque una condizione statica, la seconda, oggetto della dissertazione del 1919, al contrario suggerisce vitalità e movimento, quale la rispondenza armonica delle foglie di una pianta oppure la spirale di una conchiglia. Anche Hambidge, sulla scia del suo predecessore, intendeva relativizzare se non estinguere l'elemento soggettivo («the personal element»), poiché per sua natura irregolare, dunque lontano dalla costanza e dalla simmetria dell'ordine artistico-geometrico:

---

<sup>63</sup> C. Greenberg, Lettera 5 aprile 1931, in GREENBERG 2003b, p. 39.

<sup>64</sup> Si consideri la vicinanza di date tra la redazione di *A Theory of Pure Design* (1907) e *The New Laokoon* di Irving Babbitt (1910); inoltre, sia Ross che Babbitt erano professori ad Harvard nel medesimo periodo. Rose sottolinea l'importanza della visione di Ross, fondata sull'analisi di principi formali, per Roger Fry, futuro punto di riferimento per il formalismo greenberghiano. Cfr. Rose, *Introduction: The Practice, Theory, and Criticism of Art*, in *READINGS IN AMERICAN ART 1900-1975* 1975, p. 13.

[t]he determination of the form principles in a specific example of design means, in a sense, *the elimination of the personal element*. With this element removed the residue represents merely the planning knowledge possessed by the artist. This residue is sometimes meagre and more or less meaningless; often it is rich in suggestion and positive design knowledge. Invariably the higher or more perfect the art, the richer is the remainder *when the personal element is removed*. Also the degree of planning knowledge is positive evidence of the conscious or unconscious use of the scheme in a work of art<sup>65</sup>.

In modo analogo a Ross, Humbidge contesta l'elemento istintuale nell'arte: ristabilire la centralità delle norme della progettazione aritmetica significa dunque contrapporre l'intelligenza e la coscienza all'egemonia e al controllo del sentimento<sup>66</sup>.

Nella lettera del maggio 1931 è esplicita la volontà di Greenberg di tornare alle tradizioni interpretative pseudo-scientifiche: pur tuttavia, come il carteggio dimostra, egli disdegna ogni metodo rigidamente unitario, piuttosto mira a rinnovare l'architettura del sistema per infondergli nuova vita. Questa ricerca di più ampio respiro nasce dalla constatazione della fluidità delle espressioni artistiche moderne, in cui l'ibridismo e la compartecipazione attivano dinamiche miste; perciò, la conoscenza del presente, nel senso di realtà variabile, non può prescindere dalla presa di consapevolezza della impossibilità di distinguere i sistemi o di concepirli come giustapposti, poiché essi compongono un amalgama ben più complesso e multiforme. In questo senso deve dunque essere interpretata la laconica dichiarazione del marzo del 1931, secondo cui «[t]he basis for criticism of [Mary] Wigman is naturally the same as for criticism of (especially) modern art» (13 marzo 1931)<sup>67</sup>. Greenberg sposta così l'asse del discorso verso la ricerca di

---

<sup>65</sup> HAMBIDGE 1967, pp. XI-XII. Corsivi dell'autrice.

<sup>66</sup> Cfr. *ivi*, pp. XVI-XVII: «He [the writer] was impelled to take up the study of symmetry because he could not entirely agree with the modern tendency to regard design as purely instinctive. As the trend of the individual and of society seems to be toward an advance from feeling to intelligence, from instinct to reason, so the art effort of man must lead to a like goal. [...] There must come a time when instinct will work with, but be subservient to, intelligence».

<sup>67</sup> C. Greenberg, Lettera 13 marzo 1931, in GREENBERG 2003b, p. 37. Non è casuale che Greenberg si riferisca proprio alla coreografa tedesca: Mary Wigman aveva infatti debuttato negli Stati Uniti con una *tournee* di grande successo tra novembre e dicembre del 1930, seguita da una seconda nell'inverno dell'anno successivo, quando la Mary Wigman School è stata fondata a New York. Cfr. EISS 2013, p. 76; SANTOS NEWHALL 2009, pp. 38-43. Wigman forma la propria coscienza artistica a contatto col movimento dadaista e il circolo del Cabaret Voltaire. Il principio cardine della sua danza è l'empatia cinetica, ossia l'exasperazione del linguaggio corporeo e l'espressione di emozioni e sensazioni. La continuativa trasmissione di energia è garantita da uno scambio ritmico tra stati di tensione corporea (*Spannung*) e di rilassamento (*Entspannung*). Nella filosofia wigmaniana lo spazio si trasforma in sostanza: esso si fa tangibile e mutevole. La celebrazione della dimensione più primitiva della fisicità umana è ispirata a Wigman dalla lettura di Friedrich Nietzsche,

coerenze strutturali: dall'osservazione del linguaggio espressivo della *Ausdruckstanz* wigmaniana, egli ricava la convinzione che esista una trama comune nell'arte e che la vicenda delle forme sia ben più complessa rispetto a quella prospettata dai grandi teorici americani d'inizio secolo. Seguendo ancora il proprio istinto e personali pregiudizi, Greenberg è profondamente coinvolto nella ricerca assidua di coerenze e di legami. Ma nella primavera del 1931, la sua ricerca metodologica sembra ancora irrisolta, e le incoerenze dello stile di Georges Rouault diventano il nuovo perno del dialogo con Lazarus:

read a play by Kleist, preferably to start, *Der Prinz von Homburg* and see beauty in aeroplanes, look at the architecture of Frank Lloyd Wright, tell me what is wrong with Le Corbusier, another architect, and learn to know why Rouault is not a pure modern. *There is a 'Method'* (in the Asiatic sense)<sup>68</sup>.

Qui la volontà di istruire Lazarus si unisce ad interrogativi personali sulle condizioni della pittura di Rouault: si tratta di una serie di quesiti sui principi secondo cui l'appellativo di moderno è assegnato a una certa espressione figurativa. «And I don't know what you mean when you say “I know what I'm saying” – if so tell me, yourself, why isn't Rouault a pure modern?»<sup>69</sup>. Qual è il procedimento utile per organizzare al meglio, secondo lo spirito di un metodo, i fenomeni culturali del nostro tempo, si domanda Greenberg: l'esperienza sensoriale, quella stessa che permette di sentenziare che Rouault «is not a pure modern», si dimostra insufficiente poiché fondamentalmente incompleta.

---

specialmente di *Così parlò Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, Chemnitz 1881-1885). Cfr. *ivi*, p. 64 e ss. Questa e altre dichiarazioni del giovane Greenberg dimostrano la distanza prospettica dal rigore metodologico sposato già nei primi anni Quaranta con la redazione di *Verso un più nuovo Laocoonte*, dove la contaminazione tra sistemi artistici diversi, *in primis* tra pittura e scultura, è prospettata come un ostacolo alla sopravvivenza della vera arte d'avanguardia. In questa fase (primi anni Trenta), Greenberg mostra un atteggiamento più elastico e inclusivo rispetto a quello sposato nei decenni avvenire, quando la rigidità della logica modernista lo porterà a formulare un inflessibile sistema di leggi.

<sup>68</sup> C. Greenberg, Lettera 3 marzo 1931, in GREENBERG 2003b, p. 36. Corsivo dell'autrice.

<sup>69</sup> La domanda è ribadita nel *Post Scriptum*: «I'll state you another problem merely to show you how much and with what little effort I know: why are the objects of Rouault & [André Dunoyer de] Segonzac so opposite, at times their techniques are so similar?». *Id.*, Lettera 13 marzo 1931, *ivi*, p. 37.

### III.4 *Un breve interludio: 1934-1936.*

Nella parentesi compresa tra il 1934 e il 1936, il flusso di pensiero delle precedenti speculazioni greenberghiane si arresta bruscamente: i giorni un tempo trascorsi nei musei e nelle biblioteche sono adesso occupati da altre questioni, personali e più imperative. Già a partire dal 1933, Greenberg era stato precettato dal padre Joseph affinché abbandonasse il suo stato di trascurata indolenza e si impegnasse in un lavoro retribuito collaborando alla conduzione dell'azienda di famiglia<sup>70</sup>. Greenberg trascorre così alcuni periodi a St. Louis e a San Francisco, dove incontra la sua futura prima moglie, Edwina (Toady) Ewing<sup>71</sup>; in breve, poco dopo il matrimonio, il critico abbandonerà la costa Est per trasferirsi in California, nella città di Carmel, a sud di San Francisco. Nel febbraio 1935, comunica a Lazarus la nascita del figlio Daniel (Danny), ma alla gioia iniziale farà seguito una profonda inquietudine che per sempre travaglierà le relazioni di Greenberg col primo figlio: «I'm ashamed of being a father and I'm too young to be one, as somebody said» (6 agosto 1934)<sup>72</sup>. Alle insicurezze personali presto si aggiungono quelle economiche: costretto a vivere a Carmel con la madre di Edwina e senza un'occupazione fissa, egli medita di tornare a New York e di provvedere al figlio a distanza<sup>73</sup>. Una volta confermato il divorzio da Edwina nel 1936 («I'm trying to get Toady to divorce me»)<sup>74</sup>, Greenberg abbandonerà definitivamente la California.

Questi anni, pur infelici sul piano personale, si dimostrano produttivi su quello letterario: nel 1934, il racconto *Mutiny in Jalisco* è pubblicato sulla rivista «Esquire» con lo pseudonimo di R.H. (Robert Herman) Torres<sup>75</sup>. Il grande successo della pubblicazione distoglie l'attenzione di Greenberg dai suoi affanni personali e gli permette di intravedere la promessa di un nuovo inizio; infatti, come osserva Alice Goldfarb Marquis, nei primi anni Trenta «Esquire» si era affermata come una delle più importanti riviste maschili, grazie alla sua sofisticata miscela «of provocative female flesh, salty tales of derring-do, and literary

---

<sup>70</sup> Cfr. RUBENFELD 1997, p. 42.

<sup>71</sup> Cfr. C. Greenberg, Lettera 15 febbraio 1934, in GREENBERG 2003b, p. 118.

<sup>72</sup> *Id.*, Lettera 6 agosto 1934, *ivi*, p. 133.

<sup>73</sup> Cfr. *Id.*, Lettera 24 luglio 1934, *ivi*, p. 131; RUBENFELD 1997, pp. 42-44.

<sup>74</sup> C. Greenberg, Lettera 14 dicembre 1935, in GREENBERG 2003b, p. 148.

<sup>75</sup> Cfr. *Id.*, Lettera 2 novembre 1934, *ivi*, pp. 135-136. In seguito a *Mutiny in Jalisco*, Greenberg scriverà un secondo racconto per «Esquire», *The Brothers Jiminez* (primavera 1936) come riportato nella lettera datata 11 maggio 1936.

fiction»<sup>76</sup>. *Mutiny in Jalisco* rispettava pienamente la linea editoriale del *magazine* in quanto storia di una violenta battaglia avvenuta durante la ribellione di Pancho Villa nel Messico del 1912. Le vivide descrizioni degli scenari e degli scontri a fuoco attraggono l'interesse di altre riviste attive nel settore dell'intrattenimento maschile: in poco tempo, Greenberg infatti riceve richieste dall'organo della «National Rifle Association» e alcune proposte dal londinese «Evening Standard»<sup>77</sup>. La scelta della rivoluzione messicana come scenario del racconto è certamente frutto del condizionamento dell'ambiente culturale della bassa California, che nei primi anni Trenta aveva assistito alla ribellione dei lavoratori messicani e di cui Greenberg era inevitabilmente a conoscenza<sup>78</sup>; dall'altra parte, il coinvolgimento nella causa di Villa è il possibile risultato della lettura del celebre *reportage* del giornalista John Reed, *Il Messico insorge (Insurgent Mexico)*, pubblicato nel 1914, e da cui Greenberg ha con probabilità tratto ispirazione.

Caroline A. Jones, diversamente da Alice Goldfarb Marquis, non ha sottovalutato la scelta di Greenberg dello pseudonimo R.H. Torres, interpretando il cambio di nome come un malcelato tentativo di nascondere le proprie origini etniche. Nel breve profilo biografico, Robert Herman Torres si presentava infatti come un uomo poliglotta e altamente istruito che viveva a Carmel, in California, sua città natale; secondo l'analisi di Jones, le informazioni, unite al nome, intendevano suggerire un'identità in cui la componente WASP (White Anglo Saxon American) si univa a lontane origini ispaniche<sup>79</sup>. Proponendo un siffatto ritratto, Greenberg non solo cercava di celare la propria provenienza etnica, ma anche indulgeva alle proprie manie di grandezza, appena confermate dalla pubblicazione del 1934; già in alcune lettere indirizzate ad Harold tra il 1932 e il 1933, il giovane scrittore non riesce a contenere i propri sogni di gloria: «[h]ow beautiful sounds Greenberg», scriverà nel maggio 1933, «a long and a short, and the sound of the 'erg' lingers like the name of some hero or a great man»<sup>80</sup>. Il giovane si paragona ai

---

<sup>76</sup> GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 27. In questi stessi anni, «Esquire» aveva dedicato le copertine ai massimi rappresentanti della letteratura moderna, quali F. Scott Fitzgerald e Thomas Mass, distinguendosi come rivista di profilo intellettuale. Cfr. *ibidem*.

<sup>77</sup> Cfr. C. Greenberg, Lettera 20 marzo 1935, in GREENBERG 2003b, p. 143; *Id.*, Lettera 4 luglio 1935, *ivi*, p. 144. GOLDFARB MARQUIS 2006, pp. 27-28.

<sup>78</sup> Cfr. C. Greenberg, Lettera 27 ottobre 1933, in GREENBERG 2003b, p. 108.

<sup>79</sup> Cfr. JONES 2005, p. 28. Questa aspirazione personale di Greenberg sembra essere confermata da una descrizione del figlio Daniel inviata a Harold, dove si esalta la mancanza di tratti ebraici: «[h]e looks neither like me nor Jewish. As gentle as an Anglo-Saxon with Irish in his blood». C. Greenberg, Lettera 18 agosto 1935, in GREENBERG 2003b, p. 145.

<sup>80</sup> C. Greenberg, Lettera 31 maggio 1933, GREENBERG 2003b, p. 94. La lettera fa da seguito a una dichiarazione del settembre 1932 sul carattere del genio, dove Greenberg non cela i riferimenti a se stesso:



grandi della letteratura e della filosofia, dando piena voce alla propria megalomania: «[a]propos great intellectuals, think of Cocteau, Petrarch, Gide, Valéry. Then think of Pascal, Dante, T.S. Eliot, Maritain. *Even a Greenberg*» (4 settembre 1931)<sup>81</sup>.

Nel settembre 1935, un nuovo successo letterario sembra prospettarsi con la pubblicazione di una poesia, *Sacramento 1935*, composta da Greenberg durante il soggiorno a Carmel e accettata da «New Masses». In poco tempo una denuncia di plagio ne interrompe la stampa: alcuni versi sono riconosciuti simili a quelli del componimento *The Harvest* di Mary de Lorimer Welch, pubblicato nel 1933 sulle pagine di «The New Republic». La serie di accuse costringe Greenberg ad apportare sostanziali modifiche alla poesia e a riproporla alla rivista<sup>82</sup>. Questo avvenimento sarà una profonda delusione, una battuta d'arresto a quella che sembrava già una rapida ascesa nel mondo delle lettere. A seguito dell'esperienza, Greenberg si sentirà ancor più lontano dal suo originario traguardo e le missive di quegli anni testimoniano uno stato d'animo affranto e abbattuto. Questa breve fase della sua esistenza rappresenta solo un'appendice al lungo processo di crescita e di affermazione personale: sarà infatti solo col trasferimento nel quartiere del Greenwich Village e l'incontro con gli artisti e i pensatori radicali che l'intellettuale si avvicinerà sempre più al riconoscimento ufficiale tanto atteso.

---

«[i]n some respects Genius is a matter of permanent conscience. To be the understanding of an age is a grand mission». *Id.*, Lettera 23 settembre 1932, ivi, p. 70. La scrittura di racconti e componimenti, la maggior parte dei quali rimasti inediti, hanno accompagnato la ben più monumentale, ma purtroppo mai risolta, redazione di un grande romanzo, che Greenberg aveva intitolato *Sweet*, e cui spesso accenna nel corso delle lettere ad Harold tra il 1931 e il 1933. Un ultimo riferimento al romanzo sarà nel maggio 1936, quando Greenberg abbandonerà le speranze di concluderlo: «[t]hat Sweet novel, I'll never finish. It hasn't got it in itself». *Id.*, Lettera 20 maggio 1936, ivi, p. 163. Le bozze del testo (circa ottanta pagine fronte retro) sono conservate nell'archivio del critico al Getty Research Institute.

<sup>81</sup> GREENBERG 1928-1994a, Box 1, Folder 5, Lettera inedita ad Harold Lazarus, datata 4 settembre 1931, ms.

<sup>82</sup> Nonostante le proteste di Greenberg, le due poesie appaiono simili sotto molteplici aspetti, come dimostra ad esempio il seguente confronto riportato da Rubinfeld nella sua biografia: «[t]he similarities were undeniable [...]. In *The Harvest* Welch wrote, "The stem is rotten on the root / And the seed on the stem; / Store away the meager yield..." *Sacramento 1935* read as follows: "The stem is rotten on the root / And the seed on the stem. / Go store away the meager yield"». RUBENFELD 1997, p. 43. Nel carteggio l'unico riferimento all'accaduto è in una singola e laconica frase, esclusa dalla versione a stampa delle lettere: «[a]s for plagiarism: when I discovered the poem I remembered immediately having written it as I described. I had just forgotten I'd written it. It ought to be a joke, but isn't». GREENBERG 1928-1994a, Box 2, Folder 3, Lettera inedita ad Harold Lazarus, datata 25 dicembre 1935, ms.

III.5 *Sulla coscienza politica greenberghiana: un excursus.*

L'onestà politica di Clement Greenberg è da sempre stata oggetto di dibattito: l'abiura della sua fede socialista intorno ai tardi anni Quaranta e l'avvicinamento all'ala liberale americana hanno gettato una luce obliqua sulla presunta integrità della sua coscienza marxista. Nell'arco di soli tre anni, tra il 1951 e il 1953, Greenberg infatti rinnega i suoi trascorsi trockisti e rimodella la propria immagine pubblica. All'indomani della sua travagliata collaborazione con «Partisan Review», il critico è chiamato a partecipare alla fondazione e poi animazione di «Commentary», rivista di cultura ebraica nata nel 1944; intorno ai primi anni Cinquanta, le icone del conservatorismo americano che gravitavano intorno al *magazine*, avvicinano Greenberg alla neo-nata fazione liberale<sup>83</sup>. L'impegno politico dell'ex-socialista conosce così una nuova fase: nel 1951, il critico è infatti chiamato a partecipare alla prima sessione della American Committee for Cultural Freedom (ACCF), un'organizzazione governativa ispirata al modello europeo dell'International Congress for Cultural Freedom (ICCF) e che si proponeva la salvaguardia della libertà individuale contro la nuova ondata di radicalismo, specialmente quello d'ispirazione sovietica<sup>84</sup>. Il protagonismo greenberghiano nell'amministrazione della ACCF è probabilmente dovuto alla sua dichiarata alleanza ideologica con la fazione ultraconservatrice americana, rappresentata dal *leader* Joseph McCarthy e dal senatore George Dondero, i principali patrocinatori della cosiddetta House Committee on Un-American Activities<sup>85</sup>. Nel marzo 1951, Greenberg rafforza la sua posizione all'interno

---

<sup>83</sup> In particolare la frequentazione di Irving Kristol; cfr. ABRAMS 2006, pp. 7-22.

<sup>84</sup> La ACCF si richiamava alla commissione speciale creata da Sidney Hook nel 1939, la Committee for Cultural Freedom e si proponeva di portare avanti le indagini sui processi moscoviti intraprese dalla ex commissione Dewey. Successivamente, la ACCF diverrà un organo della Central Intelligence Agency (CIA). Cfr. JONES 2005, pp. 84-85; KRAMER 1999, pp. 305-318.

<sup>85</sup> La creazione della Commissione per le attività anti-americane risale all'agosto 1938, quando fu fondata sotto la direzione di Martin Dies, deputato ultraconservatore del Texas. L'organizzazione mirava al riconoscimento e alla epurazione di ideologie o atteggiamenti giudicati reazionari, o, più specificatamente, comunisti. L'organizzazione di una sezione separata deputata al controllo delle ideologie politiche degli artisti rispondeva al nuovo clima repressivo della fine degli anni Trenta, esatta prefigurazione della più nota «red hunt» dell'era mccarthyiana. Nell'aprile 1938 fu infatti avviato un programma di schedatura degli artisti americani iscritti al progetto federale di supporto alle arti (Federal Art Projects, FAP), con lo scopo di individuare eventuali dissidenti comunisti. Cfr. NOYES-PLATT 1999, pp. 190-191.

dell'opinione pubblica statunitense diventando protagonista di un caso di pubblica delazione che, nelle parole come nei fatti, esprime esemplarmente la «anti-radical hysteria»<sup>86</sup> di quegli anni: con una lettera indirizzata alla rivista «The New Leader», il critico denunciava l'*editor* di «The Nation», J. Alvarez del Vayo, di sostenere la politica sovietica attraverso le pagine della sua rubrica editoriale; Greenberg, come scrive nella missiva, non accetta questa forma di bieca propaganda né in qualità di lettore né di collaboratore:

[t]he operation of J. Alvarez del Vayo's column along a line which invariably parallels that of Soviet propaganda is something that I protest against as both reader and a contributor. He presents the point of view of the Soviet Union with a regularity that is quite out of place in a liberal periodical. [...] I would not be shocked if Mr. del Vayo appeared to be just a sympathizer of Soviet policy; but the evidence furnished by his own words would show that his column has become a medium through which arguments remarkably like those which the Stalin regime itself advances are transmitted in a more plausible form to the American public<sup>87</sup>.

La partecipazione politica greenberghiana durante gli anni della Guerra Fredda deve essere considerata come una seconda fase non solo ideologicamente ma anche esteticamente autonoma rispetto alla precedente, segnata dalla fede socialista. È corretto dire che, nel corso della sua carriera, Greenberg abbia assunto due volti politici, l'uno consequenziale all'altro e che con esatta coerenza entrambi aderiscono al clima culturale e ideologico dei loro rispettivi momenti storici. L'alleanza del critico col conservatorismo donderiano non necessariamente deve condurre al ridimensionamento dell'integrità dell'impegno dei primi anni Quaranta: infatti, in questo cambiamento di orientamento è possibile intravedere il rispetto degli originari propositi anti-stalinisti che Greenberg, all'inizio degli anni Cinquanta, ha portato avanti con altri strumenti e argomentazioni, aderendo il più possibile alla politica del suo tempo.

---

<sup>86</sup> WALD 1987, p. 270; cfr. *ivi* pp. 267-270.

<sup>87</sup> C. Greenberg, *Letters Concerning J. Alvarez del Vayo's Column in The Nation*, in GREENBERG 1995a, p. 79. Greenberg fu successivamente denunciato da Del Vayo e dalla redazione della rivista; il caso arrivò in tribunale ma si risolse in un singolo appello. Cfr. JONES 2005, pp. 84-85; K. Schneller, *Introduction*, in GREENBERG 2017, pp. 32-33.

In un acuto saggio del 2008, John O'Brian ha richiamato l'attenzione della critica su una recensione del 1951 della *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*), dove Greenberg prende precise posizioni sulla validità della metodologia marxista applicata al campo delle arti visive<sup>88</sup>. Con rigore, O'Brian ripercorre le tappe della carriera del critico domandandosi implicitamente se davvero questo atto di fede verso la dialettica materialista costituisca una eccezione all'interno del suo panorama estetico: «Greenberg's enthusiasm for Hauser's achievement in *The Social History of Art* reveals a good deal about his own critical thinking at a particular juncture, 1951, as well as about the delimitations of art history as a discipline at the time»<sup>89</sup>. L'abiura del socialismo, aggiunge O'Brian, non ha mai comportato per Greenberg il sistematico abbandono del marxismo come sistema di analisi sociale esteso anche all'estetica:

Greenberg's rejection of socialism (he had always been opposed to Soviet communism) should not be interpreted to mean that he also rejected Marxism as a method of social analysis. On the contrary, his account of the social matrix remained systematically Marxist, as it had from the beginning. From the 1930s through the 1960s, he repeatedly stated that Marxism was the only method capable of extracting meaning from social flux, and part of his admiration for Hauser stemmed from the uses to which Hauser had put a Marxist methodology [...] <sup>90</sup>.

Il seguente passaggio della recensione, già citato da O'Brian, mostra con chiarezza l'antinomia tra marxismo come metodo e come ideologia suscettibile di derive totalitarie; le due prospettive sono per Greenberg perfettamente antitetiche e, per quanto non mutualmente esclusive, trovano nella metodologia di Hauser una corretta forma di convivenza:

[h]is analysis [Hauser's] of the development of society is unequivocally Marxist – appropriately so, because no other available method can extract equally plausible meanings

---

<sup>88</sup> Per la recensione di Greenberg, C. Greenberg, *Review of The Social History of Art by Arnold Hauser*, in GREENBERG 1995a, pp. 94-98. John O'Brian è stato il curatore unico della raccolta di scritti greenberghiani pubblicata tra il 1988 e il 1995 in quattro volumi, *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*.

<sup>89</sup> O'BRIAN 2008, p. 5.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

from the contradictoriness of social evolution, especially in its relation to art. Mr. Hauser's Marxism is too 'orthodox', in the Bolshevik sense [...] but it rarely interferes with his view of art, since he does not extend his Marxism to aesthetic questions proper<sup>91</sup>.

La questione sollevata da O'Brian si rivela di grande utilità per gli studi sul primo Greenberg: essa sposta il baricentro della discussione dall'originario quesito sull'onestà dell'impegno politico del critico al perdurare della validità del sistema di pensiero marxista accolto e approfondito durante gli anni Trenta. Conseguentemente, piuttosto che stabilire la natura dell'incongruenza ideologica tra il primo e il secondo Greenberg, diventa imperativo comprendere quando e secondo quali specifiche modalità egli ha sposato e poi applicato la dialettica materialista a una visione estetica che, nei primi anni Cinquanta, verrà battezzata modernista.

Sotto questa nuova luce, la corrispondenza Greenberg-Lazarus può aprire nuove prospettive di studio e permettere di superare i decennali pregiudizi che fin dagli anni Settanta hanno viziato la percezione della critica greenberghiana. Ristabilire il corretto rapporto tra estetica e ideologia seguirà dunque la preliminare ricostruzione del processo logico e storico attraverso cui Greenberg ha adottato il marxismo non come dottrina politica bensì come sistema e principio incondizionato di interpretazione dell'esperienza sia sociale che, specialmente, estetica.

### III.6 *I primi contatti coi circoli radicali del Greenwich Village.*

Nei primi anni Trenta, Greenberg, giovane ebreo americano cresciuto in un ambiente dalle forti convinzioni socialiste, si dimostra poco interessato agli avvenimenti storici del suo tempo, ed è piuttosto coinvolto nello studio degli allestimenti espositivi di Alfred H. Barr e in eterogenee letture. Egli impiega quindi tempo prima di prendere esatta coscienza della condizione politica europea: con un moto ascendente, la consapevolezza della distruzione dei valori della civiltà liberale occupa sempre più i suoi pensieri, e l'attività intellettuale, ossia la scrittura e l'esegesi critica, gli si prospetta come la più valida arma di difesa. A differenza dal fratello Sol, membro della Socialist Workers Party fin dai primi

---

<sup>91</sup> C. Greenberg, *Review of The Social History of Art by Arnold Hauser*, in GREENBERG 1995a, p. 95.

anni Trenta, Greenberg non si dedica all'attivismo politico se non nella forma di un impegno intellettuale<sup>92</sup>. I nomi che costellavano le prime lettere (Dante, Petrarca, Leibniz), sono così presto sostituiti da altre voci, quelle di Rosa Luxemburg, Lev Trockij e Pablo Picasso. In questi anni, Greenberg sceglie la fedeltà al socialismo e poi, senza soluzioni di continuità, all'astrattismo pittorico.

Sotto un certo aspetto, il primo coinvolgimento personale del critico negli eventi dell'epoca può essere fatto risalire all'inverno tra il 1933 e il 1934, quando compone una poesia in memoria di van der Lubbe, tra i comunisti arrestati e processati per l'incendio del Reichstag di Berlino divampato il 27 febbraio 1933<sup>93</sup>. L'autore, sull'onda dello sdegno personale, si lascia andare a un'espressività lirica dove il gusto per il macabro e il grottesco produce il ritratto incisivo di una caccia alla preda: van der Lubbe, infatti, è qui un corpo straziato dalla ferocia di un branco di lupi, evidente metafora per le milizie naziste. Chiara volontà di Greenberg è di generare ribrezzo descrivendo il processo al rivoluzionario olandese come un atto di ferocia e di cannibalismo; nelle strofe finali, le belve circondano e divorano il loro trofeo, una salma «colder / Than all their rage can warm»:

The wolves circling come in to tear the prey,  
a man, than which each tender sinew  
Has more strength, is strongest now among the fray,  
and the pack, rebuffed, goes ravening must hurl itself anew.

Yet the prey is dead and we see it moulder,  
who have eyes. But these who have not eyes  
Must leap and tear again the flesh, colder

---

<sup>92</sup> Cfr. NOYES-PLATT 1999, p. 242: «At several critical moments, Greenberg followed an isolated path. [...] His brother, for example, studied with Sydney Hook at Columbia and was part of Hooks' independent anti-Stalinist activities from the early thirties. While at Syracuse, Greenberg became seduced by aestheticism and poetry, particularly T.S. Eliot. Although he had been raised on Socialism, his inclinations were toward the aesthetic in terms of art and literature. [...] Thus, at no time up to 1937 had he been unemployed, part of a supportive and sympathetic community, or connected to the radical Left. Greenberg was going it alone, anxious to leave the bourgeois background from which he came, but not attracted to activist Communist politics».

<sup>93</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 23, Folder 8, Composizione lirica intitolata *Van der Lubbe*, ms. Sia la data dell'incendio del Reichstag che la carta intestata dell'Hotel Ritz di Los Angeles (California), città in cui Greenberg si reca alla fine di dicembre del 1933, permettono di collocare la scrittura della poesia nell'inverno tra il 1933 e il 1934. Van der Lubbe era un rivoluzionario olandese che fu condannato assieme al rappresentante del gruppo parlamentare comunista e ad altri tre uomini legati all'Internazionale comunista; l'ipotesi maggiormente condivisa tra gli storici è che l'incendio sia stato innescato dai nazisti come pretesto per accusare i comunisti e agitare il popolo contro il partito. Cfr. HOBBSAWM 2006, p. 179, nota n.n.

Than all their rage can warm, beyond their prize<sup>94</sup>.

La mobilitazione privata di Greenberg contro il fascismo lo induce ad abbandonare la sua precedente inclinazione a criticare la condotta degli ebrei e a prendere le distanze dai loro costumi. La maturazione spirituale, in coincidenza col drastico crollo della situazione europea, lo spingono ad assumere, anche su questo tema, un'attitudine meno distaccata. Presto la sua rinata coscienza ebraica annoderà i fili col nuovo coinvolgimento marxista componendo un'unica indissolubile tela, come anticipa il breve paragrafo di una lettera dell'aprile 1936: qui, il riconoscimento del proprio retaggio ebraico si unisce alla celebrazione di una grande qualità del proprio popolo, l'inquietudine intellettuale, la medesima condivisa da Spinoza, Trockij e Marx, sostenuta da una originaria virtù morale, l'onestà. In difesa delle proprie radici, Greenberg dunque scriverà al compagno Lazarus:

Jews, you're right, are laie and flat. But think, my friend, of their moral earnestness. In a hole I'd rather have Shylock to call for help to than Shakespeare. Oh, Harold, please know how noble Jews are, how they can afford to be shameless and vain. And nothing else is worth a shit than goodness. It's so. And the sure and almost only symptom of goodness is impatience. And the great Jews are either the outright impatient ones, as in the Bible, or those who, forced to live in Western Europe, were good enough to cover their impatience with a large philosophy, like Maimonides, Spinoza and Marx and Trotsky. Impatience, what a quality!<sup>95</sup>

Questa nuova attitudine verso le proprie origini etniche può essere interpretata come una forma di indistinta sensibilità per le minoranze e, in più generale, i gruppi oppressi e in continuo stato di ribellione, dunque come atto di personale opposizione alla politica repressiva dei nuovi regimi totalitari. Il cambiamento nell'atteggiamento di Greenberg verso la questione ebraica cresce in concomitanza col drastico peggioramento delle vicende europee, specialmente della Spagna, che con forza resisteva all'insurrezione della

---

<sup>94</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 23, Folder 8, Composizioni lirica intitolata *Van der Lubbe*, ms. Questa poesia, per il suo contenuto politico, anticipa una seconda composta da Greenberg nell'agosto 1940 per commemorare l'assassinio di Trockij; al pari della prima, anch'essa resta inedita ed è conservata presso l'archivio Greenberg del Getty Research Institute.

<sup>95</sup> C. Greenberg, Lettera 20 aprile 1936, in GREENBERG 2003b, pp. 158-159. Si ricordi la lettera del 25 aprile 1933 in cui il critico dichiara: «[a]ll I know is that every Jew is shamefully indignant about Hitler. Are you indignant too? I'm not. The reason Jew are not good human beings is because they have no resignation. To be well-bred you must be resigned». *Id.*, Lettera 2 aprile 1933, *ivi*, p. 91.

destra nazionalista. Nel 1936, Greenberg non trovava pace sapendo della sanguinosa resistenza della truppe repubblicane all'avanzata delle milizie franchiste. Questa partecipazione da lontano alle vicende spagnole, concretizzata anche in una donazione in denaro<sup>96</sup>, è pienamente coerente col clima del tempo, coinvolto in una battaglia ideologica che prefigurava, in anticipo di quattro anni, quella ben più drammatica del 1939. Lo storico Eric J. Hobsbawm ha sottolineato l'impatto che la causa spagnola ha avuto sugli intellettuali dell'epoca, il modo propulsivo con cui ha mobilitato le coscienze di quella generazione:

[c]iò che la Spagna significò per chi aveva idee politiche liberali o di sinistra negli anni '30 è oggi difficile da ricordare, anche se per molti di noi, che siamo sopravvissuti e che ormai siamo tutti molto anziani, la guerra di Spagna resta la sola causa politica che, anche a considerarla retrospettivamente, mantiene la purezza e la coerenza ideale che ebbe nel 1936. [...] a quel tempo, per coloro che combattevano il fascismo essa sembrò il fronte centrale della loro battaglia, perché fu il solo in cui la lotta armata non cessò per più di due anni e mezzo, il solo a cui potessero partecipare individualmente, se non combattendo almeno raccogliendo fondi, aiutando i profughi e promuovendo campagne per fare pressione sui pavidi governi occidentali<sup>97</sup>.

La mobilitazione personale di Greenberg non costituisce dunque un caso eccezionale, ma nella sua voce si riconosce la partecipazione e l'assillo ideologico di un'intera generazione, quella stessa che si esprimerà con vigore sulle pagine della «Partisan Review». All'angoscia per la condizione disperata del Fronte Popolare si aggiungeva quella per la sorte dei civili spagnoli: ad una lettera dell'agosto 1936, solo un mese dopo il colpo di stato dei generali (17 luglio 1936), Greenberg allega la foto di una famiglia di profughi, sottolineando ancora una volta quanto la questione spagnola lo assilli personalmente («[i]t's all I can think of in the morning»)<sup>98</sup>. Nel giugno 1937, sull'onda della tragedia di

---

<sup>96</sup> Alla lettera del 22 dicembre 1936 Greenberg acclude una donazione per la causa spagnola comunicando ad Harold quanto segue: «P.S. Enclosed is \$3.50, a compromise. I gave the other 50 cents to the Spaniards, for you. It will help furnish forth a guerrilla band in the Tagus Valley». *Id.*, Lettera 22 dicembre 1936, *ivi*, p. 171.

<sup>97</sup> HOBBSAWM 2006, p. 193; cfr. anche pp. 189-194.

<sup>98</sup> Cfr. C. Greenberg, Lettera 31 agosto 1936, in GREENBERG 2003b, p. 167: «The business in Spain has me all upset. I'll die if the rebels win. It's all I can think of in the morning». L'articolo di giornale è stato pubblicato nella versione a stampa delle lettere: cfr. *ibidem*.



Guernica dell'aprile dello stesso anno, scriverà ancora: «[a]dded to all that, the fate of poor Spain depresses me every morning. If the loyalists were winning I'd really be happy in a personal way» (28 giugno 1937)<sup>99</sup>. La partecipazione agli esiti della guerra in Spagna raggiunge dunque l'apice nel 1937, quando le ultime resistenze repubblicane stavano cedendo sotto la forza delle truppe franchiste: nel tempo di soli due anni, le grandi città, Barcellona e Madrid sarebbero cadute, l'una nel gennaio, l'altra nel marzo 1939, segnando la nascita del regime di Francisco Franco.

Nel 1937, sull'onda della tragedia spagnola, il secondo American Artists' Congress era stato convocato con una certa urgenza e il respiro internazionale della conferenza non faceva altro che esasperare la necessità di un compatto fronte culturale contro la calamità nazista. La storica dell'arte Susan Noyes-Platt descrive il convegno come un avvenimento di grande significato e come un traguardo nella definizione dell'agenda artistica della seconda metà del decennio; in questa occasione, l'intervento a distanza di Pablo Picasso aveva acceso gli animi degli intellettuali e degli artisti americani, sia con il personale resoconto della guerra civile iberica che con l'esposizione di *Guernica*, prossima a diventare il nuovo manifesto ideologico dell'epoca:

[t]he most celebrated artist to join the Congress was Pablo Picasso, who spoke via a transatlantic connection. With the impending defeat of the Popular Front forces in the Spanish Civil War, he declared that “artists who live and work with spiritual values cannot and should not remain indifferent to a conflict in which the highest values of humanity and civilization are at stake”. [...] To raise money for the War Refugee Campaign, the Congress sponsored the exhibition of Picasso's *Guernica* [...] Picasso went on to join the Communist party and to declare emphatically “Painting is not done to decorate apartments. It is an instrument of war for attack and defense against the enemy”<sup>100</sup>.

Col suo vivo interesse per le dinamiche della politica europea, Greenberg partecipava con entusiasmo allo spirito del tempo, in un certo senso emulando la smania di attivismo e

---

<sup>99</sup> *Id.*, Lettera 28 agosto 1937, *ivi*, p. 174. Si veda anche il contenuto di una precedente lettera ancora in merito alle sorti spagnole: «[m]eanwhile all I'm interested in outside myself is that the Loyalists win the Spanish War», aggiungendovi poi le proprie preoccupazioni per la fuga di Trockij in Messico. *Id.*, Lettera 22 dicembre 1936, *ivi*, p. 171.

<sup>100</sup> NOYES-PLATT 1999, pp. 156-157; cfr. ZEVİ 2000, pp. 71-78.

condivisione dei circoli socialisti del Greenwich Village. Sotto questo aspetto, non sorprende dunque constatare come la sua concitazione si intensifichi a partire dal 1938, anno in cui decide di abbandonare Brooklyn per il quartiere *bohémien*, culla dei movimenti radicali newyorkesi<sup>101</sup>. In questo momento due direttrici convergono nel giustificare il nuovo attivismo politico greenberghiano, e dunque la fine del suo precedente stato di indifferenza: da una parte, l'acutizzarsi della condizione europea e il tragico epilogo della guerra civile spagnola, dall'altra, la convinzione che per respirare la nuova aria della cultura d'avanguardia fosse necessario trasferirsi nel suo cuore pulsante. La capacità attrattiva del Village della fine degli anni Trenta è pienamente descritta nelle missive a Lazarus, al quale trasmette l'immagine di uno spazio ove si consumava il dissidio tra stalinisti e trockisti, inasprito dalle ultime rivelazioni sulle drastiche purghe moscovite<sup>102</sup>. Dopo mesi di letargia intellettuale, Greenberg finalmente confessa a Lazarus che nuove passioni e interessi agitano la sua mente, «I may write something», gli comunica, immediatamente seguito dalla notizia «I am writing stuff»<sup>103</sup>. Nel dibattito tra i due schieramenti radicali, Greenberg prende chiare posizioni a favore dei trockisti, garantendosi così, a distanza di pochi anni, la simpatia e l'appoggio di Dwight Macdonald, che dal dicembre 1937 aveva rifondato la «Partisan Review» come rivista dichiaratamente anti-stalinista. In seguito alla partecipazione all'ennesima riunione politica, Greenberg racconta del suo incontro con un anonimo intellettuale di convinzioni marxiste e della forte irritazione provocata sia dai sostenitori di Stalin, imperturbabili di fronte alle notizie sui processi di Mosca, che dall'estremismo dottrinale di «New Masses»:

I've had lots of 1<sup>st</sup> hand letters from Spain shown me lately. And the stuff in the «New

---

<sup>101</sup> La frequentazione del Village, secondo la testimonianza delle lettere, inizia tra il 1937 e il 1938, mentre il trasferimento avviene nell'autunno del 1938: «I didn't move into my final quarters until a few days ago: a furnished one room apt – not so hot – in Greenwich Village at \$36.00 a month». C. Greenberg, Lettera 7 ottobre 1938, in GREENBERG 2003b, p. 186.

<sup>102</sup> Nel marzo 1938, Greenberg dirà ad Harold che al momento la sua esistenza è scandita dai dibattiti tra le due fazioni e dalle purghe staliniane: «[n]ot a single passion. Only the Moscow trials to bring me alive, and social intrigue in Greenwich Village as between the Stalinists and the Trotskyites». *Id.*, Lettera 11 marzo 1938, *ivi*, p. 181. Si confronti la lettera con la seguente: «I have no friends or women, so all I have is money, the Spanish war and Stalin-Trotsky». *Id.*, Lettera 12 dicembre 1937, *ivi*, p. 178.

<sup>103</sup> La prima dichiarazione è datata 11 maggio 1938, la seconda 16 maggio dello stesso anno. Risulta chiaro da una missiva successiva (2 giugno 1938) che Greenberg non stia qui anticipando la stesura della recensione di Brecht o quella di *Avanguardia e kitsch*, ma si riferisca alla composizione di alcune poesie rimaste inedite. Del resto si tratta di una fase in cui egli ancora coltiva ambizioni poetiche, per quanto prossimo alla scrittura dei suoi primi contributi in prosa per la «Partisan Review».

Masses». I've never read worse. I blame it on Stalin. His darkness infects the minds more thoroughly than syphilis infects the blood. Often now I go into the froth about the Stalinists, especially when an intelligent Marxist – I met one – lays it into them. His example sets me on fire and I go wild. But then I'm very easily influenced. Especially lately, about politics and culture<sup>104</sup>.

Il Village della fine degli anni Trenta portava dunque avanti quegli ideali di impegno sociale e di anticonformismo che da sempre ne avevano definito la natura di spazio alternativo maturato all'ombra del centro economico e artistico di Manhattan. In questa congiuntura storica, il quartiere andava incontro a un nuovo momento, che traeva linfa dai preoccupanti sviluppi della politica europea. In sostanza, il marxismo, in una forma più intellettualista e culturalmente avanzata, aveva rianimato il clima del Village: dopo una parentesi di straniamento, quella degli anni Venti, e l'allentamento del radicalismo e attivismo della generazione d'immigrati del primo decennio del secolo, negli anni Trenta lo scenario della sinistra americana ritrovava l'orientamento perduto. Per lo storico Paul Buhle, la seguente dichiarazione di Haim Kantarovich esprime esemplarmente lo stato di confusione ideologica degli anni Venti: «[t]he most characteristic sign of our time is the lack of confidence in all our pre-War ideals, and especially in our pre-War conception of how we are going to realize our ideals»<sup>105</sup>. Ciò che si era perso del marxismo, sostiene Buhle, non era l'ideologia quanto la memoria collettiva di un passato di attivismo politico, quello degli anni Dieci: se lo scenario socialista americano doveva rinascere, era necessario recuperare il ricordo delle generazioni precedenti e rinnovare le basi ideologiche dell'impegno politico. Negli anni Trenta, l'operazione fu possibile solo rinnovando il marxismo come cultura letteraria e identità di una inedita *intelligencija* americana, la prima della storia del paese<sup>106</sup>. L'esercizio della «culture critique»<sup>107</sup>, della critica sociologica e letteraria, sostituiva dunque gli strumenti di lotta del passato, gli scioperi e le marce, prospettandosi alla nuova generazione di intellettuali, specialmente

---

<sup>104</sup> C. Greenberg, Lettera 27 settembre 1937, in GREENBERG 2003b, p. 177-178.

<sup>105</sup> Cfr. BUHLE 1987, p. 155.

<sup>106</sup> Cfr. *ivi*, pp. 155-156: «The Marxist thinkers of the 1920s-30s possessed an educational level, and a familiarity with culture in the broadest sense, that their predecessors would have envied. [...] They lacked something more important: the rootedness of previous intellectual generations. [...] The sentimental, spiritualist native vernacular and the variegated immigrant Marxist approaches to American conditions had been practically lost to collective memory».

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 154.

quella raccolta intorno alla «Partisan Review», come nuova arma del dissenso:

[t]he radical intellectual had thereby ceased to be an avis rara outside the ethnic ghettos. He (more rarely, she) took a front seat in cultural and occasionally political events, wrote brilliantly in magazines ranging from the Communist *New Masses* to the Trotskyist *Partisan Review* to the liberal *Nation* and the *New Republic*, and turned out a large handful of useful books. By indirect statement, by description and by deed, that intellectual had for a time made socialist ideas and ideals part of the American lexicon<sup>108</sup>.

E così, il clima che un tempo era stato animato dalla personalità e dal carisma di John Reed, autore della celebre inchiesta *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (*Ten Days That Shook the World*, 1919), dopo un lungo silenzio, era rinato con passione<sup>109</sup>.

### III.7 *Le lezioni del Federal Art Project e la formazione della comunità artistica newyorkese.*

I cenacoli comunisti agitavano l'animo del Village della fine del decennio ma non costituivano l'esclusiva arena di scambio di prospettive politiche ed estetiche: dalle lettere di Greenberg apprendiamo con chiarezza che le lezioni organizzate dal Federal Art Project (FAP), diramazione della Works Progress Administration (WPA), erano presto divenute un luogo privilegiato d'incontro e, nel caso specifico del critico, l'occasione più propizia alla conoscenza delle figure chiave del momento. Perfetta traduzione della retorica rooseveltiana della «cultural democracy», la FAP nasceva come programma federale di supporto agli artisti che venivano qui equiparati a lavoratori salariati e assunti alle dipendenze del governo. Questo modello di sostegno nazionale si ispirava ai Mexican Government Projects, che nel corso degli anni Venti avevano con successo sostenuto il consolidamento della pittura murale messicana come arte di stato. Ma, nel contesto nord-americano, la Grande Depressione del 1929 era stato il vero motore propulsivo alla formazione di una rete di supporto economico agli artisti americani: di fronte al panorama

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 158-159.

<sup>109</sup> Si confronti con il ritratto della comunità del Village ricostruito da Robert A. Rosenstone, uno dei biografi di John Reed: cfr. ROSENSTONE 1975, pp. 102-104.

di crisi economica e di disorientamento culturale, il governo del neo-eletto Roosevelt propagandava un programma di promozione di una coscienza artistica nazionale, sia attraverso il recupero della tradizione nativa che l'impulso all'avanzamento. A partire dal 1933, anno di elezione del presidente, due distinti progetti erano stati dunque promossi ed estesi su scala federale: il primo, il Public Works of Art Project (PWAP), era stato fondato da Harry L. Hopkins nel dicembre 1933 come parte del piano della Civil Works Administration (CWA); il secondo, il citato Federal Art Project, invece, era nato nell'agosto 1935 sempre su iniziativa di Hopkins e, anziché dipendere dal Dipartimento del Tesoro (Treasury Department), rispondeva alla Works Progress Administration, anch'esso un organo governativo. In entrambe i casi, si trattava di due programmi ad estensione nazionale che unificavano singoli progetti statali sotto due distinte organizzazioni, l'una il Public Works of Art Project, l'altra la Federal Emergency Relief Administration (FERA)<sup>110</sup>.

La sezione newyorkese della FAP era la più estesa e, per questa ragione, disponeva di maggiori fondi. Hoger Cahill, tra i protagonisti della scena artistica ufficiale della città tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, nonché temporaneo direttore del Museum of Modern Art durante un periodo di assenza di Barr, ne ricopre il ruolo di direttore tra il 1935 e il 1943. Cahill aveva colto con pragmatismo gli snodi concettuali del suo tempo, adattandoli alle esigenze della nuova struttura centralizzata delle arti americane: nel pieno dell'isteria anti-comunista e della rivalsa delle frange conservatrici, Cahill portava avanti ideali di chiara ispirazione marxista, quali le rivendicazioni dei salari e la qualità del lavoro, depurandoli della loro originaria carica eversiva e sposandoli coi capisaldi della pedagogia deweyana<sup>111</sup>. Nell'autunno 1936, il Museum of Modern Art ospita un'esposizione curata da Cahill e dedicata ai progetti artistici supportati dal FAP e suggestivamente intitolata *New Horizons in American Art* (14 settembre-12 ottobre 1936); in quell'anno, si contavano circa 53.000 artisti regolarmente impiegati dal governo e assunti per svolgere molteplici mansioni, dall'insegnamento alla esecuzione di commissioni pubbliche. Nel catalogo della mostra, Cahill descrive il grande successo delle iniziative della FAP,

---

<sup>110</sup> Per quanto articolata e rigidamente strutturata, questa pianificazione non corrispondeva a una altrettanto dettagliata agenda artistica, che appariva, fin dal principio, assai confusa. L'organizzazione del piano rooseveltiano di sostegno alle arti è esposto con chiarezza in NOYES-PLATT 1999, pp. 173-192; ZEVY 2000, pp. 67-69. Si segnalano le seguenti monografie dedicate al tema: MCKINZIE 1973; O'CONNOR 1973.

<sup>111</sup> Cfr. NOYES-PLATT 1999, pp. 177-178: «Cahill drew from Marxist principles of cultural production, from ongoing Americanist arguments, from the ideology of the New Deal, and from the Modernist mantra of 'quality'. [...] Ideologically, Cahill immersed himself in Americanist discourse through contacts with John Dewey and Thorstein Veblen at the New School, as well as John Cotton Dana, who shared their principles».

enfaticamente la «teaching force», la forza propulsiva del loro piano educativo:

[t]he classes in painting, modelling, carving and weaving, which have been formed in these southern galleries, are typical of an important section of the Federal Art program. No phase of its work is of greater social significance than its teaching. Hundreds of highly trained teachers of art, displaced by depression economy, are holding classes daily in boys' clubs, girls' service leagues, in schools after hours, in churches and settlement houses. [...] In New York City and its vicinity fifty thousand children and adults are being reached weekly through the teaching force of the Federal Art Project<sup>112</sup>.

La FAP, oltre a propagandare la democratizzazione delle arti, intendeva divulgare un nuovo modello di artista americano e sradicare l'antico luogo comune dell'*outsider*: in quanto regolare impiegato statale, il pittore e lo scultore abbandonavano la loro originaria posizione alla periferia della società e si facevano promotori di una libera condivisione del mestiere. Il piano della FAP aveva reso l'artista «a more accessible person, one who was part of the community», scrive Noyes-Platt, e così, «[t]he artist as straightforward worker on relief began to replace the idea of the artist as an eccentric and anti-social being»<sup>113</sup>. La barriera tra l'artista e la comunità veniva abbattuta e le possibilità di partecipazione accresciute. Ancora nel catalogo della mostra del 1936, Cahill enfatizzava il principio del lavoro collettivo e della necessaria fine dell'isolamento dell'artista, poiché l'arte, sottolineava il direttore, «is not a matter of rare, occasional masterpieces», ma «a vital, functioning part of any cultural scheme»<sup>114</sup>.

La formazione greenberghiana si colloca esattamente in questa congiuntura storica. Nel suo scritto *La fine degli anni Trenta a New York (The Late Thirties in New York, 1957)*, il critico ha restituito con trasparenza quasi fotografica l'energia viva e informale di «downtown», all'epoca vivificata dai due principali poli di attrazione degli artisti, la scuola di Hans Hofmann e le sedi della WPA Art Project:

---

<sup>112</sup> *NEW HORIZONS IN AMERICAN ART* 1936, pp. 22-23.

<sup>113</sup> NOYES-PLATT 1999, p. 183; cfr. *ivi*, p. 179.

<sup>114</sup> *NEW HORIZONS IN AMERICAN ART* 1936, p. 18. Tra i grandi progetti di Cahill vi era l'*Index of American Design*, ossia l'indicizzazione delle arti decorative americane; proposto come piano federale nel gennaio 1936, l'*Index* intendeva ampliare la conoscenza dell'artigianato tradizionale americano sia attraverso riproduzioni grafiche che ricerche documentarie. Circa quattromila illustratori furono impiegati in un progetto di portata colossale. Cfr. *ivi*, pp. 24-28; NOYES-PLATT 1999, pp. 181-182.

[l]'ottava strada, tra la sesta e la quarta avenue, era il centro della vita artistica newyorkese che conobbi verso la fine degli anni trenta. Era lì che il WPA Art Project e la scuola di Hofmann coincidevano parzialmente. [...] Nel 1938 e nel 1939 io frequentavo dei corsi serali d'arte contemporanea tenuti dalla WPA, e quando pensai di dedicarmi seriamente alla pittura, come avevo avuto una mezza intenzione di fare prima di andare al college, la più alta gratificazione che immaginavo di ricavarne era una reputazione privata del genere di quella di cui allora godevano Gorky e de Kooning, e che non pareva alleviare minimamente la loro miseria<sup>115</sup>.

In una lettera del giugno 1938, Greenberg racconta ad Harold delle sue nuova frequentazione settimanale della classe di pittura della WPA, in compagnia dell'artista Igor Panthuhuff (anche Pantukov), suo docente di disegno, probabilmente conosciuto attraverso Leonore (Lee) Krasner:

Igor [Pantuhuff o Pantukov] has asked about you, wondering how it is you work for the Vet. Admin [Veterans' Administration, Washington]. He says we don't know how to exploit ourselves properly. I go to sketch class at WPA studio with him every Tuesday now and have fun. Drawing from life is such anguish. I have no conception of creation, I can't control myself; all I want to do is get the model down on my paper the way I see her instead of the way I think her, which is utterly bad. To draw what you see is pure passivity<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> C. Greenberg, *La fine degli anni Trenta a New York*, in GREENBERG 1991, pp. 214-215; «Eight Street between Sixth and Fourth Avenues was the center of the New York art life that I became acquainted with in the late 1930s. There, the WPA art project and the Hofmann school overlapped. [...] In 1938 and 1939, I was attending evening life classes run by the WPA, and when I thought of taking up painting as seriously as I had once half-hoped to do before I went to college, the highest reward I imagined was a private reputation of the kind Gorky and de Kooning then had, a reputation which did not seem to alleviate their poverty in the least». C. Greenberg, *The Late Thirties in New York*, in GREENBERG 1965, pp. 230-231.

<sup>116</sup> C. Greenberg, Lettera 2 giugno 1938, in GREENBERG 2003b, p. 182. Alla lettera è allegato il disegno di una schiena femminile, riprodotto nella versione a stampa della corrispondenza; cfr. ivi, p. 183.

### III.7.1 *Gli inizi della carriera da critico di Harold Rosenberg e i primi confronti con Greenberg.*

La connessione tra Greenberg e i principali luoghi di aggregazione di artisti e radicali culturali sembra essere stata mediata dalla pittrice Leonore Krasner, che già frequentava le lezioni di Hofmann ed era al tempo legata sentimentalmente a Pantuhuff<sup>117</sup>. Secondo le fonti, Harold Rosenberg è stato a sua volta il secondo tramite di questa fortunata successione di incontri, per lo più ravvicinati e concentrati tra l'estate del 1938 e l'inverno dell'anno successivo, quando il primo contributo di Greenberg per «Partisan Review», un pezzo su Brecht, è pubblicato sancendo così l'inizio della collaborazione con la rivista<sup>118</sup>.

La biografa Florence Rubinfeld ricostruisce il significativo ruolo svolto da Rosenberg nell'avvio della carriera di colui che diverrà suo futuro antagonista:

[i]n the early days of their friendship, Harold seemed proud of having discovered Clem and enjoyed introducing him to his circle. When Clem expressed an interest in reviewing Brecht's *Penny for the Poor*, his friends arranged for him to meet Dwight Macdonald, an editor of the PR. Clem was curious about New York's avant-garde art scene, and the Rosenbergs asked Lee Krasner to take him around. Krasner introduced him to Hans Hofmann's ideas, which started Clem on the train of thought reflected in *Avant-Garde and Kitsch*<sup>119</sup>.

Rosenberg già frequentava l'ambiente della Federal Art Project newyorkese, dove aveva avuto occasione di conoscere la Krasner, sua sovrintendente nella esecuzione di un progetto per un murale commissionato alla scuola<sup>120</sup>. A differenza di Greenberg,

---

<sup>117</sup> Cfr. NOYES-PLATT 1999, p. 242.

<sup>118</sup> Secondo ricostruzioni postume, per lo più condotte con l'ausilio di interviste, Greenberg avrebbe conosciuto Rosenberg in occasione di una visita alla cugina Sonja, che frequentava da tempo i coniugi Rosenberg. Cfr. RUBENFELD 1997, p. 44; NOYES-PLATT 1999, p. 242; GOLDFARB-MARQUIS 2006, pp. 36-37.

<sup>119</sup> RUBENFELD 1997, p. 166.

<sup>120</sup> Cfr. JONES 2005, p. 178. Leonore Krasner, al pari di molti artisti della sua generazione, stava completando la sua formazione frequentando sia la WPA che la scuola di Hans Hofmann; sarà infatti la pittrice a introdurre Greenberg e Rosenberg alle lezioni dell'artista tedesco. Gli investimenti governativi, attraverso la WPA, si rivolgevano specialmente alla pittura murale che, a partire dal decennio precedente sia con l'opera di Thomas Benton e Boardman Robinson, che coi grandi muralisti messicani, come Rivera e Orozco, stava andando incontro a una nuova e intensa stagione culturale. Già nel primo anno di attività della WPA Art Project, quattrocentotrentaquattro murali erano stati eseguiti su commissioni statali e private. Cfr. *NEW HORIZONS IN AMERICAN ART* 1936, pp. 30-33.



l'esperienza di Rosenberg nel campo della critica era già consolidata: a partire dalla metà degli anni Trenta, egli aveva collaborato con «transition» e «Poetry», entrambe pubblicazioni moderniste, e avviato l'impresa di «New Act», rivista di breve vita (gennaio 1933-aprile 1934) condotta con H.R. Hays<sup>121</sup>. Tra il 1934 e il 1937, Rosenberg aveva lavorato inoltre per «Art Front», *magazine* che, come il titolo già rendeva esplicito, intendeva indagare la relazione tra l'impegno culturale e quello politico-ideologico all'indomani dell'approvazione dei progetti governativi della Works Progress Administration<sup>122</sup>. Questa serie di contributi aveva garantito a Rosenberg i primi contatti con la nuova «Partisan Review» che, dalla sua rifondazione nel 1937, era alla strenua ricerca di critici e scrittori di fede trockista. La collaborazione del giovane Rosenberg con la rivista si consolida a partire dall'inverno del 1939, quando un suo saggio su Thomas Mann riceve il plauso generale della redazione<sup>123</sup>. Il successo del critico era in parte dovuto alla grande considerazione dello scrittore tedesco in quegli anni: egli infatti era presto stato eletto tra gli autori chiave della «Partisan Review», come dimostra la successione di tre articoli a lui dedicati in un breve intervallo di tempo<sup>124</sup>. Il contributo di Rosenberg, per quanto brillante, aveva però trovato innumerevoli ostacoli alla sua definitiva

---

<sup>121</sup> Cfr. NOYES-PLATT 1999, p. 149; GOLDFARB-MARQUIS 2006, pp. 36-37. Tra le varie collaborazioni editoriali del giovane Rosenberg, la più significativa è quella con «transition»: la rivista è stata fondata dal poeta e giornalista Eugene Jolas nel 1927 e ha proseguito le pubblicazioni per undici anni, fino al 1938, elemento questo che contribuisce a evidenziare l'eccezionalità di «transition» nel variegato panorama della cultura della prima metà del secolo. La politica editoriale della rivista si riassume nel suo intrinseco cosmopolitismo e nella sua dichiarata neutralità ideologica, sebbene i contenuti della maggioranza delle pubblicazioni non nascondessero inclinazioni filo-comuniste; sul piano estetico, «transition» ha privilegiato istanze neo-romantiche e coltivato una lunga, per quanto controversa, simpatia per il movimento surrealista. L'interesse per la dimensione inconscia e per la filosofia bergsoniana ha contraddistinto il carattere della rivista che, per questi e altri aspetti, può essere paragonata a pubblicazioni successive, come «View» e «VVV». Cfr. C. Mansanti, *Between Modernisms. transition (1927-38)*, in *THE OXFORD CRITICAL AND CULTURAL HISTORY OF MODERNIST MAGAZINES 2009-2012*, II, pp. 718-736. Si evidenzia il seguente studio monografico che, sebbene datato, costituisce al momento la ricerca più completa sulla storia della rivista: cfr. McMILLAN 1976. La partecipazione di Rosenberg anticipa la sua futura, seppur sporadica, collaborazione con «View» nonché la sua attitudine estetica, alquanto divergente da quella greenberghiana, che mai ha accettato formule artistiche diverse dall'astrattismo di derivazione cubista.

<sup>122</sup> Cfr. NOYES-PLATT 1999, p. 149. «Art Front» nasceva dalla collaborazione tra la Artists' Union e la Artist Committee of Action ed è stata pubblicata tra il novembre 1934 e il dicembre 1937, per un totale di venticinque numeri; Herbert Baron, già direttore della galleria American Contemporary Art, ha svolto il ruolo di *editor*.

<sup>123</sup> Intitolato *Myth and History*, il contributo di Rosenberg era apparso su uno dei numeri più significativi della rivista, che includeva il celebre saggio di Macdonald, *Soviet Society and Its Cinema*, la recensione di Brecht firmata da Greenberg e infine una lettera di Trockij ad André Breton nella quale si congratulava per la fondazione della International Federation of Independent Revolutionary Art, meglio conosciuta come F.I.A.R.I. L'editoriale in questione è stampato nell'inverno 1939.

<sup>124</sup> Il riferimento qui è ai contributi di William Phillips, William Troy e James Burnham, pubblicati tra il 1938 e il 1939; a questi si aggiunge poi lo scritto di Rosenberg.

pubblicazione, un elemento che secondo lo storico Terry A. Cooney esemplifica con esattezza la delicata catena di relazioni tra gli *editors* della rivista. La grande questione intorno al saggio su Mann era infatti di natura personale, nel senso di politica: Rosenberg, da quanto si apprende da una lettera di Dwight Macdonald (7 giugno 1938), aveva avuto dissidi coi due direttori storici della rivista, William Phillips e Philip Rahv, elemento che avrebbe potuto rallentare la pubblicazione del testo. Scrive infatti Cooney:

Macdonald showed the piece [Rosenberg's essay] to Rahv and Dupee on his own initiative and reported a collective response before the essay was actually available. There had been some friction between Rosenberg and the "Rahv-Phillips camp" (as Macdonald called it), and Macdonald was eager to announce that Rahv had been enthusiastic about Rosenberg's piece, he noted as a point in Rahv's favor, "I have never known him to let his personal feelings interfere with his editorial judgment"<sup>125</sup>.

La «Partisan Review», aggiunge Macdonald nel corso della lettera, non poteva del resto permettersi di perdere promettenti collaboratori per mere questioni di ordine personale: «[i]t seems a great pity, considering how few really good minds 'our' group (I say 'our' since, politically and intellectually, you seem to have much the same outlook as we of PR do) can command – it seems too bad to have you split off from us by personal animosities»<sup>126</sup>. Nel gennaio 1939, Greenberg, già introdotto nell'ambiente della rivista, con grande probabilità da Rosenberg, già amico di Macdonald, sembra essere a conoscenza degli eventi grazie a Lionel Abel, suo amico nonché collaboratore della «Partisan Review» e futuro drammaturgo: «Lionel says he was sorry he didn't have a chance to speak to you more at length, but "circumstances were difficult". It seems that Rosenberg has sent in to Partisan Review a revised copy of his piece, which is being printed *willy nilly*»<sup>127</sup>. Greenberg si mostra già assai critico delle scelte editoriali della redazione: il conflitto tra la vocazione intellettuale e quella commerciale del *magazine*, e lo sbilanciamento a favore

---

<sup>125</sup> COONEY 1986, p. 305, nota 19.

<sup>126</sup> *Ibidem*. In una precedente lettera, Macdonald comunica a Rosenberg di aver ricevuto lo scritto e di non aver dedicato sufficiente tempo alla correzione perché impegnato nella stesura del saggio *Soviet Society and Its Cinema*: «Dear Harold, your essay arrived safely, as I have just finished reading it. I'm in the middle of my piece on the Soviet Cinema, so I'd rather not take time now to comment in detail. Meanwhile, this P.M. [afternoon] I'll pass it on to my colleagues». ROSENBERG 1929-1978, Box 20, Folder 20, Lettera di Dwight Macdonald ad Harold Rosenberg, datata 28 dicembre (1939?), ms.

<sup>127</sup> C. Greenberg, Lettera 13 gennaio 1939, in GREENBERG 2003b, p. 189. Corsivo dell'autrice.

della seconda, diverrà presto il *fil rouge* delle lettere successive. La popolarità di Mann giustificava la predilezione dei critici della «Partisan Review», attratti, secondo l'opinione greenberghiana, da un messaggio letterario altisonante e non eccessivamente complicato:

[e]very minute more the fuss about Mann irks me more. The intellectuals – like Swift's true critics – have excrescencies to nibble on. But only because Mann deals with important questions explicitly. Let them try their teeth on Joyce, the unfashionable now, who deals with these same things better, only implicitly, so that their elucidation by a critic will prove to be a real accomplishment of criticism, not a pretext for writing importantly<sup>128</sup>.

Già ora la relazione tra Greenberg e Rosenberg si definisce in maniera indelebile, e gli anni avvenire, specialmente quelli legati al successo della Scuola di New York, non faranno altro che confermare la natura conflittuale dei loro rapporti. Ancora giovani, i due critici si contendono il favore di Macdonald e aspirano all'ufficiale approvazione delle loro capacità intellettuali; Rosenberg, però, come già la vicenda del saggio di Mann anticipa, non riuscirà mai a consolidare la propria posizione nella redazione, al contrario di Greenberg che già nel dicembre 1940 è promosso a *editor* della rivista, grazie sia al successo internazionale di *Avanguardia e kitsch* che alle pressioni di Macdonald. L'equilibrio tra stima e competizione, una costante dei futuri rapporti tra Greenberg e Rosenberg, sembra già essersi consolidato in questi primi anni: di frequente, nel corso delle lettere ad Harold, Greenberg lamenta il carattere infantile del collega ma al contempo ne esalta l'ambizioso talento letterario. In una missiva, ad esempio, così scriverà ad Harold che aveva conosciuto Rosenberg a Washington D.C.: «[y]our aperçus of Rosenberg burst with justice and accuracy. One thing you left out: the childishness is also associated with that desire always to be right, correct, and this is why these guys, brilliant, don't amount to anything in the end. With more error and less childishness, Rosenberg wd [would] be a forest-fire success»<sup>129</sup>. L'ambizione rosenberghiana è già evidente a Greenberg: «[h]e is, as

---

<sup>128</sup> *Ibidem*. Si confronti con una lettera inedita di Greenberg ad Harold datata 1 ottobre 1932 a proposito di Mann: «[s]imple Methods are all right, but they shouldn't always give simple results. Vide Th. Mann: his methods are simple but his results aren't. Or Leibnitz – If I get him». GREENBERG 1928-1994a, Box 1, Folder 7, Lettera di Clement Greenberg ad Harold Lazarus, datata 1 ottobre 1932, ms.

<sup>129</sup> C. Greenberg, Lettera 4 agosto 1938, in GREENBERG 2003b, p. 184. Nel 1938, Rosenberg era stato eletto *art editor* delle *WPA American Guide Series* e per questo trasferito a Washington, dove Lazarus aveva al contempo trovato un impiego presso la Veterans' Administration. Cfr. GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 37.

a rule, considerate – when all it will cost him is social effort, but otherwise he has it in him to be greedy like a child; to grab without waiting to decide whether he wants what he's grabbing»<sup>130</sup>. Dissacranti commenti sul carattere di Rosenberg costellano le lettere del periodo, fornendo informazioni utili più dal punto di vista biografico che storico. Per quanto irritato dal sarcasmo di Rosenberg, Greenberg non permetteva che il proprio giudizio personale ostacolasse l'apprezzamento delle doti critiche del collega; ancora a proposito del saggio su Mann, Greenberg ribadirà infatti i suoi elogi: «I liked Rosenberg's article on Mann very much – you can tell him that – not so much as a necessary implication of his political ideas (I think he misfired there by a spark or two) but as an exposition of Mann's method. Brilliant, in fact. Tell him I think he ought to tackle Malraux next»<sup>131</sup>. La definitiva rottura dei rapporti tra i due critici sembra risalire al dicembre 1940, quando Greenberg anziché Rosenberg è designato *editor* della «Partisan Review» su incoraggiamento di Macdonald. L'ipotesi è avanzata dalla biografa Florence Rubinfeld su suggerimento di una breve osservazione contenuta nelle memorie di William Phillips, *A Partisan View. Five Decades in the Politics of Literature* (1983)<sup>132</sup>. A supporto di questa tesi vi è infatti una lettera di Greenberg a Harold che lascia pochi dubbi a proposito della vicenda in questione:

Rosenberg [...] saw Rahv, & learning for the 1<sup>st</sup> time that I'd become an editor, denounced me far & wide in violent, slanderous terms. Friday morning he called me up at the office, wanting to see me, & I was embarrassed. I really don't know what to say to *an enemy*. And he's so stupid & unscrupulous. Well, I broke two appointments to see him<sup>133</sup>.

John O'Brian, di concerto con Noyes-Platt e la critica postuma<sup>134</sup>, vede in Rosenberg l'anello di congiunzione tra Greenberg e Macdonald, che, alla costante ricerca di validi collaboratori in sintonia coi propositi della rivista, aveva certamente riconosciuto nel giovane un ricco e utile potenziale. Greenberg, con discreta probabilità, deve aver suscitato

---

<sup>130</sup> C. Greenberg, Lettera 23 agosto 1938, in GREENBERG 2003b, p. 185.

<sup>131</sup> *Id.*, Lettera 16 febbraio 1939, *ivi*, p. 194.

<sup>132</sup> Cfr. RUBENFELD 1997, pp. 166-168.

<sup>133</sup> C. Greenberg, Lettera 6 gennaio 1941, in GREENBERG 2003b, pp. 231-232. Corsivo dell'autrice.

<sup>134</sup> Cfr. J. O'Brian, *Chronology*, in GREENBERG 1988a, p. 254; NOYES-PLATT 1999, p. 242; RUBENFELD 1997, p. 44; GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 37. Rubinfeld sottolinea la centralità della figura di Macdonald per la futura carriera di Greenberg; cfr. RUBENFELD 1997, p. 51.

l'interesse dell'*editor* della «Partisan Review» con quelle brillanti argomentazioni che avrebbero presto dato vita ad *Avanguardia e kitsch*. Ma prima del saggio dell'autunno 1939, Greenberg si era garantito la sua posizione nella redazione del *magazine* grazie a una breve recensione del *Romanzo da tre soldi* di Brecht (inverno 1939).

### III.8 Greenberg e gli intellettuali della «Partisan Review».

L'episodio della pubblicazione del saggio rosenberghiano su Mann illustra esemplarmente l'ordine dei rapporti nei primi anni di vita della «Partisan Review», nonché la delicatezza delle questioni spesso coinvolte. Del resto, le stesse dinamiche dietro alla fondazione e successiva rifondazione del *magazine* motivano il complesso equilibrio che manteneva unita la redazione.

La rivista trae origine dall'iniziativa di due membri del John Reed Club di New York, grande fucina del radicalismo americano degli anni Venti e Trenta, William Phillips e Philip Rahv<sup>135</sup>. Entrambi provenivano da pregresse esperienze nel campo dell'editoria modernista: il primo, Phillips, aveva collaborato con «Dynamo: A Journal of Revolutionary Poetry», ambiziosa rivista d'avanguardia che aveva eletto la macchina a simbolo del nuovo secolo e fonte di inesauribile ispirazione poetica; il secondo, Rahv, aveva partecipato all'iniziativa di «The Rebel Poet», pubblicazione avviata da Ralph Cheyney nel 1927 che riuniva i cosiddetti Rebel Poets sotto un'unica testata<sup>136</sup>. Entro il 1934, anno di fondazione

---

<sup>135</sup> Ad esclusione degli innumerevoli articoli sul tema della «Partisan Review», le storiografie più autorevoli sono da considerarsi le seguenti: GILBERT 1968; BLOOM 1986; COONEY 1986; WALD 1987. Il volume di James B. Gilbert (cfr. GILBERT 1968) rappresenta il primo intervento monografico dedicato agli scrittori marxisti newyorkesi e non casualmente proposto nel 1968, anno di rinascita dei movimenti radicali. I successivi volumi, a differenza di quello di Alexander Bloom (cfr. BLOOM 1986), ricostruiscono le vicende della classe intellettuale di New York focalizzando l'attenzione sulla successiva fase di dispersione politica durante gli anni della Guerra Fredda, quando una sua discreta componente ha abbandonato il socialismo e sposato il neo-liberismo americano. La ricerca di Bloom, di conseguenza, si distingue dalle restanti pubblicazioni per la grande meticolosità nella ricostruzione delle radici sociali ed etniche dei singoli membri del gruppo di intellettuali. Lo studio di concerto dei volumi citati offre una prospettiva integrale delle origini e degli esiti successivi del movimento.

<sup>136</sup> Sia la prima che la seconda rivista si sono affermate come pubblicazioni moderniste e radicali, entrambe sorte in una fase turbolenta della storia americana: «Dynamo» nasce infatti nel 1934, anno che ha assistito a numerosi scioperi in tutto il paese, dalla California meridionale fino all'Ohio; «The Rebel Poet», invece, è fondato agli inizi del 1927, poco dopo il processo e l'esecuzione dei due anarchici italiani, Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti. Le due riviste sono accomunate anche dalla loro breve esistenza: 1934-1935, «Dynamo», 1931-1932, «The Rebel Poet». Cfr. M. Rozendal, *Rebel Poets and Critics. The Rebel Poet (1931-2); The Anvil (1933-5); Dynamo (1934-5); and Partisan Review (1934-2003)*, in *THE OXFORD CRITICAL AND CULTURAL HISTORY OF MODERNIST MAGAZINES 2009-2012*, II, pp. 903-921.

di «Partisan Review: A Bi-Monthly of Revolutionary Literature», «New Masses» e «Daily Worker» costituivano il volto unico del Communist Party of the United States e presentavano dunque una versione univoca e in qualche modo riduttiva dell'impegno marxista. Per Rahv e Phillips l'adesione ai capisaldi del materialismo storico non si traduceva esclusivamente nell'attivismo politico nel senso più tradizionale del termine, ma significava anche l'affinamento intellettuale delle coscienze individuali<sup>137</sup>. La palinogenesi della società capitalista non poteva prescindere dall'applicazione della metodologia marxista all'esame dei maggiori ambiti del sapere; in questo quadro, l'esegesi letteraria era investita di un ruolo primario: l'arte, tra le pagine della futura «Partisan Review», diverrà infatti segno della grandezza e della miseria del presente, e privilegiato specchio delle contraddizioni del capitalismo maturo. Conseguentemente, ciò che Rahv e Phillips intendevano promuovere attraverso la creazione di una rivista marxista alternativa, era la formazione di una *intelligencija* sul modello di quella russa. Nella sintetica ma puntale descrizione degli intellettuali dell'Unione Sovietica stalinista offerta da Vittorio Strada, riconosciamo le premesse identitarie del futuro movimento newyorkese: si trattava, scrive lo storico, di «una strana genia di sradicati, nutrita di valori allogeni, scossa da febbri messianiche, traboccante di pretese titaniche»<sup>138</sup>. La comunità intellettuale formatasi intorno alla «Partisan Review» si riconosceva infatti in una forma simile di internazionalismo e di cosmopolitismo culturale che si poneva espressamente come strumento di rivoluzione sociale, in attesa di una futura civiltà socialista. Le radici ebraiche di larga parte degli intellettuali, dalla critica postuma battezzati come New York Intellectuals<sup>139</sup>, costituivano una base non solo etnica ma anche culturale, ossia un elemento di aggregazione che con coerenza si sposava con la condivisa fede marxista. Lo storico Alexander Bloom ha infatti considerato l'appartenenza a una minoranza e l'esperienza dell'emarginazione come la condizione preliminare alla futura nascita della comunità della «Partisan Review»:

---

<sup>137</sup> Cfr. COONEY 1986, p. 38; WALD 1987, p. 94.

<sup>138</sup> V. Strada, *Introduzione*, in TROCKIJ 1973, p. XXI.

<sup>139</sup> I cosiddetti New York Intellectuals non necessariamente erano associati alla «Partisan Review», molti infatti collaboravano con altre testate come «The New Republic», «The Nation» e successivamente con «Commentary», «Dissent» e «The New York Review of Books»; la lista di nomi è vasta ma si elencano i seguenti: Irving Howe, Alfred Kazin, Lionel Trilling, Edmund Wilson, Lionel Abel, Leslie Fiedler, Sidney Hook, Norman Podhoretz, Meyer Schapiro, Delmore Schwartz e Susan Sontag. Cfr. LEITCH 1988, p. 81.

[t]hey had assembled on the edge of American society. Coming from the immigrant ghettos in which their parents had settled upon arrival in America, they moved toward the center of American intellectual life by a circuitous route through left politics and the avant-garde cultural life of the 1930s. They exchanged the peripheral world of the immigrants for the marginal world of radical intellectuals. [...] They were young, Jewish, urban intellectuals whose radical politics became bound up with an assimilationist momentum begun when their parents left Europe<sup>140</sup>.

L'assimilazione continuava a prospettarsi per questa generazione come un traguardo che solo l'avvento del comunismo avrebbe potuto realizzare: la politica radicale, come già per i gruppi d'inizio secolo, era divenuta l'unico rimedio per la grande crisi della fine degli anni Venti, da una parte colpiti da un grave tracollo economico e dall'altra da un inasprimento delle politiche di segregazione razziale<sup>141</sup>. La diffusa adesione al marxismo dipendeva anche da una precisa congiuntura storica: all'indomani del 1929, l'attrazione per i gruppi radicali era accresciuta proporzionalmente alla diffusa presa di consapevolezza del fallimento della politica liberale e capitalista<sup>142</sup>; le elezioni del 1932 avevano infatti assistito a un aumento esponenziale del favore generale per il candidato socialista Norman Thomas, che era riuscito quasi a replicare il grande successo raggiunto da Eugene Debs del 1912<sup>143</sup>. Nel 1936, a due anni di distanza dalla fondazione della «Partisan Review» e alla vigilia della sua ripresa in senso trockista, si assiste all'avanzata delle politiche conservatrici: in quell'anno, infatti, sia il partito socialista di Thomas che quello comunista perdono più della metà dei voti conquistati all'inizio del decennio<sup>144</sup>. Ma la sconfitta alle elezioni del 1936 non aveva arrestato la grande fiducia degli intellettuali americani nel CPUSA: il rapido susseguirsi degli eventi in Europa e il consolidamento del Fronte

---

<sup>140</sup> BLOOM 1986, p. 4. Si invita al confronto col Capitolo I del volume di Cooney, *Roots and Sources*, dedicato alle origini e all'educazione ebraica della nuova generazione di intellettuali newyorkesi: cfr. COONEY 1986, p. 10 e ss.

<sup>141</sup> Questa direzione degli intellettuali americani di origini ebraiche dipendeva anche dal fascino della politica della USSR che all'inizio degli anni Trenta propagandava l'ideale di una futura società egualitaria ove l'emarginazione dei gruppi minoritari sarebbe stata abbattuta. Cfr. COONEY 1986, p. 46: «Although Jewish Party Leaders and intellectuals had their private doubts about the disappearance of Russian anti-Semitism, in the early thirties it was simply assumed that the Party and radical principle would overcome all prejudices and resolve all disharmonies».

<sup>142</sup> Cfr. BLOOM 1986, p. 32 e p. 43.

<sup>143</sup> Alle elezioni del 1932, Thomas conquista circa novecentomila voti, mentre il partito comunista ne ottiene centomila; nel 1936, Thomas, ricandidatosi coi socialisti, ne raggiunge solo centottantasettemila. Cfr. *ivi*, pp. 43-44.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

Popolare avevano fortemente rinsaldato il sostegno popolare del partito<sup>145</sup>. Del resto, fin dalla sua fondazione, il CPUSA aveva occupato una posizione ai margini della politica istituzionale e piuttosto concentrato le proprie forze nelle lotte per i diritti sindacali dei lavoratori: l'esito delle elezioni non aveva quindi influito sulla percezione generale dei meriti e degli impegni della fazione comunista che, ad ogni modo, si dichiarava soddisfatta della vittoria del democratico Roosevelt. Il rafforzamento del partito era inoltre dipeso da un altro fattore estraneo alla politica americana e legato alla nuova generale fede nelle prospettive di consolidamento socialista del governo di Stalin: alla fine del 1936, l'URSS aveva infatti varato una nuova Costituzione che, pur preservando l'ordinamento a partito unico, prometteva di allargare i diritti democratici al voto e garantire l'autonomia civile. In quell'anno, la Russia si presentava sulla carta come «un paese socialista» che «ha realizzato il socialismo» nella sua forma più apertamente democratica e avanzata<sup>146</sup>. Mai come in questo momento, il potere di Stalin aveva ricevuto un così largo consenso tra le frange non solo comuniste ma anche tra quelle socialdemocratiche e liberali<sup>147</sup>: «[n]on si scordi», dichiara lo storico Paolo Spriano, «che il prestigio dell'Unione Sovietica è ora più alto che mai, che la fiducia riposta in essa e nel suo capo è assoluta da parte dei comunisti»<sup>148</sup>.

Sull'onda di una sequenza di felici conferme, il CPUSA procedeva a un sistematico accentramento sia del dibattito sulla politica estera che delle modalità di coinvolgimento degli intellettuali americani nelle dinamiche interne al partito. Nel 1935, si avanza così la proposta di sostituire gli originari John Reeds Clubs con una ufficiale League of American Writers, un'istituzione creata con lo scopo precipuo di formare un compatto fronte culturale antifascista<sup>149</sup>. Rahv e Phillips, già *editors* della «Partisan Review», si oppongono alla nuova politica del CPUSA: la confluenza dell'ideologia del Fronte Popolare nella nuova League era presto apparsa a loro come una manovra di controllo e di monopolizzazione del pensiero intellettuale. Il partito aveva dunque assunto per i due autori le vaghe parvenze di un collettivismo dispotico e burocratico che propugnava, attraverso l'aggregazione degli scrittori americani, una forma di settarismo culturale non esente da tendenze autoritarie. E così l'estremo rifiuto di ogni genere di sudditanza intellettuale ha infine condotto alla

---

<sup>145</sup> Cfr. WALD 1987, p. 94.

<sup>146</sup> SPRIANO 1978, p. 116.

<sup>147</sup> Cfr. *ivi*, pp. 115-116.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>149</sup> Cfr. OTTANELLI 1991, pp. 159-194. Cfr. anche BUHLE 1991, pp. 206-213. Per quando riguarda la League of American Writers, cfr. GILBERT 1968, pp. 91-92, 108-109; AARON 1977, pp. 221-230, 271-273, 280-283.



tempestiva sospensione delle pubblicazioni della «Partisan Review» (ottobre-novembre 1935), un plateale gesto di sfiducia e di opposizione<sup>150</sup>.

La rifondazione della rivista nel dicembre 1937 fu resa possibile grazie alla formazione di un più compatto gruppo redazionale che, oltre a Rahv e Phillips, includeva nuove e promettenti voci, unite dalla comune disillusione per l'irrigidimento delle pratiche direttive del CPUSA. Dwight Macdonald, F.W. Dupee, Mary McCarthy e il pittore George L.K. Morris<sup>151</sup> ridanno così vita alla originaria impresa sia estremizzando il suo indirizzo politico in senso eminentemente trockista, che distinguendosi dall'orientamento ideologico ed editoriale di riviste come «New Masses» e «Daily Worker». Ciò che separava la «Partisan Review» dai due *magazines* era la fedeltà alla cultura della lotta intellettuale di Trockij, così come definita dal *leader* nella sua fondamentale *Letteratura e rivoluzione* (*Literatura i revoljucija*, Mosca 1923)<sup>152</sup>. La messa in discussione del ruolo della cultura proletaria come forza propulsiva della rivoluzione e la centralità degli intellettuali, costituiva infatti il vero perno ideologico della nuova «Partisan Review»: se «New Masses» di Michael Gold si faceva voce dei «lowbrow, the failure, the rebel, the boy worker, the factory poet, the tenant farmer, the poorhouse philosopher, the men and women

---

<sup>150</sup> Cfr. F. Orton, G. Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, in *POLLOCK AND AFTER* 2000, pp. 213-214. In questo lasso di tempo fu anche valutata la creazione di una nuova pubblicazione che sarebbe nata dalla unione di «Partisan Review» con «The Anvil: Stories for Worker», rivista letteraria fondata nel maggio 1933 da Jack Conroy come prosecuzione di «The Rebel Poet» (1931-1932). La fusione tra i due *magazines* avrebbe portato al nuovo «The Anvil & Partisan Review», simbolo della riconciliazione tra le due fazioni della Left americana. L'impresa ebbe però vita breve: nel febbraio 1936 solo un numero di quella che prese temporaneamente il nome di «The Partisan Review & The Anvil» andò alle stampe. Cfr. M. Rozendal, *Rebel Poets and Critics. The Rebel Poet (1931-2); The Anvil (1933-5); Dynamo (1934-5); and Partisan Review (1934-2003)*, in *THE OXFORD CRITICAL AND CULTURAL HISTORY OF MODERNIST MAGAZINES* 2009-2012, II, pp. 917-918.

<sup>151</sup> Il contributo di Morris alla riapertura delle pubblicazioni è stato decisivo in quanto principale garante economico della rivista. Cfr. F. Orton, G. Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, in *POLLOCK AND AFTER* 2000, p. 214; GOLDFARB MARQUIS 2006, p. 34. Il discorso sulla partecipazione di Morris alla fondazione della rivista è ben più complesso, così come il suo peso nella redazione dei contributi sulle arti visive; l'argomento sarà trattato nel successivo capitolo e valutato in relazione al processo di stesura e di approvazione del *Laocoonte* di Greenberg.

<sup>152</sup> La prima sezione di *Letteratura e rivoluzione* è stata tradotta in lingua inglese da Rose Strunsky nel 1925 e pubblicata dagli International Publishers di New York. Strunsky è stata un'attivista socialista che ha dedicato la propria vita alla causa politica. Nel 1893 si iscrive al Socialist Labor Party di San Francisco e conosce lo scrittore Jack London, al quale si lega sentimentalmente per diversi anni. Nel 1905, la Strunsky abbandona gli studi universitari a Stanford per raggiungere la Russia con la sorella Anna e il marito di lei, il socialista William English Walling. Dopo due anni trascorsi a San Pietroburgo (all'epoca Pietrogrado), lascia la Russia per tornare a New York (1908), dove porterà avanti le sue radicali convinzioni socialiste. La sua traduzione del classico di Trockij è stata riproposta nel 2005. Le informazioni biografiche sono state tratte dalla nota curatoriale al volume: cfr. W. Keach, *Note on the Text and Translation*, in *TROTSKY* 2005, pp. 24-25.

at the bottom»<sup>153</sup>, ossia della classe lavoratrice, sfruttata ed emarginata; la rivista di Rahv e Phillips aveva accolto in maniera integrale il messaggio trockista sul principio di una cultura d'azione intellettuale anziché esclusivamente proletaria<sup>154</sup>. Come osserva Terry A. Cooney, per la cerchia di Rahv e Phillips «Marxism was not exclusively or even primarily a guide to political action», ma «a philosophical framework within which a longstanding literary dream might be fulfilled»<sup>155</sup>. Guidato dalla lettura di *Che fare?* (*Čto delat'*, Stoccarda 1902) di Vladimir Lenin, Harold Rosenberg, futuro membro della rivista, riflette sulla funzione svolta dalla critica nelle dinamiche della lotta sociale; pur nella loro essenzialità, le annotazioni rosenberghiane al testo mostrano il *pathos* e la retorica proprie del tempo, quando l'intellettuale, sull'onda del carisma di Trockij, si sente investito del ruolo di nuovo Prometeo: «[t]he function of criticism – of the Intellectual = not to direct, or to lead, or to exemplify – but to fight mystification – tear off masters – unveil the reality = thinking is part of social action o[r] itself action»<sup>156</sup>.

La rinata «Partisan Review» si fondava dunque su un innovativo accordo tra il sistema critico marxista e la cultura letteraria, specialmente se modernista, seguendo così il modello d'indagine portato avanti da Trockij in *Letteratura e rivoluzione* e lì applicato allo studio della letteratura russa. Tra i capisaldi dell'opera trockiana vi era la convinzione che il discorso sulle arti così come originariamente impostato da Marx necessitasse di ulteriori chiarimenti e specificazioni, onde arginare la tendenza dei marxisti più ortodossi a ridurre l'arte alla condizione di mera funzione della struttura socio-economica. L'eteronomia dell'arte rappresentava infatti per Trockij un elemento incontrovertibile e a partire dal quale dipendeva la formulazione di ogni giudizio estetico; nella multiforme dialettica tra leggi esterne e interne, l'intellettuale riconosceva il vero nerbo di qualunque discorso sull'arte: se da una parte la produzione culturale rispondeva a una necessità collettiva, nel senso di esterna ad essa, dall'altra, l'esistenza di una dinamica interna, spontanea e autonoma,

---

<sup>153</sup> GOLD 1928, n.p.

<sup>154</sup> Cfr. V. Strada, *Introduzione*, in TROCKIJ 1973, p. XV e ss; cfr. in part. ivi, p. XV: «Trockij aveva negato che il proletario potesse dar vita a una sua propria cultura, poiché il periodo di transizione tra la società borghese e la società senza classi sarebbe stato relativamente breve e per di più denso di lotte rivoluzionarie mondiali tali da assorbire tutte le energie del proletariato. La nuova cultura, quindi, sarebbe stata non già “proletaria”, cioè di classe, ma universalmente umana, di un'umanità socialista non più divisa in classi». A questa premessa si aggiungeva il recupero del ruolo storico della *intelligencija*, il cui ricordo era stato cancellato dalla repressione stalinista. Cfr. ivi, p. XX.

<sup>155</sup> COONEY 1986, p. 53.

<sup>156</sup> L'archivio Harold Rosenberg del Getty Research Institute conserva la versione personale del critico dell'opuscolo di Lenin in lingua inglese (*What Is To be Done?*, edizione 1929) e circa tre pagine di schematiche annotazioni. ROSENBERG 1929-1978, Volume *What Is to Be Done?*, ed. 1929, Box 20, Folder 1.

portava a specificare l'identità artistica e a non ridurla a un sistematico risultato di condizioni estrinseche. Nella dialettica tra forma e contenuto si sostanziava la visione trockiana dell'arte, destinata a divenire il vessillo della nuova «Partisan Review»: per quanto per il rivoluzionario russo la forma procedesse secondo «sue proprie leggi», il contenuto, nel senso di «un complesso vivente di umori e di idee» alla ricerca di una traduzione poetica, era stimolato, ma non determinato, da un impulso esterno, da una «psicologia collettiva che, come ogni psicologia umana, ha le sue radici sociali»<sup>157</sup>. In quanto espressione di una «psicologia collettiva», la corretta valutazione dell'arte si rivelava uno strumento privilegiato di comprensione dei mutamenti dei rapporti di forza e delle dinamiche storico-sociali, convinzione questa che i critici legati a Phillip e Rahv avevano unanimemente accolto. Il marxismo, secondo il verbo trockista, si traduceva così per loro in una forma intrinsecamente alternativa, ossia più cerebrale e letteraria, a quella proletaria, d'azione, propagandata da «New Masses» nello stesso periodo.

Ma nel 1937, anno di riapertura della «Partisan Review», i due intellettuali non potevano assumere una posizione politica e culturale più controversa di quella trockista: «[a]fter 1935», ha osservato Alan Wald, «only liberalism and Popular Front communism were acceptable political postures; trotskyism, anarchism, and even the left-wing socialists were not tolerated»<sup>158</sup>. Nel 1936, infatti, sull'onda delle notizie sui processi moscoviti condotti contro i seguaci di Trockij, si profila una nuova persecuzione politica, la cosiddetta «caccia al trotskista»<sup>159</sup>: la carica inquisitoria e repressiva del governo stalinista si comunica alle sezioni nazionali dei singoli partiti, individualmente coinvolte nella politica della drastica epurazione e del linciaggio morale dei dissidenti trockisti. Lo storico Paolo Spriano descrive con grande chiarezza questo nuovo ordine interno ai gruppi comunisti all'indomani delle pubbliche condanne di Grigorij Zinov'ev e di Lev Kamenev:

[v]a subito infatti fissato un elemento essenziale. Si va da questo momento introducendo nella vita dei partiti comunisti [...] qualcosa di assai più grave del dogmatismo e dell'intolleranza che pur caratterizzarono la svolta del 1929-30, qualcosa che entra in profonda contraddizione col respiro nuovo della politica dei fronti popolari, coll'esigenza

---

<sup>157</sup> L. Trockij, *Arte della rivoluzione e arte socialista*, in TROCKIJ 1973, pp. 207-208.

<sup>158</sup> WALD 1987, p. 97.

<sup>159</sup> Cfr. SPRIANO 1978, p. 115: «La caccia al trotskista nascosto diventa la caccia alle streghe nel 1937 e nel 1938».

dell'unità antifascista, colla piattaforma democratica ora comune a socialisti e comunisti. E quella tal cosa è l'atmosfera di inquisizione e di sospetto che penetra nelle varie "sezioni nazionali" [...], circola nelle loro direzioni, provoca nuove lacerazioni e conflitti [...]<sup>160</sup>.

Il secondo processo, quello del 1937, coincidente col nuovo avvio della «Partisan Review», attaccava nuovamente Trockij rinnovando le originarie accuse: terrorismo ai danni dell'Unione Sovietica e tentativo di rovesciamento del suo governo per mezzo di una segreta alleanza tedesca e giapponese. Le imputazioni del processo 1937 rafforzano un assunto fondamentale: l'equiparazione della causa anti-trockista con la causa antifascista<sup>161</sup>. L'esito del controprocesso condotto da una commissione americana diretta da Dewey<sup>162</sup>, dunque la dichiarazione d'innocenza di Trockij, in quel momento a Coyoacán in Messico, rafforzerà le convinzioni della nuova «Partisan Review» ma sarà ancora lontano dal cambiare l'immagine internazionale dell'intellettuale russo.

Per la rivista, isolata dalla fazione comunista di «New Masses» e del «Daily Worker» in quanto potenziale polo di attrazione per gli anti-stalinisti, la coerenza politica e intellettuale rappresentava un imperativo morale: la conformità ideologica al messaggio di Trockij imponeva un controllo massiccio dei contenuti di ciascun contributo, al quale era richiesto di rispettare, tanto nella forma quanto nelle tematiche, gli assunti del *leader*. Nel delicato frangente della Commissione Dewey, l'impegno nel propagandare la corretta immagine di Trockij e nel contrastare la politica stalinista impediva ogni genere di flessione ideologica e di compromesso. Questa linea di azione si sposava poi con una forma di sofisticato intellettualismo che demarcava ulteriormente il confine tra l'impegno della «Partisan Review» e la minaccia della cultura popolare o *lowbrow*, successivamente stigmatizzata dallo stesso Greenberg col suo saggio *Avanguardia e kitsch*. Pur impostando in tal maniera il proprio orientamento politico-editoriale, la rivista non ricevette, almeno in un primo momento, il plauso incondizionato di Trockij. In una lettera a Dwight Macdonald

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 114. Il processo Zinov'ev e Kamenev dell'agosto del 1936, entrambi incarcerati fin dal 1934, rappresenta il termine d'inizio delle epurazioni staliniste, seguito poi dal secondo grande processo, quello del gennaio 1937. Nel primo caso, gli imputati erano quattordici, nel secondo diciassette. Cfr. ivi, p. 159 e ss. Si indica, tra le opere consultate sull'argomento, anche la nota monografia di Robert Conquest nella sua recente ristampa (CONQUEST 2016).

<sup>161</sup> Cfr. SPRIANO 1978, p. 129.

<sup>162</sup> Cfr. ivi, p. 163. Tra gli organizzatori della Commissione si contavano il romanziere James T. Farrell e lo stesso Macdonald; il controprocesso a Trockij si è tenuto nell'arco di otto giorni nella città di Coyoacán ed è stato condotto da John Dewey. Cfr. RUBENFELD 1997, pp. 45-46.

del 20 gennaio 1938, pubblicata postuma su «Fourth International» nella primavera 1950, l'intellettuale russo condanna il vuoto settarismo e l'intrinseco conformismo dei membri della «Partisan Review», nonché il neutralismo delle loro posizioni, che per quanto dichiaratamente anti-staliniste, si traducevano in contenute azioni di propaganda:

I shall speak with you very frankly inasmuch as reservations or insincere half-praises would signify a lack of respect for you and your undertaking. It is my general impression that the editors of *Partisan Review* [...] seek themes which are incapable of hurting anyone but which likewise are incapable of giving anybody a thing. [...] So far as your publication is concerned, it wishes, in the main instance, apparently to demonstrate its respectability. You defend yourselves from the Stalinists like well-behaved young ladies whose street rowdies insult. I wanted to hope that this was but a temporary condition and that the publishers of *Partisan Review* would cease to be afraid of themselves<sup>163</sup>.

La demistificazione delle autorità precostituite e il conseguente stato di emarginazione sociale rappresentano due imprescindibili condizioni alla formazione di una scuola di pensiero o tendenza letteraria che voglia dirsi rivoluzionaria<sup>164</sup>; il progresso, aggiunge Trockij in una seconda lettera alla «Partisan Review» (13 agosto 1938), implica per necessità derisione e isolamento, e solo in un secondo momento può tradursi in una tendenza collettiva e dunque acquisire una base sociale: «[n]ot a single progressive idea has begun with a “mass base”, otherwise it would not have been a progressive idea. It is only in its last stage that the idea finds its masses – if, of course, it answers the needs of progress»<sup>165</sup>. L'invito di Trockij a Macdonald era assai chiaro: non temere la separazione dalla restante collettività politica e intellettuale e arrischiare un contenuto editoriale più

---

<sup>163</sup> L. Trotsky, *The Future of Partisan Review: A Letter to Dwight Macdonald*, in TROTSKY 1972, pp. 101-102.

<sup>164</sup> Cfr. *ivi*, p. 102: «Every new artistic or literary tendency (naturalism, symbolism, futurism, cubism, expressionism, and so forth and so on) has begun with a ‘scandal’, breaking the old respected crockery, bruising many established authorities».

<sup>165</sup> L. Trotsky, *Art and Politics in Our Epoch*, in TROTSKY 1972, p. 112. Cfr. *ibidem*: «All great movements have begun as ‘splinters’ of older movements. In the beginning, Christianity was only a ‘splinter’ of Judaism; Protestantism a ‘splinter’ of Catholicism, that is to say, decayed Christianity. The group of Marx and Engels came into existence as a ‘splinter’ of the Hegelian left. The Communist International germinated during the war from the ‘splinters’ of the Social Democratic International. If these pioneers found themselves able to create a mass base, it was precisely because they did not fear isolation. They knew beforehand that the quality of their ideas would be transformed into quantity». Il saggio è stato pubblicato anche sul numero di maggio-giugno 1939 del «Bulletin of the Opposition».

radicale, tradurre la vuota ideologia in una risolutiva lotta d'azione<sup>166</sup>.

I sintomi dell'originario disorientamento della «Partisan Review» all'indomani del 1937 e l'irrigidimento della sua linea editoriale, appaiono chiari dalle lettere di Greenberg a Lazarus a partire dall'inverno 1939. A quanto risulta da una missiva del marzo 1939, il critico condivideva pienamente le osservazioni di Trockij sulla incerta direzione della rivista: «you can't tell about editors; these ones, they're well-meaning all and intelligent and sensitive but they're not original, and being unoriginal, they're unsure and timid and influenced by extraneous considerations. Macdonald sums them all up»<sup>167</sup>. Un secondo aspetto aspramente criticato da Greenberg è l'irrigidimento e l'eccessivo intellettualismo dei contributi di Rosenberg e Abel: nella loro inclinazione all'astrazione concettuale e al contenimento di ogni impegno emotivo, il critico riconosce l'exasperazione di certe caratteristiche intrinsecamente ebraiche. Questo elemento non si limita a costituire un difetto in sé ma un pericoloso appiglio per eventuali giudizi antisemiti: in sostanza, per Greenberg, la rivista rischiava di offrire un'immagine della cultura e dell'intelletto ebraici troppo vicina a certi ostili stereotipi. In due lettere, una successiva all'altra, il critico esprime con discreta veemenza la sua opinione e attacca gli atteggiamenti di Rosenberg e Abel, fedeli prodotti «of what Hebrews have suffered», emarginazione e risentimento:

Saturday afternoon I ran into Lionel Abel on his way to Washington. He's really a savage, the way children are savages. Rosenberg, I realize, is preferable. At least, he's somewhat sensitive. If I were a gentile, both of them would make me a Catholic anti-Semite. *Judische Intellektuellen* [sic] – I see what so many stupid people rage against. These fellows snort and feed and wet their chops, and they don't get fat on it; all they do is oppress the air and whoever happens to be in it. Dante should've provided a special circle for them somewhere on the periphery of Hell. I see what Wyndham Lewis gets his spleen against the Israelites from. But it's not to be blamed on the Hebrews. Rosenberg and Abel are the products of what Hebrews have suffered. My brother Marty on the other hand is a product of what Hebrews

---

<sup>166</sup> Nell'autunno 1938 la rivista pubblicherà il manifesto *Towards a Free Revolutionary Art* firmato da André Breton e Diego Rivera, ma probabilmente scritto con la partecipazione attiva di Trockij, che all'epoca si trovava in esilio a Città del Messico. Il testo fu tradotto da Macdonald e seguito dalla pubblicazione di una terza lettera firmata da Trockij e indirizzata a Breton a proposito della sua grande fiducia nella nuova organizzazione intitolata International Federation of Independent Revolutionary Art (F.I.A.R.I), inaugurata con la stesura del Manifesto. La missiva è stata poi ristampata nel febbraio 1939 sul già citato «Bulletin of the Opposition». Si noti l'affinità tra il titolo del *Laocoonte* greenberghiano, *Towards a Newer Laocoon*, e quello del Manifesto di Breton e Rivera, *Towards a Free Revolutionary Art*.

<sup>167</sup> C. Greenberg, Lettera 27 marzo 1939, in GREENBERG 2003b, p. 198.

have enjoyed<sup>168</sup>.

Like Rosenberg, he's [Abel] what Hitler thinks Jewish intellectuals are and what Catholics think irreligious people are: because they both – as you say – *remain unaffected, untouched, unpermeated by the things they occupy themselves with*. To like poetry, much less to write it, to read philosophy, much less to use it, should, in a healthy subject, infuse poetry and philosophy into veins, add a subtlety, an infection, a space, a humor that percolates into every chamber of the head<sup>169</sup>.

Le continue polemiche greenberghiane contro la direzione della rivista confermano il clima irrequieto e conflittuale che governava il gruppo editoriale, da una parte dovuto alle pressioni politiche esterne, dall'altra alla grande ambizione personale di ciascun membro. Le parole di Phillips rendono pienamente conto della loro difficile convivenza che talvolta, come alcune lettere di Greenberg testimoniano, ha condotto a vere e proprie lotte intestine: «I realized», dichiara il critico a distanza di decenni, «why New Critics such as [Allen] Tate and [R.P.] Blackmur and [John Crowe] Ransom enjoyed such fine reputations and nobody ever heard about us. They were always praising each other and we were always at each other's throats»<sup>170</sup>. Le missive greenberghiane offrono un ritratto fedele delle divisioni interne alla «Partisan Review», rendendo con esattezza l'instabilità della rivista che con difficoltà riusciva a garantire la propria sopravvivenza. In un certo senso, è corretto affermare che le parole di Greenberg abbiano il potere di creare delle biografie alternative, più sincere, dei singoli componenti del *magazine*. Nelle seguenti due lettere, ad esempio, il critico sembra essere al centro di una sotterranea diatriba tra Rahv-Macdonald e Abel-Rosenberg:

Philip Rahv has been over to see me and he seized the first opportunity to jump on Abel & Rosenberg. I joined in with a lot of relish. We went to town. Rahv is intelligent but not wise;

---

<sup>168</sup> *Id.*, Lettera 16 gennaio 1939, *ivi*, p. 192. Corsivo dell'autrice.

<sup>169</sup> *Id.*, Lettera 24 gennaio 1939, *ivi*, p. 193. Corsivo dell'autrice. Cfr. *Id.*, Lettera 24 giugno 1940, *ivi*, p. 215: «The editors of the Partisan Review, however, make me sick. Preserve culture from Jews. Hitler's almost right».

<sup>170</sup> Cfr. BLOOM 1986, p. 5.

but he is sensitive and full of interior awkwardness like me. He did them up brown. To a turn, to a crisp. *Clowns, innocent mountebanks, frivolous egomaniacs, Philistines of humility, hypocrites of boastfulness, is what we called them.* They are all that. As a matter of fact, even Macdonald seized the first loophole when I saw him to attack Rosenberg. That was surprising, even tho I know Macdonald is nobody's fool, least of all Rosenberg's. But what was surprising was that he resents Harold, as I do, for both teaching him so much and for having at the same time taken him in. Of course, *you won't breathe a word of this*<sup>171</sup>.

Nell'estate del 1940, anno di stampa di *Verso un più nuovo Laocoonte*, le tensioni personali sembrano essere inasprite da una certa ansietà collettiva dovuta alla mancanza di pubblicazioni significative da includere nella rivista: «[t]he Partisan Review is well nigh exhausted – scrive Greenberg – They haven't anything to put»<sup>172</sup>. Lo stagnazione della «Partisan Review» esaspera Macdonald che, insoddisfatto della politica editoriale dei colleghi, medita di rovesciare la redazione e crearne una nuova a fianco di Greenberg:

[h]e [Macdonald] wants either to push Rahv, Dupee & Phillips out & replace them with me & 1 or 2 other people, or to expand the board by adding me & ditto, or, failing that, to kill the PR & start all over again with himself & me as the guiding spirits and as writing editors. I'm flattered of course, but wonder whether I'll have time & energy enough. I hate reading ms. [manuscripts] & I hate reading stuff simply in order to find material. Anyhow, it may all come to nothing. Dwight is titivating himself with qualms as to whether *the historical moment* is right for a new magazine<sup>173</sup>.

Scritta il 24 agosto 1940, la lettera, così come le seguenti, riflette lo stato di angosciante e collettiva incertezza successiva alla morte di Trockij, brutalmente assassinato il 21 agosto a Città del Messico: la «Partisan Review» aveva perso il proprio *leader* spirituale e si trovava costretta, di fronte alle pressanti difficoltà economiche, ad interrogarsi sul futuro della pubblicazione. Per quanto la crisi interna sembri stabilizzarsi entro il settembre 1940, l'insoddisfazione personale di Greenberg, promosso *editor* nel

---

<sup>171</sup> C. Greenberg, Lettera 27 marzo 1939, in GREENBERG 2003b, p. 198. Corsivo dell'autrice. Si veda anche *Id.* Lettera 18 aprile 1939, *ivi*, p. 200.

<sup>172</sup> *Id.*, Lettera 13 agosto 1940, *ivi*, p. 218.

<sup>173</sup> Cfr. *Id.*, Lettera 24 agosto 1940, *ivi*, pp. 220-221. Corsivo dell'autrice.



dicembre dello stesso anno<sup>174</sup>, non si acquieta, e le critiche alla direzione della rivista proseguono negli anni avvenire. Frustrato da quella che gli appariva come una deriva *lowbrow* del *magazine*, scriverà ad Harold che «the editors of Partisan are stinkers anyhow. No daring, no faith either, and no ideals. The mag. [magazine] will degenerate into a grab bag of opportunism. You'll see. I can do little about it»<sup>175</sup>. Se lo smarrimento della «Partisan Review» può essere in parte ricondotto alla carenza di contributi significativi; dall'altra rispecchia lo stato di sconvolgimento generalizzato degli intellettuali marxisti di fronte agli avvenimenti compresi tra il 1939 e il 1940: da tempo una nuova guerra sembrava inevitabile e facilmente prevedibile, mentre la possibilità di un patto nazi-sovietico (patto Molotov-Ribentrop, 23 agosto 1939) e della rapida caduta della Francia in mano tedesca (25 giugno 1940), erano eventi inattesi e sconcertanti. Una lettera di Greenberg esprime esemplarmente il generale disorientamento degli intellettuali e l'angosciante stato di attesa:

[t]he Russian-German pact kept me up all night before last, thinking of how much sooner we over here would now go to war. In spite of the fact that I've been allowing its possibility ever since 1937, I now have an unreal feeling about the world. The trouble is we have the habit of the unsurprising. It's necessary now to live according to surprises. I find it difficult<sup>176</sup>.

L'urgente necessità di assumere una posizione politica radicale in opposizione al fascismo e alla guerra accresce l'impegno intellettuale della «Partisan Review»: coerente coi propositi originali, la rivista favorisce ricerche puntuali e analisi socio-politiche dei meccanismi di sopravvivenza della cultura occidentale. La comprensione delle dinamiche moderne, specialmente delle loro contraddizioni, secondo la direttiva metodologica marxista, si trasforma in atto stesso di preservazione della cultura e in un esplicito gesto di resistenza politica<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> Cfr. *Id.*, Lettera 31 dicembre 1940, *ivi*, p. 230: «I've become an editor of Partisan Review; probably unwisely, because it takes too much of my time, & reading & revising mss. [manuscripts] defeats my own impulses».

<sup>175</sup> GREENBERG 1928-1994a, Box 3, Folder 4, Lettera di Clement Greenberg ad Harold Lazarus, datata 1 agosto 1941, ms. Greenberg abbandonerà la «Partisan Review» nel 1942 e si dedicherà interamente alla carriera da critico d'arte e alla collaborazione con «The Nation»; Macdonald, invece, lascerà la testata nel 1944 e fonderà «Politics», pubblicazione presto divenuta il nuovo polo di attrazione della sinistra americana.

<sup>176</sup> C. Greenberg, Lettera 23 agosto 1939, in GREENBERG 2003b, p. 207.

<sup>177</sup> Sulla reazione della redazione della «Partisan Review» alle notizie dall'Europa nel 1939, cfr. F. Orton, G.

## CAPITOLO IV

### VERSO UN *LAOCOONTE* MODERNISTA: TEMI, IMMAGINI E CONTESTI DEL *LAOCOONTE* DI CLEMENT GREENBERG

#### IV.1 *Da Avanguardia e kitsch a Verso un più nuovo Laocoonte.*

Nell'arco di solo un anno e di due saggi, *Avanguardia e kitsch* (*Avant-Garde and Kitsch*, 1939) e *Verso un più nuovo Laocoonte* (*Towards a Newer Laocoon*, 1940)<sup>1</sup>, il pensiero greenberghiano compie una rotazione completa: appoggiandosi ad alcune delle proposizioni del *Laocoonte* lessinghiano, il critico compie il poderoso sforzo di ripercorrere l'intera storia dell'avanguardia a partire dalle sue premesse politiche fino alla definizione della sua sostanza estetica. La continuità tra i due saggi, oltre che rispondere alla naturale progressione della visione dell'intellettuale, dipende anche da questioni contingenti: la «Partisan Review», constatata la grande eco internazionale di *Avanguardia e kitsch* e il plauso degli intellettuali europei, nonché la penuria di contributi adatti alla nuova linea radicale della rivista, commissiona a Greenberg un nuovo intervento con l'interesse precipuo di replicare il successo del suo precedente contributo. La fama del saggio del 1939, amplificata dalla ristampa sulle pagine di «Der Aufbau» e su quelle di «Horizon», impediva al critico di ripartire da un grado zero: «[t]hat damn article is becoming something I have to live up to. It's twice as hard to write on account of it»<sup>2</sup>; il nuovo contributo doveva infatti dipendere concettualmente dal primo, mantenere inalterate specifiche macrocategorie concettuali, e tanto più giungere alle medesime conclusioni. Malgrado la presenza ostinata di quest'ombra, Greenberg comporrà un saggio che, per quanto costola di *Avanguardia e kitsch*, godrà di una propria dignità intellettuale: *Verso un più nuovo Laocoonte* si connette infatti al suo antecedente ma per superarlo, elaborando

---

<sup>1</sup> *Verso un più nuovo Laocoonte* è stato originariamente pubblicato sulla «Partisan Review» nel mese di luglio-agosto 1940 (per le informazioni bibliografiche complete, cfr. GREENBERG 1940c) e, a differenza di *Avanguardia e kitsch*, oggetto di molteplici ristampe, il saggio è stato riproposto solo nel 1985: cfr. C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in POLLOCK AND AFTER 2000, pp. 60-70. Nel corso della dissertazione, la versione di riferimento sarà quella inclusa nella raccolta completa di saggi greenberghiani a cura di John O'Brian: C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, pp. 23-38. Per la traduzione, rimandiamo a quella di Barbara Cingerli per l'edizione antologica italiana *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*: C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, pp. 52-64.

<sup>2</sup> C. Greenberg, Lettera 2 marzo 1940, in GREENBERG 2003b, p. 213.

nuove categorie estetiche che all'inizio degli anni Sessanta contribuiranno alla teoria modernista della pittura; col suo rinnovato *Laocoonte*, l'autore già raggiunge il vertice della propria visione estetica, pienamente autonoma e compatta, che, sebbene articolata in risposta a uno specifico periodo storico, già mostra aspirazioni metastoriche e assolutistiche<sup>3</sup>.

Rispetto alle posizioni assunte in *Avanguardia e kitsch*, con *Verso un più nuovo Laocoonte* la critica greenberghiana compie dunque un passo avanti: non solo la fisionomia dell'astrattismo è definita con tratti più forti e decisivi, ma il ricorso al *Laocoonte* sia di Lessing che a quello di Irving Babbitt comporta l'adozione di paradigmi concettuali che radicalizzano ulteriormente la direzione del pensiero del critico. Questa estremizzazione, oltre che necessario debito nei confronti del rigore dei modelli scelti, in parte risponde alla sempre più catastrofica diagnosi della condizione europea: il caos internazionale, culminante nella caduta di Parigi per mano tedesca, stimola il bisogno di strutturare un sistema estetico razionale, articolato secondo rigide categorie oppositive; l'urgenza di un virtuale 'ritorno all'ordine' codifica così la visione dell'arte di Greenberg, elaborata in risposta alla 'patologia' generale della società occidentale, colpita dai mali del nuovo secolo, le politiche totalitarie e la volgarità del *kitsch*.

Il confronto tra i contenuti e l'impostazione metodologica di *Avanguardia e kitsch* e quelli di *Verso un più nuovo Laocoonte*, conduce all'immediata constatazione della proliferazione delle polarità concettuali che interessano il secondo e lo distinguono dal primo: se nel saggio del 1939, l'antitesi essenziale si riduce al massimalismo di avanguardia o di *kitsch*; nel caso del contributo del 1940, si riconoscono almeno altre tre categorie antitetiche: l'una, quella spazio-tempo, desunta dal *Laocoonte* di Lessing, l'altra, classicismo-romanticismo, ripresa dal più recente *Laocoonte* di Babbitt, e una terza, tra arti visive-discipline verbali, che è invece comune ad entrambi. L'intervento del 1940 si mostra così, rispetto al suo antecedente, concettualmente più articolato: traendo ispirazione dai due trattati, l'uno del 1766 e l'altro del 1910, aspira alla medesima sistematicità e categoricità. Se infine *Avanguardia e kitsch* si offre come diagnosi efficace della condizione moderna della cultura occidentale, *Verso un più nuovo Laocoonte* varca la

---

<sup>3</sup> Come scrive T.J. Clark, larga parte delle argomentazioni e conclusioni di *Verso un più nuovo Laocoonte* saranno da Greenberg riprese in modo quasi letterale nel suo saggio *Pittura modernista (Modernist Painting)*, edito nel 1961 per «Arts Yearbook». Cfr. T.J. Clark, *Clement Greenberg's Theory of Art*, in *POLLOCK AND AFTER 2000*, p. 71.

soglia della pura analisi ricognitiva e ambiziosamente mira alla elaborazione di una vera e propria teoria estetica generale che riunisce e attualizza tematiche della più varia natura.

È proprio nella intrinseca eterogeneità delle fonti, ricondotte a un'unica e coerente prospettiva, che deve essere riconosciuta l'originalità del testo greenberghiano: un microcosmo di riferimenti concettuali e metodologici, il *Laocoonte* del 1940 recupera l'originale lessinghiano e lo rilegge in chiave espressamente marxista, innestandosi così su una lunga linea di interpretazioni politiche del trattato illuminista; al contempo, l'esplicita citazione del trattatello di Babbitt del 1910, *The New Laokoon*, nonché la pretesa di superarlo proponendo 'a newer Laocoon', rimanda a una tradizione diametralmente opposta, quella cosiddetta neo-umanistica, conservatrice e, nell'ultimo stadio del suo sviluppo, reazionaria.

In sede di teoria estetica, il saggio greenberghiano aderisce alla prospettiva neo-cubista e costruttivista professata da George L.K. Morris, uno degli *editors* della «Partisan Review», e salda questa visione profondamente astrattista dell'arte alla concezione del piano pittorico elaborata da Hans Hofmann e divulgata tra il 1938 e il 1939; in questo caso, lo sforzo intellettuale di Greenberg è duplice: da una parte, il critico recupera tali istanze e le radicalizza nella forma di un intransigente purismo, dall'altra ne legittima l'inflessibilità appellandosi ancora alle teorie del Lessing e, più nello specifico, alle sue regole semantiche. L'assunto del trattato del 1766, che stabilisce l'impossibilità di contaminare le arti verbali con quelle visive perché afferenti a sistemi linguistici antitetici, conduce alla netta separazione della poesia dalla pittura e viceversa; nel contesto del saggio del 1940, quello lessinghiano assurge a postulato invalicabile e altrettanto valido per le arti moderne: la nascita dell'avanguardia coincide infatti per Greenberg con la definitiva emancipazione della pittura dal giogo della letteratura e con la netta separazione tra i valori estetici e quelli extra-estetici. La transizione dallo stato di ibridismo artistico, dominante tra il XVII e il XVIII secolo, alla radicale delimitazione dei confini di ciascuna disciplina artistica, segna il passaggio da una tradizione retrograda che ancora si riconosceva nella dottrina della *ut pictura poësis*, a una più avanzata e autonoma teoria estetica.

Alla contrapposizione tra ibridismo e purismo fa seguito una seconda dicotomia, quella di figurativo e astrattismo: per Greenberg si tratta del conflitto tra un ordine inferiore e uno superiore, che si precisa infine nel contrasto tra la pratica pittorica surrealista e quella post-cubista. Come egli dichiara a conclusione del saggio, «i pittori francesi e spagnoli»

residenti a Parigi, implicito riferimento ai surrealisti, hanno reagito alla nuova direzione purista dell'arte facendo ritorno «a una confusione tra letteratura e pittura non meno estrema di quella del passato»<sup>4</sup>. Secondo Greenberg, essi non solo perseguono una pratica accademica ormai sepolta sotto il peso superiore dell'astrattismo, ma con ostinatezza si oppongono a un imperativo dettato dalle circostanze storiche: come anticipato in *Avanguardia e kitsch*, l'avanzamento della dottrina della retroguardia artistica, in congiunzione con l'affermazione delle politiche totalitarie, richiede all'avanguardia di rinchiudersi nella torre d'avorio dell'astrattismo onde preservare se stessa da eventuali contaminazioni con le logiche esterne della propaganda; la necessità di distanziarsi in maniera netta dal gusto delle masse appoggiato dai regimi, per reazione spontanea guida l'avanguardia verso un orizzonte estetico diametralmente opposto, che è quello elitario dell'astrattismo. Gli artisti surrealisti, al contrario, non hanno abbandonato le convenzioni pittoriche accademiche, il mimetismo e la prospettiva centrale, e perseverano nello sperimentare con la contaminazione di tecniche e di linguaggi; in un tempo in cui la netta delimitazione dei confini della vera arte ha varcato la soglia della pura critica coinvolgendo urgenti questioni di natura politica e ideologica, i surrealisti contestano il principio della specificità del mezzo espressivo pittorico e dunque l'esistenza stessa di una sostanziale distinzione tra le discipline artistiche. La posizione di Greenberg nei confronti del movimento è dunque drasticamente negativa: il critico lo contesta sia sul piano dell'estetica che su quello della morale, qualificandolo come tendenza potenzialmente reazionaria e anti-storica.

*Verso un più nuovo Laocoonte* si profila dunque come un'apologia parimenti politica che artistica dell'astrattismo: l'aura quasi messianica che circonda il destino della pittura moderna si salda con la giustificazione eminentemente marxista della sua superiorità su qualsiasi altra forma d'arte, specialmente il figurativo di stampo surrealista. Il contributo greenberghiano si muove dunque su due linee, l'una ideologica e l'altra estetica, che si compenetrano formando un'architettura argomentativa tanto bilanciata quanto organica. Oltre che testamento intellettuale del giovane Greenberg, ancora socialista e fautore del cubismo costruttivista di stampo morrisiano, il saggio svolge un ulteriore compito: già

---

<sup>4</sup> Cfr. C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 63; «the younger generation of French and Spanish painters had reacted against abstract purity and turned back to a confusion of literature with painting as extreme as any of the past». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 36.

nella sua forma definitiva e ufficiale, esso dispiega un arsenale teorico che permette di ricostruire la fenomenologia del processo intellettuale del suo autore: il *Laocoonte* degli anni Quaranta, oltre che saggio d'indagine sul ruolo dell'avanguardia, costituisce anche un documento imprescindibile per mappare le forze che hanno cristallizzato la critica greenberghiana. Nel medesimo tempo, l'analisi del testo conduce quasi naturalmente a una seconda ricostruzione, ossia quella del contesto culturale e politico che fa da sfondo alla redazione dello stesso e motiva la riattualizzazione del *Laocoonte* di Lessing in chiave sia marxista che specialmente modernista.

#### IV.2 *Il Laocoonte greenberghiano, un'apologia marxista dell'arte astratta.*

Uno degli aspetti più emblematici della critica del primo Greenberg è la ricerca di una conciliazione tra due dimensioni dell'avanguardia potenzialmente antitetiche, il purismo da una parte, il coinvolgimento in dinamiche extra-estetiche, nel senso di politiche, dall'altra. Già in *Avanguardia e kitsch*, il critico aveva trattato la peculiarità dell'arte moderna che, per quanto nata nel solco delle rivendicazioni rivoluzionarie del 1848, tentava di preservare uno stato di integrità e d'imparzialità ideologica coincidente, sul piano estetico, col rifiuto del «mondo dell'esperienza esterna» e con la chiusura nella torre d'avorio del formalismo. Sebbene si tratti di una forma artistica potenzialmente autonoma e autoteleutica, dunque di un fenomeno a sé, l'avanguardia svolge una funzione politica: poiché unica forma superiore di cultura, per sua stessa natura essa si oppone ai meccanismi di accentramento e di volgarizzazione dell'arte portati avanti dai regimi totalitari. In tal senso, dunque, l'avanguardia si allinea con gli scopi rivoluzionari della principale forza di resistenza agli ideali demagogici e reazionari del fascismo, il socialismo internazionale, e recupera, sotto il peso dell'imperativo dettato dalla storia, i principi di quel pensiero che l'ha originariamente formata, ossia la critica marxista. Greenberg quindi attribuisce all'avanguardia un ruolo politico che, secondo la sua teoria, si salda col perseguimento di una piena autonomia estetica: pur mantenendosi distante dalle dinamiche storiche, l'arte partecipa alla comune lotta contro l'imbarbarimento culturale senza contraddire l'assolutezza della propria natura. Il potenziale antagonismo tra forma e contenuto è così risolto dal critico con la conciliazione tra le leggi interne dell'avanguardia, dettate dalla

specificità del *medium*, e quelle esterne, ossia con le forze contingenti che, pur non determinando i contenuti dell'arte, ne condizionano l'orientamento storico; nonostante l'ottica improntata al potenziale bilanciamento tra la logica interna e quella esterna, Greenberg non arriverà mai ad accettare la prospettiva trockista dell'eteronomia artistica: per il critico americano, l'identità estetica del *medium* varrà sempre come imposizione disciplinare che prevaricherà sulle influenze contingenti. L'avanguardia dunque si potrà lasciare condizionare superficialmente dalle dinamiche storiche ma mai determinare dal loro corso: essa risponderà a una sola logica normativa, quella dettata dal proprio *medium*, e si limiterà a rispecchiare i caratteri del proprio tempo. Nel paragrafo introduttivo a *Verso un più nuovo Laocoonte*, Greenberg infatti premetterà che «l'arte astratta», al pari di qualsiasi fenomeno culturale, «riflette le circostanze sociali e non solo sociali dell'epoca dei suoi creatori, e che nell'arte stessa non c'è nulla di sganciato dalla storia che la costringa ad andare in una direzione piuttosto che in un'altra»<sup>5</sup>. Il critico conveniva quindi con quanto già stabilito da Meyer Schapiro nel 1937 in relazione alla pretesa di Alfred H. Barr di considerare l'astrattismo come un movimento avulso dal contesto storico<sup>6</sup>: la sussistenza di «forze e di condizionamenti in campo» resta indubbia e costituisce il saldo fondamento di qualsiasi concezione estetica di matrice marxista<sup>7</sup>.

Nel suo *Laocoonte*, Greenberg perviene a una seconda conclusione, pari per validità alla prima, ossia che «la migliore arte plastica contemporanea è astratta»: per quanto «i puristi [avanzino] pretese esagerate per l'arte», esigendo la sua totale indipendenza, il loro «dogmatismo e intransigenza [...] oggi non possono essere liquidati solo come sintomi di fanatismo nei confronti dell'arte», ma come atteggiamenti perfettamente coerenti con l'andamento del nostro tempo<sup>8</sup>. Il purismo, infatti, si prospetta come reazione storicamente determinata dallo stato di confusione tra le arti raggiunto nei secoli passati e come legittima pretesa di una netta separazione dei domini di ciascuna disciplina artistica. Il

---

<sup>5</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 52; «It is quite easy to show that abstract art like every other cultural phenomenon reflects the social and other circumstances of the age in which its creators live, and that there is nothing inside art itself, disconnected from history, which compels it to go in one direction or another». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 23.

<sup>6</sup> Riferimento a *Natura dell'arte astratta (Nature of Abstract Art)*, firmato da Meyer Schapiro per «Marxist Quarterly» (1937), già ricordato nel precedente capitolo: cfr. *supra*, capitolo III, paragrafo III.9 e III.12.

<sup>7</sup> M. Schapiro, *Natura dell'arte astratta*, in SCHAPIRO 1986, p. 203.

<sup>8</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 52; «The dogmatism and intransigence of the 'non-objective' or 'abstract' purists of painting today cannot be dismissed as symptoms merely of a cultist attitude towards art». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 23.

nuovo *Laocoonte* greenberghiano poggia dunque su pretese storiche oltre che estetiche: i tempi in cui il motto oraziano della *ut pictura poësis* valeva come dottrina artistica sono irrimediabilmente trascorsi e l'arte, sotto il giogo della moderna recessione politica e della crisi culturale, richiede di fondarsi su nuovi requisiti teorici.

Il primo paragrafo del saggio è concepito come antefatto storico e critico-artistico dedicato alla ricostruzione del processo di sovvertimento dei rapporti tra le arti visive e quelle verbali a discapito delle prime; gli originali presupposti di questo stato di disordine sono secondo Greenberg di natura economica e risalenti a precise circostanze sociali sviluppatasi nel corso del XVII secolo:

[v]erso la metà del XVII secolo le arti pittoriche erano state relegate quasi ovunque nelle mani delle corti, dove col tempo degenerarono in un decorativismo relativamente banale. La classe sociale più creativa, la nascente borghesia mercantile, spinta forse dall'iconoclastia della Riforma (il disprezzo giansenista di Pascal per la pittura ne è un sintomo), dalla convenienza economica e dalla mobilità del *medium* fisico dopo l'invenzione della stampa, aveva rivolto verso la letteratura la maggior parte del suo potere creativo e d'acquisto<sup>9</sup>.

Per ragioni economiche e vagamente religiose, la letteratura ha consolidato la propria posizione di arte dominante nel corso dei secoli XVII e XVIII, relegando la pittura e la scultura in una posizione di subalternità e di graduale declino. Questa condizione di disparità ha a sua volta generato un preciso meccanismo di adeguamento delle arti visive alle tecniche e ai linguaggi appartenenti all'ambito delle discipline verbali: la pittura e la scultura hanno così perduto la specificità dei propri caratteri per emulare gli effetti della letteratura. «Tutta l'attenzione è tolta dal *medium* e trasferita al soggetto»<sup>10</sup>, ossia le arti visive sono concentrate nel potenziamento delle capacità imitative della loro tecnica e nel

---

<sup>9</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 53; «By the middle of the 17<sup>th</sup> century the pictorial arts had been relegated almost everywhere into the hands of the courts, where they eventually degenerated into relatively trivial interior decoration. The most creative class in society, the rising mercantile bourgeoisie, impelled perhaps by the iconoclasm of the Reformation (Pascal's Jansenist contempt for painting is a symptom) and by the relative cheapness and mobility of the physical medium after the invention of printing, had turned most of its creative and acquisitive energy towards literature». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 24.

<sup>10</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 54; «All emphasis is taken away from the medium and transferred to subject matter». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 25.



reprimere i limiti fisici dei loro *media* onde comunicare con maggiore immediatezza nuovi contenuti narrativi. La pittura *in primis* è dunque coinvolta in questo processo di mascheramento della piattezza del proprio supporto e nel farsi tramite trasparente e neutrale dei caratteri del soggetto. Questa nuova estetica, improntata al valore unico della *mimesis*, tocca il suo vertice con la temperie romantica, che esaspera la confusione tra i generi artistici per perseguire la più piena e spontanea trasmissione di passioni e stati d'animo estremi:

[p]er conservare l'immediatezza del sentimento, sopprimere il ruolo del *medium* divenne ancora più necessario di prima, quando l'arte era imitazione più che comunicazione. Il *medium* era un ostacolo fisico spiacevole quanto necessario tra l'artista e il suo pubblico: in una condizione ideale sarebbe sparito del tutto per lasciare che l'esperienza dello spettatore o del lettore coincidesse con quella dell'artista<sup>11</sup>.

L'emancipazione della pittura dal giogo restrittivo del soggetto letterario nonché dalla imposizione di perseguire come unico scopo l'imitazione della realtà naturale, per Greenberg coincide con l'arte di Gustave Courbet<sup>12</sup>. Nel breve paragrafo del saggio dedicato alle implicazioni avanguardiste del realismo courbettiano, le due direttrici del pensiero greenberghiano, l'una estetica, l'altra politica, convergono e si saldano in una teoria unica: come già anticipato in *Avanguardia e kitsch*, la nascita dell'arte moderna coincide con la prima elaborazione di una critica storica d'impianto scientifico che, sebbene mai identificata esplicitamente nel testo, è quella marxista; in quanto movimento di massima autocoscienza critica della società occidentale, il materialismo storico genera la teoria dell'avanguardia, ossia il più originale e avanzato fenomeno culturale compreso tra il XIX e il XX secolo. Con *Verso un più nuovo Laocoonte*, Greenberg torna a definire

---

<sup>11</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 54; «To preserve the immediacy of the feeling it was even more necessary than before, when art was imitation rather than communication, to suppress the role of the medium. The medium was a regrettable if necessary physical obstacle between the artists and his audience, which in some ideal state would disappear entirely to leave the experience of the spectator or reader identical with that of the artist». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 26.

<sup>12</sup> Si consideri che negli stessi anni Meyer Schapiro pubblica il saggio d'indagine *Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté*, per il «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» (1941-1942). Per la traduzione italiana, cfr. M. Schapiro, *Courbet e il repertorio delle immagini popolari. Saggi sul realismo e la naïveté*, in SCHAPIRO 1986, pp. 52-90.

l'origine dell'arte moderna restringendo il campo d'analisi alle implicazioni dello stile pittorico courbettiano: quel moto dirompente che dallo spirito abbraccia la materia non può che essere stato generato da un seguace di Proudhon, ossia da colui che ha raggiunto la più piena consapevolezza del peso ideologico e politico dell'arte moderna. La rivendicazione dell'autonomia della pittura si salda infatti con la maturazione del pensiero rivoluzionario e con la coscienza della necessità di sovvertire il concetto borghese di arte pura. Il ritorno, avanzato dalla pittura di Courbet, al dato reale e alla corporeità, e infine alla opacità nel senso della connaturata piattezza (*flatness*) del *medium*, si configura come atto rivoluzionario intrinsecamente marxista:

[l]a pittura del XIX secolo ha rotto per la prima volta con la letteratura quando, nella persona del comunardo Courbet, ha lasciato lo spirito per abbracciare la materia. Courbet, il primo vero pittore d'avanguardia, ha tentato di ridurre la sua arte al puro dato sensibile dipingendo solo ciò che l'occhio poteva vedere in quanto macchina, senza l'aiuto della mente. Ha preso per soggetto la vita di tutti i giorni. Come fanno spesso gli artisti d'avanguardia, ha cercato di demolire l'arte borghese ufficiale rivoltandola da capo a piedi<sup>13</sup>.

La pittura torna dunque a un grado zero: l'impalcatura elaborata nel corso del XVII e XVIII secolo, che ha soffocato la specificità del supporto sotto il peso di altri imperativi estetici dettati dal primato della letteratura, cede con l'arte di Courbet, che riporta la pittura alla sua condizione originaria, quella di disciplina fondata sulla bidimensionalità del supporto fisico. Secondo la teoria greenberghiana, a partire dalle conquiste courbettiane, l'arte occidentale è gradualmente proceduta in direzione dell'exasperazione del principio di delimitazione e specificazione dei caratteri strutturali, conseguendo «negli ultimi cinquant'anni» la completa demarcazione dei reciproci confini e limitato ogni genere di contaminazione di tecniche e linguaggi; il risultato di una rivoluzione estetica consolidatasi nell'arco di mezzo secolo è prospettato come il naturale e corretto sviluppo verso la migliore e auspicabilmente definitiva definizione del rapporto tra le arti. Il progressivo

---

<sup>13</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 57; «Nineteenth century painting made its first break with literature when in the person of the Communard Courbet, it fled from spirit to matter. Courbet, the first real avant-garde painter, tried to reduce his art to immediate sense data by painting only what the eye could see as a machine unaided by the mind. He took for his subject matter prosaic contemporary life. As avant-gardists so often do, he tried to demolish official bourgeois art by turning it inside out». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 29.

delinearsi di una differenziazione netta tra gli indirizzi estetici raggiunge così la sua acme nei tempi moderni: con la rivoluzione courbettiana e il consolidamento della pratica cubista e poi con la pittura astrattista più recente, l'arte ha sia preso coscienza del proprio sviluppo lineare che affinato i propri strumenti tecnici e concettuali, pervenendo infine alla piena concretizzazione dei precetti lessinghiani. Il seguente passaggio, *incipit* del paragrafo V, costituisce dunque la silloge dell'intera speculazione greenberghiana:

[s]eguendo, consciamente o inconsciamente, un'idea di purezza derivata dall'esempio della musica, negli ultimi cinquant'anni le arti d'avanguardia hanno raggiunto una purezza e una radicale delimitazione dei loro campi d'azione di cui non esistono precedenti nella storia della cultura. Le arti sono ora al sicuro, ognuna all'interno dei propri confini 'legittimi', e il libero scambio è stato sostituito dall'autarchia. La purezza in arte consiste nell'accettare, accettare volontariamente, i limiti del *medium* di ogni singola arte<sup>14</sup>.

Con rigida coerenza, Greenberg applica il principio metodologico stabilito nell'*incipit* del saggio, secondo cui l'arte, per quanto miri a uno stato di purismo e di imparzialità politica, è comunque riflesso opaco delle «circostanze sociali e non solo sociali dell'epoca dei suoi creatori»<sup>15</sup>: il nuovo fenomeno della «autarchia» artistica è un chiaro riflesso della condizione di autosufficienza economica approvata da alcune nazioni europee, specialmente dall'Italia e dalla Germania, in prospettiva della guerra del 1939. Le difficoltà di apertura dei mercati internazionali e l'impossibilità dunque di attuare una politica di libero scambio, avevano condotto all'adozione di misure protezionistiche, già approvate in seguito alla crisi economica del 1929; gli anni Trenta, il decennio che Greenberg si sta lasciando alle spalle, era stato segnato dalla esasperazione della chiusura dei mercati, dall'aumento dei dazi di importazione e dalla rivitalizzazione delle politiche statali interne. Nel caso italiano, il drastico peggioramento dei rapporti internazionali, culminante con

---

<sup>14</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, pp. 59-60; «Guiding themselves, whether consciously or unconsciously, by a notion of purity derived from the example of music, the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a purity and a radical delimitation of their fields of activity for which there is no previous example in the history of culture. The arts lie safe now, each within its 'legitimate' boundaries, and free trade has been replaced by autarchy. Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 32.

<sup>15</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 52; C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 23.

l'esclusione del paese dalla Società delle Nazioni nel 1936 in seguito alla occupazione militare dell'Etiopia, conduceva all'embargo con la Francia e l'Inghilterra e alla successiva dichiarazione dello stato di autarchia, ossia di autosufficienza economica<sup>16</sup>. L'intero fenomeno del protezionismo commerciale, sviluppatosi in Europa nel corso degli anni Trenta, si riflette per necessità storica sullo stesso ordinamento delle arti: l'autoreferenzialità e la negazione di ogni contaminazione rispondono così alla necessità di ristabilire i confini specifici e la parità tra ciascuna disciplina.

IV.2.1 *Premesse alla reinterpretazione politica del trattato: la pubblicazione de La leggenda di Lessing di Franz Mehring a New York (1938).*

La dichiarazione greenberghiana secondo cui le arti «negli ultimi cinquant'anni hanno raggiunto una purezza e una radicale delimitazione dei loro campi d'azione di cui non esistono precedenti nella storia della cultura»<sup>17</sup>, si presenta come un enunciato compiuto e concluso la cui veridicità si fonda su due termini distinti e sottintesi. In tale giudizio si intravede infatti la giuntura di due condizioni, l'una estetica, l'altra politica, perfettamente complementari: la riforma greenberghiana delle arti poggia tanto sulle premesse lessinghiane che sugli esiti geo-politici dell'inizio del conflitto europeo, come denota l'uso non casuale del sostantivo «autarchia» che in tal caso svolge il compito sia di assunto estetico, indicando la condizione di piena autosufficienza delle arti, che politico, riferendosi cioè all'autonomia economica e commerciale avvallata da alcuni stati europei. L'interesse in questo singolo passaggio greenberghiano non dipende tanto dalla ripresa e riattualizzazione del principio di separazione semantica del dominio delle arti visive da quello delle discipline verbali, quanto dalla evidente sovrapposizione tra questo sostanziale assunto e la situazione europea. Il piano sul quale Greenberg si muove è la convinzione che la moderna applicazione delle categorie lessinghiane, dunque la definizione dell'orientamento dell'avanguardia, debba per necessità seguire o si trovi legittimata dalla

---

<sup>16</sup> Cfr. CANDELORO 1992, pp. 432-436.

<sup>17</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 59; «Guiding themselves, whether consciously or unconsciously, by a notion of purity derived from the example of music, the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a purity and a radical delimitation of their fields of activity for which there is no previous example in the history of culture». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 32.

nuova geo-politica degli stati europei.

La rispondenza tra il sistema delle arti e quello economico dei governi sembra tradurre in senso metodologico uno degli assunti basilari del materialismo storico: la consonanza tra la produzione culturale e l'ordine politico rimanda alla medesima corrispondenza, prevista dalle frange più ortodosse del marxismo, tra le manifestazioni artistiche e la struttura socio-economica. Greenberg, come già in *Avanguardia e kitsch*, legittima dunque la conformazione dell'avanguardia e il consolidamento dell'estetica astrattista appellandosi all'imperativo storico e declinandolo in senso eminentemente marxista, ma, a differenza del contributo del 1939, l'autore si richiama anche a una seconda teoria, che vale come giustificazione metodologica pari alla prima, ossia alle tesi di fondo del *Laocoonte* del 1766. La sovrapposizione tra questi due termini, il criterio marxista e quello lessinghiano, e la conclusione che ne deriva, svolgono una distinta funzione concettuale all'interno dell'economia del saggio: richiamandosi al purismo estetico di Lessing da una parte e dall'altra alla conformità marxista tra le dinamiche culturali e quelle economiche, Greenberg raggiunge un grado di sintesi che permette di dirimere una questione essenziale, ossia l'antinomia tra la totale autosufficienza estetica dell'avanguardia e il suo necessario coinvolgimento in affari extra-estetici. La soluzione conclusiva cui perviene Greenberg è pienamente coerente: ricalcando la disposizione geo-politica degli stati europei in tempo di guerra, improntata a una drastica delimitazione dei confini territoriali e all'autarchia economica, le arti hanno approntato un pari sistema di separazione dei rispettivi limiti semantici; in tal modo, esse hanno perseguito un ideale di purezza e autonomia estetica lasciandosi nel medesimo tempo condizionare da contestuali forze extra-estetiche, fondamentalmente politiche ed economiche. Secondo la formulazione greenberghiana, l'astratta universalità perseguita dalle arti d'avanguardia si sovrappone così alla realtà determinata ma l'autonomia delle rispettive sfere d'influenza resta garantita: la necessità della complementarità funzionale tra i due piani è soddisfatta e la coerenza delle leggi rispettata.

La somma di questi elementi che compongono il saggio greenberghiano, *in primis* la collocazione dei propositi lessinghiani entro una cornice metodologica e ideologica marxista, è lungi dall'essere un anacronistico tentativo di rilettura del *Laocoonte*, piuttosto si configura come risposta matura a specifiche suggestioni culturali: questa compenetrazione tra temi lessinghiani e un apparato critico materialista può essere stata

suggerita dalla prima traduzione inglese di un grande classico della letteratura marxista, *La leggenda di Lessing* di Franz Mehring<sup>18</sup>. Originariamente pubblicata in forma di saggio su due numeri di «Die Neue Zeit» (1892) come di *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preussischen Despotismus und der klassischen Literatur*, l'opera è stata poi riedita nella forma di libro a Stoccarda l'anno successivo<sup>19</sup>. La traduzione inglese del trattato, nota col titolo abbreviato di *The Lessing Legend*, era stata proposta a New York nel 1938 per conto della Critics Group Press col contributo di Joseph Kresh, che aveva sia curato l'edizione che firmato l'introduzione<sup>20</sup>.

La ristampa del classico tedesco rientrava in uno strutturato programma di pubblicazioni a carattere marxista: intorno alla metà del decennio, il gruppo editoriale si era incaricato di selezionare opere che indagassero le implicazioni metodologiche del materialismo storico nel campo della letteratura e dell'arte<sup>21</sup>. Tra gli interessi della casa editrice, come la sua strutturata agenda culturale adeguatamente dimostra, vi era l'approfondimento della questione dell'estetica marxista, un campo ancora disseminato di dubbi e di incertezze metodologiche che, date le circostanze storiche, richiedeva con

---

<sup>18</sup> Tra le carte personali di Greenberg, sia quelle del fondo del Getty Research Institute che della Smithsonian Institution, non vi è il minimo riferimento al testo di Mehring: nonostante questo silenzio, si propone di includere il trattato di Mehring tra i testi consultati da Greenberg, non solo alla luce dei rapporti tra la «Partisan Review» e la casa editrice della Critics' Group, ma specialmente per il breve paragrafo da Mehring dedicato al *Laocoonte* di Lessing, analizzato secondo una lettura estetica dichiaratamente marxista, che può essere assunta come precedente per quella greenberghiana.

<sup>19</sup> A partire dal 1891, Mehring era diventato co-direttore di «Die Neue Zeit», rivista con la quale già collaborava dal 1888. Egli è più noto per la biografia di Marx, *Vita di Marx (Karl Marx: Geschichte seines Lebens*, Lipsia 1919), e per i due volumi dedicati alla storia della socialdemocrazia tedesca (*Storia della socialdemocrazia tedesca*, edizione originale *Geschichte der deutschen Sozialdemokratie*, Stoccarda 1897-1898). Come scrive Nicolao Merker, la rivalutazione storica e filosofica dell'illuminismo tedesco ha seguito due direttrici distinte e combacianti con due orizzonti ideologici antitetici, ossia con una linea interpretativa «tradizionale», riconducibile alla filosofia hegeliana, poi confluita nella critica «di destra», e con una seconda detta genericamente «di sinistra». Per l'interpretazione tradizionale dell'illuminismo, cfr. MERKER 1974, pp. 6-14; per quella di sinistra, poi detta marxista, cfr. *ivi*, p. 15-33. Nel caso specifico del pensiero di Lessing, la linea interpretativa marxista ha prodotto delle «stratificazioni ideologiche» che hanno a loro volta dato vita a distinte chiavi di lettura delle maggiori opere dell'intellettuale tedesco. Un caso emblematico è quello del volume *La leggenda di Lessing (Die Lessing Legende)* di Franz Mehring. Cfr. *ivi*, p. 40.

<sup>20</sup> Si noti che nel 1937, la «Marxist Quarterly», rivista co-diretta da Meyer Schapiro, aveva a sua volta pubblicato la traduzione di un saggio di Mehring intitolato *Philosophy and Philosophizing* (I, 2, aprile-giugno 1937); nel medesimo volume era stato incluso un intervento di Max Raphael, *A Marxist Critique of Thomism*, anch'egli autore riscoperto negli Stati Uniti nel medesimo periodo. Come sarà opportunamente dimostrato, lo studio di Raphael dedicato a Picasso, *Proudhon, Marx, Picasso* (Parigi 1933), ha costituito un fondamentale punto di riferimento intellettuale per il primo Greenberg.

<sup>21</sup> Tra i testi proposti dalla Critics Group si contavano anche *The Philosophy of Art of Karl Marx* di Mikhail Lifshitz e di *Painting and the French Revolution* di Milton W. Brown. Già Caroline A. Jones aveva enfatizzato la corrispondenza tra «the formalist-inflected Marxism» di Lifshitz, tradotto nel 1938, e «the work of early Greenberg», invitando così a condurre un'analisi maggiormente mirata all'incidenza dell'agenda marxista della Critics Group sullo sviluppo delle idee estetiche greenberghiane. Cfr. JONES 2005, p. 80.

maggior urgenza delle precisazioni. Nel caso del contributo di Mehring, la sua riedizione era stata accompagnata dal saggio introduttivo curato da Kresh che, sotto questa prospettiva, si dimostra più significativo dell'opera stessa: dall'importanza attribuita ad alcune questioni dell'interpretazione di Mehring del pensiero lessinghiano, è possibile infatti ricavare un quadro delle tendenze critiche e della più generale *forma mentis* degli intellettuali marxisti newyorkesi, e sedimentare così le basi strutturali per una più completa analisi delle implicazioni del *Laocoonte* del 1940. Alcune idee destinate in seguito a rivestire un ruolo cruciale all'interno della concezione dell'arte del primo Greenberg, sono infatti presenti a livello embrionale non tanto nei contenuti del contributo di Mehring, quanto nei suoi presupposti metodologici e, specialmente, in alcune argomentazioni sviluppate dal saggio introduttivo di questi del 1938.

Futuro biografo di Marx<sup>22</sup>, Mehring con la sua opera intitolata a Lessing intendeva decostruire l'immagine nazionalista del letterato tedesco creata alla fine dell'Ottocento dalla storiografia bismarckiana e così demolire quell'insieme di «travisamenti e falsificazioni storiche» che avevano per lungo tempo corrotto l'autenticità storica della figura del pensatore<sup>23</sup>. Come Nicolao Merker ha a suo tempo dichiarato, «il risultato» cui giunge Mehring, malgrado la validità dei propositi originari, si dimostra in definitiva «limitato»: sul piano della ricostruzione storica, la visione che ne emerge è alquanto parziale perché ideologicamente indirizzata, al punto che spesso lo spirito di polemica prevale su quello analitico<sup>24</sup>; sul piano metodologico, però, *La leggenda di Lessing* si è offerta alla critica successiva come un caso emblematico di applicazione del criterio d'indagine marxista su plurimi livelli, sia politico, che filosofico che, in ultima istanza, estetico. In maniera inevitabile, Mehring però giunge a una visione unilaterale, rigida e deterministica: la decostruzione della leggenda bismarckiana del Lessing ha significato una riappropriazione politica, nel senso di proletaria, del patrimonio del pensatore; la reinterpretazione di Lessing coincide dunque per Mehring con un atto polemico di restituzione delle sue opere alla classe operaia. In sostanza, si constata un capovolgimento

---

<sup>22</sup> La biografia è intitolata *Vita di Marx*, in lingua originale *Karl Marx: Geschichte seines Lebens* (Lipsia 1919).

<sup>23</sup> MERKER 1974, p. 40.

<sup>24</sup> Per il giudizio complessivo di Merker, cfr. *ivi*, pp. 40-44. Lo studioso aveva già espresso le proprie idee sulla critica di Mehring pochi anni prima in occasione del convegno cremonese dedicato a Lessing (26-27 marzo 1971): cfr. N. Merker, *Preliminari ad una ricerca su Lessing illuminista*, in *LESSING E IL SUO TEMPO* 1972, pp. 15-17.

della lettura del pensiero lessinghiano, da un'ottica nazionalistica di matrice guglielmina, a una seconda diametralmente opposta ma altrettanto partigiana. Come ancora scrive Merker, Friedrich Engels aveva infatti manifestato forti incertezze di fronte al rigorismo con cui Mehring aveva applicato i capisaldi del materialismo storico all'analisi delle opere di Lessing, estremizzando il rapporto di dipendenza della cultura in senso lato dalle strutture socio-economiche e stabilendovi «una corrispondenza meccanica puntuale»<sup>25</sup>. Nella sua lettera a Mehring, parzialmente ritrascritta da Merker, Engels sottolineava lo sbilanciamento metodologico tra contenuto e forma a vantaggio del primo: all'attenzione rivolta al rapporto tra rappresentazioni culturali e compagine socio-economica, non faceva seguito un altrettanto puntuale interesse per la comprensione del «modo specifico in cui queste rappresentazioni, ecc. si costituiscono»<sup>26</sup>.

Tra i capisaldi dell'applicazione dei principi metodologici del materialismo storico, l'opera di Mehring ha tuttavia presentato una visione alquanto ortodossa di tale criterio d'analisi occupando una specifica posizione all'interno del patrimonio culturale marxista: il contributo, piuttosto che ricostruzione storica e obbiettiva della vita e del pensiero di Lessing, è presto divenuta un manuale di metodologia marxista. È secondo questa prospettiva che *La leggenda di Lessing* è stata recepita specialmente dalla *intelligencija* newyorkese degli anni Trenta, bisognosa non tanto di approfondire la posizione di Lessing nella formazione del pensiero dell'illuminismo tedesco, quanto di un utile resoconto della possibile applicazione dei fondamenti del materialismo storico all'esercizio critico letterario e critico artistico<sup>27</sup>; a fianco di questa rivalutazione culturale dell'opera di Mehring, si manteneva saldo il rispetto per i propositi ideologici e politici della *Leggenda*, nata per colpire la propaganda nazionalistica guglielmina e per gettare le basi di una futura cultura proletaria<sup>28</sup>.

Nel commento introduttivo alla edizione newyorkese del trattato, l'autore, Joseph Kresh sposa uno specifico orientamento prospettico privilegiando la questione del ruolo politico

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 43.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Cfr. JONES 2005, p. 80: «With the rise of Communism, Marx's aesthetic learnings would be extrapolated in the effort to codify the party line [...]. The New York Critics Group had a strong list of Marxist and radical socialist publications coming out between 1937 and 1938 [...]».

<sup>28</sup> Come dichiarerà Joseph Kresh nella sua introduzione all'opera, «[i]n the first edition of the *Lessing-Legende* the book was called a *Rettung*, which means both a rescue and a vindication. And the book is both. It rescues Lessing's work for the proletariat from the fog of bourgeois misinterpretation, and at the same time it vindicates Lessing and reestablishes him as the progressive fighter for truth and justice that he was». J. Kresh, *Introduction*, in MEHRING 1938, p. 16.



delle arti e la soluzione teorica piuttosto ambigua offerta da Mehring; nella sua *Introduction*, l'autore evidenzia l'importanza del contributo della *Leggenda* nell'approfondire il discorso sulle arti avviato da Marx ed Engels e lasciato incompleto:

[i]n literature, however, his work has a peculiar importance, for in this he was a pioneer. Marx and Engels had discussed the application of the historical materialist method to the history and criticism of culture and had even planned such an application in practice in the book on Balzac which Marx intended to write. But neither made this application, and they left only scattered and fragmentary, although numerous, references. It was Mehring who first cultivated intensively the field of historical materialist research in literature and art<sup>29</sup>.

Mehring figura ai suoi occhi come il più coscienzioso critico ed esegeta della metodologia del materialismo storico poiché sarebbe stato il primo ad aver attribuito una rilevanza particolare alla questione dell'estetica marxista e puntualizzato alcuni snodi concettuali. La teoria di Mehring però va inevitabilmente incontro a un limite che condiziona l'intera fisionomia del suo pensiero, ossia l'impossibilità di conciliare il purismo formale di origine kantiana con la dimensione politica delle arti prevista dal marxismo e dunque con le implicazioni extra-estetiche che necessariamente ne derivano. Pur mantenendosi fedele alla prospettiva kantiana della completa imparzialità dell'arte, Mehring accoglie le istanze rivoluzionarie del proprio tempo e stabilisce che l'arte può andare contro la propria sostanza e farsi veicolo di contenuti politici, dunque contingenti ed estranei alla sua natura: «[a]s a socialist whose weapon was the pen, Mehring could not accept completely Kant's formulation and its implications. He felt that since propaganda can serve the interests of the working class, it was a legitimate element in art»<sup>30</sup>. Mehring, nonostante non abbia risolto l'eterna dialettica di forma e contenuto, ha di certo avviato il dibattito marxista sulla strada di un potenziale compromesso; come ricorda Kresh, nel 1934, quattro anni prima della edizione americana della *Leggenda*, la «Partisan Review» aveva provveduto a tradurre e pubblicare un significativo intervento di György Lukács sul medesimo tema dal titolo *Propaganda or Partisanship? (Tendenz oder Parteilichkeit?)*,

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 10.

<sup>30</sup> Ivi, p. 11.

1932)<sup>31</sup>. Il punto di partenza del saggio lukácsiano era l'assunto della inconciliabilità, nel pensiero di Mehring, tra la metafisica del purismo e la funzione pragmatica dell'arte, al servizio della propaganda rivoluzionaria, una dicotomia che, nel caso dell'autore della *Leggenda*, non poteva essere superata se non con l'ausilio di una radicale revisione dei termini in gioco:

[i]t follows from the bourgeois conception of art (which Mehring was unable to abandon completely) that the “ideal” of art is the “absence of propaganda” and that solely circumstances unfavorable to the development of art (i.e. the intensification of class antagonisms) force “propaganda” upon it. As a sincere revolutionary, Mehring made an effort to deduce the correct, class conclusions, that is, he approved of “propaganda”. But his political, class-determined standpoint was irreconcilably opposed to his artistic judgment<sup>32</sup>.

Il saggio intendeva dunque reimpostare le questioni sollevate da Mehring alla fine del secolo precedente riformulando i termini del discorso in direzione di una distinzione concettuale più ampia: per Lukács, infatti, si trattava di precisare la distinzione teorica e pratica tra i due termini ‘propaganda’ e ‘partigianeria’ e riconfigurare il rapporto tra arte e politica su altre basi semantiche rispetto a quelle assunte da Mehring a suo tempo. Se la propaganda implica infatti l'ideale glorificazione di un contenuto e spesso la distorsione del suo senso ai fini di uno scopo ulteriore; la partigianeria, al contrario, qualora il suo significato venga riformulato secondo la dottrina marxista e dunque come ideologia della classe operaia, aspira alla corretta relazione tra obbiettività e soggettività: il fattore soggettivo, nel senso di individuale perché di classe, può conciliarsi con quello obbiettivo, nel senso di dialettico e processuale; in ultima istanza, ciò che così viene raggiunta è la giusta unione della pratica con la teoria. Il rifiuto da parte di Mehring e, in tempi più moderni, di Trockij dell'eventualità concreta di un'arte di propaganda e l'aspirazione a un'estetica utopistica, cioè di una cultura universale che abbia superato le distinzioni sociali di classe, per Lukács deriva dalla radicata incapacità di superare l'ideale borghese di «arte

---

<sup>31</sup> *Tendenz oder Parteilichkeit?* era uscito nel 1932 nel quarto volume di «Die Linkskurve» (1929-1932), il mensile della Lega degli scrittori proletari e rivoluzionari tedeschi (Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller, BPRS). Per la traduzione italiana, cfr. G. Lukács, *Letteratura di tendenza o letteratura di partito?*, in LUKÁCS 1976, pp. 54-66.

<sup>32</sup> LUKÁCS 1934, p. 42.

pura» e di reimpostare il discorso secondo una prospettiva più concreta, nel senso di storica e dialettica; «[p]artisanship in this sense, therefore, is not a new term for an old idea»<sup>33</sup>, conclude Lukács: con l'adozione convinta di questa terminologia si implica il superamento di una teoria critica unilaterale che, ancora vincolata alla visione kantiana dell'arte, rifiutava qualsiasi proposito esterno all'arte, poiché il bello doveva porsi come categoria autoteleutica, intrinsecamente autonoma e autoconclusiva.

Sebbene Greenberg non giunga alla medesima conclusione e propenda piuttosto per una conciliazione degli estremi, il commento appuntato sul retro di un disegno del gruppo scultoreo del *Laocoonte* (Fig. 9), rivela che il suo appello a Lessing era motivato, oltre che dalla sistematicità della sua visione teorica, anche dalla posizione gerarchica in cui aveva collocato la categoria del bello:

[t]he fact that [?] some critics ruled that the effect must not violate decorum and morals, has little to do with the principles of art. These critics in adhering to rules are more concerned about society than art. Until Lessing it is just the reverse; he was one of the first to say that art has no other purpose than to communicate beauty; therefore when he enunciated rules it was to help art, heedless of society<sup>34</sup>.

La breve annotazione mostra come la posizione di partenza di Greenberg riguardo alla teoria del *Laocoonte* poggiasse sull'assunzione del ruolo predominante da Lessing attribuito alla bellezza. L'anonima tradizione cui il critico accenna avrebbe nel tempo deprivato l'arte della sua dimensione autonoma lasciando che elementi estranei, «decorum and morals», emergessero come criteri univoci di valutazione. Lessing, in sostanza, avrebbe avvertito la necessità di reimpostare la teoria estetica secondo le esigenze dell'arte, «heedless of society». La chiosa greenberghiana, per quanto non datata, può essere collocata cronologicamente prima della stesura del saggio o per lo meno in una fase di preliminare elaborazione critica: pertanto, il primato attribuito a una categoria interna

---

<sup>33</sup> Come trascritto in J. Kresh, *Introduction*, in MEHRING 1938, pp. 12-13: «Partisanship in this sense, therefore, is not a new term for an old idea. It is not a matter of substituting the word "partisanship" for "tendency" ["propaganda"] and leaving everything else unchanged. For terminology is never fortuitous. Our adoption of the term "tendency" from the literary theory and practice of the oppositional bourgeoisie (and not even from the epic period of its revolutionary history) signified, as we have shown, that we took over a not inconsiderable ideological aggregate together with the word».

<sup>34</sup> GREENBERG CA. 1933-1993, Box 1ADD, Folder 15, Foglio con disegno del gruppo del *Laocoonte* (verso) e appunti a matita (retro), non datato (1939-1940?), ms.

all'arte legittimamente anticipa la futura e definitiva assunzione critica secondo cui l'avanguardia, per quanto parte della società e suo riflesso virtuale, resta fedele alla propria natura intrinsecamente autosufficiente e autoteleutica.

#### IV.2.2 *Il significato politico del Laocoonte si rafforza: la pubblicazione di due caricature tra il maggio e il settembre 1938.*

Circa due anni prima la redazione del contributo greenberghiano è possibile verificare la concentrazione di temi lessinghiani che hanno specialmente interessato il *Laocoonte* e condotto a una rivalutazione del trattato in chiave politica ed estetica. Oltre alla traduzione e ripubblicazione de *La leggenda di Lessing* di Franz Mehring, nell'arco del medesimo anno, due testate americane, «Saturday Evening Post» e «Washington Star», pubblicano due caricature complementari del gruppo scultoreo del *Laocoonte* come chiari messaggi politici su stati d'animo e posizioni ideologiche che dominavano gli Stati Uniti alla fine del decennio. La vicinanza cronologica tra le due illustrazioni porta ad avanzare l'ipotesi del consolidamento di una precisa convenzione iconografica che prevedeva la sovrapposizione della fisionomia del gruppo marmoreo con significati espressamente politici e sociologici.

Nel settembre 1938, il «Washington Star» riproduce un'immagine che modellava le fisionomie dei politici americani sulla tradizionale iconografia dell'opera antica (Fig. 10): Clifford K. Berryman, parodiando la composizione del *Laocoonte* attorniato dai figli e soffocato dalle spire del mostro marino, trasmetteva il senso di angosciante indecisione del governo americano sul proprio ruolo nello scacchiere europeo<sup>35</sup>; già a quelle date, la Germania hitleriana stava progettando l'annessione dell'Austria (*Anschluss*) e garantendosi un ponte verso l'Europa dell'est, specialmente verso i territori cecoslovacchi. La sempre cogente conferma dell'aggressività della politica tedesca rendeva urgente la definizione delle alleanze tra i paesi, compresi gli Stati Uniti. Travagliato da una esitazione che lo accompagnerà fino all'attacco giapponese di Pearl Harbour, il governo americano si divideva tra interventisti e isolazionisti, ossia tra le posizioni di Franklin D. Roosevelt e quelle di Herbert Hoover. La caricatura firmata da Berryman rappresentava dunque gli

---

<sup>35</sup> Il confronto tra la redazione del *Laocoonte* greenberghiano e l'immagine di Berryman è suggerito da Katia Schneller: cfr. Schneller, *Notice: Pour un Laocoon plus actuel*, in GREENBERG 2017, pp. 76-77.

Stati Uniti, simboleggiati dalla figura di Abraham Lincoln, avviluppati nella morsa dell'indecisione: il gruppo composto da Lincoln, Roosevelt e Hoover, diventava così, nel moderno immaginario americano, il più idoneo *Laocoonte* del 1938.

Pochi mesi prima, nel maggio 1938, il «Saturday Evening Post» a sua volta aveva proposto una caricatura della statua antica, firmata dal celebre caricaturista Oscar Edward Cesare (Fig. 11): essa rappresentava l'immagine di un uomo borghese trattenuto, assieme ai propri figli, dalle catene della paura («fear»). Come riporta Michael Leja<sup>36</sup>, la figura accompagnava l'articolo *Man in Chains* di Henry C. Link: si trattava di una polemica contro «widely accepted beliefs about human nature», ossia contro l'idea che l'uomo moderno fosse divenuto vittima di forze «beyond his control», una visione antropologica fondata su falsi costrutti antropologici, biologici e infine politici<sup>37</sup>. La convinzione secondo cui «the more man learns about the world, the more numerous the forces of which he finds himself victim», creava un sostrato di insicurezza e timore che, già in Europa, aveva costituito il terreno più fertile per il radicamento di governi fascisti, di sistemi cioè autoritari e garanti della incolumità pubblica<sup>38</sup>.

#### IV.3 Per un inquadramento del pensiero del primo Greenberg: l'influenza della critica d'arte di George L.K. Morris.

Nel numero di luglio-agosto del 1940, la rivista newyorkese «Partisan Review» pubblica il saggio di Greenberg, suo terzo contributo per il *magazine* per il quale egli riveste anche il ruolo di *co-editor* per un breve lasso di tempo, dal gennaio 1940 fino agli ultimi mesi del 1942. In successione, Greenberg scrive e pubblica una recensione de *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht (inverno 1939), *Avanguardia e kitsch* (autunno del medesimo anno) e il già citato *Laocoonte* (luglio-agosto 1940). La cooperazione di Greenberg con la «Partisan Review» rappresenta un elemento imprescindibile per comprendere sia le origini che l'evoluzione del suo pensiero. Come Fred Orton e Griselda Pollock hanno evidenziato nel loro noto articolo *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, il concetto nonché lo spirito dell'avanguardia non nascono da un terreno vergine ma sono

---

<sup>36</sup> Cfr. LEJA 1993, pp. 234-236.

<sup>37</sup> Ivi, p. 234.

<sup>38</sup> Ivi, p. 235.

«actively formed and fulfil[s] a particular function»<sup>39</sup>, ovvero sono il “prodotto” dell'autoconsapevolezza di coloro che si riconoscono come appartenenti a un preciso gruppo sociale e artistico, formatosi in una altrettanto precisa congiuntura storica. Assumendo che l'avanguardia è «a concrete cultural phenomenon that is realised in terms of identifiable [...] practices and representations»<sup>40</sup>, questa si definisce come un meccanismo culturale che si innesta su dinamiche concrete e in parte richiama pratiche pregresse, già a loro tempo riconosciute col medesimo termine. I binari sui quali la denominazione di avanguardia si muove sono culturali ma altrettanto storici: il legame con una tradizione riconoscibile, ossia un patrimonio condiviso, ne legittima la rinascenza in altri tempi e luoghi. Sulla base di queste osservazioni, apertamente convalidate da un'ottica storico-artistica di matrice post-modernista, Orton e Pollock tendono ad attribuire l'appellativo di avanguardia alla dinamica congerie di pratiche artistiche, innestate su un recupero del patrimonio pittorico e scultoreo europeo, che si era venuta a formarsi a New York tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta:

[i]n this century there has been only one other, successful *avant-garde* moment when the *avant-garde* and the definition of appropriate *avant-garde* practices had to be, and was, revived and re-articulated. This occurred in New York in the late 1930s and early 1940s when a new discursive framework was established that enabled some of the artists and intellectuals who gathered there to construct an identity for themselves which was simultaneously an opposition to, and an extension of, available American and European traditions<sup>41</sup>.

Per gli autori si tratta della elaborazione di strategie artistiche («artistic strategies») che si risolvono in un complesso processo combinatorio di elementi appartenenti alla tradizione europea (cubismo e surrealismo *in primis*) con pratiche, istanze e fenomeni genuinamente americani; come scrivono i due autori, la sovrapposizione delle due culture è stata portata avanti e legittimata storicamente da un membro della nuova *intelligencija* newyorkese, Greenberg stesso, che in base alle circostanze sociali e politiche del suo

---

<sup>39</sup> F. Orton, G. Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, in *POLLOCK AND AFTER* 2000, p. 211.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

tempo, quelle delineate in *Avanguardia e kitsch*, ha potuto gettare e poi edificare l'intera impalcatura critica per la futura approvazione internazionale dell'avanguardia americana<sup>42</sup>.

Differentemente dalla prospettiva di Orton e Pollock, che ha in parte assorbito l'onda anti-greenberghiana del decennio degli anni Settanta e alcuni assunti della controrivoluzione teorica rappresentata dal post-modernismo, appare qui più significativo comprendere il ruolo di Greenberg all'interno del complesso dibattito sulla nuova dimensione estetica della pratica dell'astrattismo nella New York degli anni Trenta. In un composito sistema di rielaborazioni concettuali, Greenberg ha infatti intuito le direttrici del pensiero del tempo e rielaborate secondo un chiaro processo di coerenti ricombinazioni. Imporre questa diversa visione del critico non implica marginalizzare la sua posizione bensì mira a comprendere la reale consistenza della sua teoria artistica in senso più obbiettivo e spogliato di falsi ideologismi, con lo scopo primario e specifico di ricostruire la fenomenologia delle origini del suo pensiero. L'apporto greenberghiano, già tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta con la stesura di *Verso un più nuovo Laocoonte*, può essere riconosciuto nella non banale capacità del critico nel manipolare e ufficializzare il lessico dell'avanguardia: il merito di Greenberg è consistito nella abilità con cui egli ha colto un apparato linguistico ed estetico già disponibile e già circolante nell'ambiente artistico americano ma ancora lontano dalla piena formalizzazione. Piuttosto che nel delineare il ruolo dell'avanguardia e riconoscere le circostanze adatte per una sua risorgenza, come hanno dichiarato Orton e Pollock nel 1981, lo sforzo greenberghiano si è concentrato nella sintetizzazione di direttrici multiple e nella codificazione di un idioma specifico, poi tramutatosi in un canone quasi gergale: «two-dimensionality», «flatness», «medium», «resistance to the medium», «ars est artem demonstrare», e così via.

Un ritorno alle fonti primarie dell'ottica artistica greenberghiana e del *Laocoonte* del 1940, richiede un inquadramento ulteriore del rapporto tra l'intellettuale e la cerchia della «Partisan Review», rivista per la quale scrive i suoi primi e più incisivi contributi. In questo contesto specifico, la relazione tra Greenberg e George L.K. Morris (Fig. 13, qui ritratto da Sunami Soichi), pittore astrattista ed *editor* del *magazine*, avanza necessariamente in primo piano e prevarica quella tra il giovane critico e Dwight

---

<sup>42</sup> Ristabilire la preminenza della posizione di Greenberg sia prima che dopo la conclusione del Secondo Conflitto Mondiale dipende anche dalla esigenza di rettificare quanto detto da Irving Sandler in *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties* (New York 1978), che ha relativizzato il ruolo svolto dal critico nella promozione strategica dell'espressionismo astratto americano. Cfr. *ivi*, pp. 212-213.

Macdonald, suo mentore. Se nel caso del secondo, la linea delle reciproche influenze intellettuali è già stata sufficientemente tracciata, in quello del primo, invece, essa non è stata ancora articolata in debita maniera: la critica recente ha infatti rivalutato i rapporti di Greenberg con Morris ma si è sempre astenuta dal vagliare in modo puntuale le evidenti risposdenze tra gli scritti del primo e quelli del secondo.

L'ipotesi della stretta dipendenza del giovane critico dalle teorie estetiche e aspettative editoriali di Morris si basa su considerazioni obbiettive. Nel 1937, dopo un anno di silenzio di protesta contro la politica ultra-accentratrice del Communist Party of United States, la «Partisan Review» rinnova le pubblicazioni e si presenta con un nuovo *editorial board*: a fianco degli originari *editors*, William Phillips, Philip Rahv, si aggiungevano Dwight Macdonald, Frederick W. Dupee, già tra gli *editors* di «New Masses», la scrittrice e giornalista Mary McCarthy, e infine George L.K. Morris, ex compagno di studi di Macdonald e Dupee alla Yale University, pittore, critico d'arte e collezionista<sup>43</sup>. Come riportano le monografie più recenti, Morris aveva contribuito alla riapertura della rivista attraverso un finanziamento cospicuo, reso possibile dal suo ingente patrimonio familiare<sup>44</sup>. Egli era e poi ha continuato ad essere il principale patrocinateur della pubblicazione e pertanto, in parte grazie anche alla amicizia con Macdonald, ricopriva una posizione di preminenza all'interno della redazione. Da questo punto di vista, assai significativa è una annotazione di Greenberg contenuta in una lettera all'amico Harold Lazarus, scritta nel pieno della tragica crisi della rivista nel mese di pubblicazione di *Verso un più nuovo Laocoonte*. Come già sottolineato<sup>45</sup>, l'equilibrio interno della «Partisan Review» poggiava su deboli fondamenta: bastava assai poco per disorientare la redazione e dare così vita a una faida intestina; nella lettera del 24 agosto 1940, ad esempio, Greenberg racconta a Lazarus dei piani di Macdonald per rovesciare la redazione, escludere Rahv, Phillips e Dupee, e assumerne il controllo mantenendo il giovane autore al suo fianco. Questa costituisce una rara occasione in cui Greenberg cita il nome di Morris nella sua corrispondenza personale: qui Macdonald è descritto come colui che manipola e controlla «the Maecenas – Morris», il mecenate o il finanziatore dell'impresa<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Le dinamiche di chiusura e di rifondazione della rivista sono già state trattate in precedenza: cfr. *supra*, capitolo III, paragrafo III.8.

<sup>44</sup> Cfr. RUBENFELD 1997, p. 48; JONES 2005, pp. 70-71; MARQUIS 2006, p. 34.

<sup>45</sup> Cfr. *supra*, capitolo III, paragrafo III.8.

<sup>46</sup> «Dwight, who controls the Maecenas – Morris – is disgusted with the rest of the editors & blames them for the characterlessness of the mag [magazine]. He wants either to push Rahv, Dupee & Phillips out &



Resta difficile stabilire il rapporto personale di Greenberg con Morris: nei primi anni, si è certamente trattato di una relazione professionale di subalternità, essendo il secondo un artista e critico all'epoca già largamente affermato. Un'unica occasione di confronto diretto è fornita dallo scambio di opinioni che ha avuto luogo proprio sulle pagine della «Partisan Review» nel giugno 1948, quando Greenberg stava raggiungendo lo zenit della sua carriera e la figura di Morris retrocedeva nell'ombra<sup>47</sup>. Le ragioni del dibattito erano alcuni giudizi espressi da Greenberg nel marzo dello stesso anno a proposito di quella che aveva stabilito essere la china dei maestri del cubismo; oggetto del suo intervento, *The Decline of Cubism*, erano dunque le cause della decadenza della scuola cubista a partire dagli anni Trenta e le sue implicazioni a lungo termine. Greenberg adduce motivazioni per lo più di ordine storico e sociale: radicato in un contesto dominato dalla «empiricist's faith in the supreme reality of concrete experience» dei primi decenni del XX secolo, il cubismo non ha potuto superare l'ascesa successiva di altri movimenti, quali il surrealismo e le tendenze neo-romantiche, per cui è retrocesso a uno stato di immobile manierismo<sup>48</sup>. In risposta alla prospettiva greenberghiana, a suo dire superficiale e riduzionista, Morris scrive un breve articolo, ugualmente edito sulla «Partisan Review», nell'estate dello stesso anno. In questa occasione, l'artista ricorda gli inizi della carriera di Greenberg: «[h]e [Greenberg] has for

---

replace them with me & 1 or 2 other people, or to expand the board by adding me & ditto, or, failing that, to kill the PR & start all over again with himself & me as the guiding spirits and as writing editors». C. Greenberg, Lettera 24 agosto 1940, in GREENBERG 2003b, p. 220. Corsivo dell'autrice.

<sup>47</sup> Intorno alla fine del decennio 1948, Morris si trovava in uno stato di incertezza dovuta alla nuova e dirompente ascesa dell'espressionismo astratto e alla progressiva emarginazione delle sue posizioni artistiche. Per Debra Bricker Balkan, curatrice della retrospettiva dedicata a Morris e a Frelinghuysen per il Williams College Museum of Art (6 giugno-25 ottobre 1992), la polemica con Greenberg esprime pienamente il disorientamento dovuto all'isolamento di Morris sia come critico che come pittore. Cfr. *SUZY FRELINGHUYSEN AND GEORGE L.K. MORRIS* 1992, p. 11.

<sup>48</sup> Cfr. C. Greenberg, *The Decline of Cubism*, in GREENBERG 1988b, pp. 211-215. Si noti in particolare la seguente osservazione: «[c]ubism originated not only from the art that preceded it, but also from a complex of attitudes that embodied the optimism, boldness, and self-confidence of the highest stage of industrial capitalism, of a period in which the scientific outlook had at last won a confirmation that only some literary men quarreled with seriously, and in which society seemed to have demonstrated its complete capacity to solve its most serious internal as well as environmental problems». Ivi, pp. 213-214. Il saggio di Greenberg del 1948 rappresenta uno dei suoi scritti più emblematici: qui il critico giustifica la nascita del movimento espressionista americano col declino dell'arte europea e col tracollo di Parigi, vessata sia dagli anni del conflitto e dalla occupazione, che dalla situazione del dopoguerra; New York si erge così come baricentro dell'arte moderna: «when one sees [...] how much the level of American Art has risen in the last five years, with the emergence of new talents so full of energy and content as Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith [...] then the conclusion forces itself, much to our own surprise, that the main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power». Ivi, p. 215. Questo genere di meccanismi di appropriazione e di legittimazione artistica portati avanti da critici come Greenberg nel pieno del clima della Guerra Fredda, è stato oggetto di analisi da parte di Serge Guilbaut, autore del celebre *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, edito nel 1983.

some years recognized that modern painting was being done in America; he has exposed officialdom at times when exposure was imperative; one has instinctively felt that he would line up on the side of right»<sup>49</sup>. Contrariamente alle originarie aspettative, prosegue Morris, la direzione della critica greenberghiana si è mostrata superficiale e irresponsabile, come indica la grossolana agilità con cui sovrappone il cubismo alle pratiche astrattiste più recenti, creando un unico e confuso amalgama<sup>50</sup>. Ristabilire la distinzione tra i due movimenti è, scrive Morris, cruciale in quanto sintomatica del cambiamento dello *status* del piano pittorico nel corso della prima metà del XX secolo. La pittura cubista ha volutamente preservato l'identità del soggetto e trasformato elementi quali il chiaroscuro e la resa volumetrica, congegni stilistici appartenenti alla pregressa tradizione naturalistica, in simboli; «[e]ven the flattest Cubist paintings, the image (to borrow the whistlerian phrase) is “behind the frame”. The “window-conception” remains even if it is a window with the shutters closed»<sup>51</sup>. La pittura astrattista più recente, al contrario, ha portato avanti l'esperimento cubista trasformando lo stesso quadro in un oggetto fisico e opaco, scalzando definitivamente l'antica concezione dell'opera come «finestra sul mondo», trasparente tramite per una immaginaria visione del reale:

[c]ontemporary abstract painting spearheads a revolt against such a concept. With recognizable objects removed from a painting, surprising changes in scale and space relations become evident; and most significant of all, the painting, instead of being a window bordered by a frame, becomes an object in itself. The frame acts no longer as a window sash but becomes an integral part, sometimes even thrusts the surface forward<sup>52</sup>.

Lo sguardo di Morris si rivolge ad artisti «who are not “stuck in Cubism” at all»<sup>53</sup>, e la cui produzione contraddice la convinzione greenberghiana secondo cui «the best of the younger generation of French artists – Tal Coat, Kermadec, Menessier, Le Moal, Pignon, Tailleux, etc. etc. – work within cubism»<sup>54</sup>; per Morris, l'emancipazione dal verbo cubista è possibile, come conferma l'opera di Hartung, Domela, Magnelli, Lopicque, a fianco di altre

---

<sup>49</sup> MORRIS 1948, pp. 681-682.

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, p. 683.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 684.

<sup>54</sup> C. Greenberg, *The Decline of Cubism*, in GREENBERG 1988b, p. 214.

ricerche condotte sul suolo americano da Alice Trumbull Mason, Esphyr Slobodkina, Charmion van Wiegand, Charles Shaw e Suzy Frelinghuysen, moglie dello stesso Morris<sup>55</sup>.

Nella sua *Reply*, Greenberg naturalmente torna alla distinzione tracciata dal critico tra cubismo e arte astratta e ne contesta i propositi: è essenziale stabilire la differenza tra «classical cubism», da intendersi come movimento storico e quindi legato ad un *hic et nunc*, e «cubism as a tradition», nel senso di tradizione stilistica, estesa e rielaborata da artisti successivi che si qualificano come astrattisti<sup>56</sup>. La sostanza della rivoluzione cubista è stata, afferma Greenberg, la nuova ambiguità del piano pittorico: contrariamente a quanto sostenuto da Morris, secondo cui il cubismo ha raggiunto la piena bidimensionalità dell'immagine ma preservandone i segni della volumetria, ridotti a segmenti simbolici di una tradizione passata, per Greenberg si è trattato piuttosto di abolire l'illusione spaziale della tridimensionalità ricercando la piena corrispondenza, al limite dell'identità, tra l'immagine dipinta e il supporto fisico<sup>57</sup>. «Pre-figuring the furthest extremes of abstract art in our time, Picasso as a cubist already contained everything that abstract art has since made obvious», dunque l'idea dell'integrità del supporto, dell'oggettualità e della opacità del *medium*. «Abstract art, in so far as it is successful (and this includes that particularly flat and simplified painting to which Mr. Morris reserves the appellation of abstract art), takes from cubism its cue, inspiration and total sense of the medium», conclude il critico<sup>58</sup>.

#### IV.3.1 *La militanza artistica e teorica di George L.K. Morris sulle pagine di «Plastique» e di «Partisan Review» (1937-1943).*

Oltre a ricoprire la posizione di finanziatore della «Partisan Review», Morris occupava

---

<sup>55</sup> I rapporti di Morris col gruppo degli AAA verrà trattato di seguito. I nomi sopracitati compongono il cosiddetto circolo artistico di Albert Eugene Gallatin, che si costituisce nel 1947 come costola degli American Abstract Artists; cfr. D. Bricker Balken, *Interactions in the Lives & Work of Suzy Frelinghuysen & George L.K. Morris*, in *SUZY FRELINGHUYSEN AND GEORGE L.K. MORRIS* 1992, p. 21. Anche per quanto concerne Gallatin, fondatore della Gallery of Living Art (1927-1943), conosciuta come Museum of Living Art a partire dal 1936, si rimanda al seguito del presente paragrafo. Per Morris, a differenza di quanto stabilito da Greenberg nel precedente *The Decline of Cubism*, «the new talents» non sono Pollock, Gorky o Smith, ma la restante sezione dell'originario gruppo degli American Abstract Artists, che fin dalla metà degli anni Trenta erano già impegnati a distinguersi come artisti astrattisti e americani.

<sup>56</sup> C. Greenberg, *The Decline of Cubism*, in GREENBERG 1988b, p. 245.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*, p. 244.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 245.

quella di suo unico critico d'arte: con la colonna *Art Chronicle*, tra il 1937 e il 1943, il pittore ha imposto una specifica direttrice estetica, convergente nella promozione dell'astrattismo pittorico e scultoreo sia europeo che americano; egli ha dunque definito la linea artistica della rivista che si è gradualmente affermata, oltre che come baluardo per i cosiddetti dissidenti trockisti, quale sostegno teorico per il circolo astrattista newyorkese di cui il critico era divenuto portavoce a partire dal 1936<sup>59</sup>. La collaborazione di Morris con la «Partisan Review» non deve essere infatti separata dal suo parallelo impegno nella promozione del gruppo conosciuto col titolo di American Abstract Artists (AAA), associazione di scultori e pittori di varia ascendenza stilistica uniti dalla comune insoddisfazione per la politica espositiva patrocinata dal polo museale newyorkese. Ancorata alla tradizione della *American Scene Painting* e a quella del regionalismo, la scena americana, nonostante gli sforzi di Alfred H. Barr, Jr. direttore del Museum of Modern Art, di rinnovarla promuovendo la conoscenza delle più recenti ascendenze culturali europee, a fatica riusciva ad accogliere stili quali l'astrattismo di stampo cubista, il neoplasticismo o il costruttivismo; pur approvando esposizioni come *Abstract Painting in America* (Whitney Museum, 12 febbraio-22 marzo 1935) e *Cubism and Abstract Art* (Museum of Modern Art, 2 marzo-19 aprile 1936), le istituzioni museali newyorkesi non intendevano riconoscere pari dignità estetica e tecnica alle sperimentazioni condotte dal gruppo degli AAA<sup>60</sup>. Nel caso specifico della mostra organizzata dal Whitney Museum nel 1935, la promozione degli artisti gravitanti intorno al circolo di Alfred Stieglitz e di An

---

<sup>59</sup> Cfr. D. Dreishpoon, *Painters, Patrons, Proselytizers*, in *NEW YORK CUBISTS* 1988, p. 8; D. Bricker Balken, *Preface*, in *SUZY FRELINGHUYSEN AND GEORGE L.K. MORRIS* 1992, p. 8. La più esaustiva cronologia della nascita e successiva costituzione del gruppo è offerta dall'articolo di Susan C. Larsen, *The American Abstract Artists: A Documentary History 1936-1941*, primo resoconto esaustivo degli archivi degli AAA, conservati presso gli Archives of American Art, Smithsonian Institution. Successivamente, Morris diverrà presidente degli AAA nel 1949, quando l'ascesa del gruppo dell'Abstract Expressionism ha ormai raggiunto una eco internazionale; l'unione degli AAA è ancora attiva ed è stata oggetto di un'ampia retrospettiva nel 2016 in occasione dell'ottantesimo anniversario del gruppo.

<sup>60</sup> Cfr. D. Bricker Balken, *Interactions in the Lives & Work of Suzy Frelinghuysen & George L.K. Morris*, in *SUZY FRELINGHUYSEN AND GEORGE L.K. MORRIS* 1992, p. 20: «The group was linked by feelings of victimization and exclusion from the exhibition programs of the museums, which touted realism as the tradition of American art»; l'estromissione dalla esibizione organizzata da Barr nella primavera del 1936 aveva in particolar modo acceso la polemica dell'associazione contro le istituzioni newyorkesi: «[t]hey felt especially overlooked by Alfred Barr, whose landmark exhibition *Cubism and Abstract Art* at The Museum of Modern Art in 1936 disregarded contemporary American counterparts. The omission was glaring to the artists who made up the AAA, as they considered their work the latest sequel in the chain of aesthetic developments that emanated from the School of Paris». *Ibidem*. In sostanza, come sottolinea Micol Forti, escludendo gli AAA dalla mostra del 1936, Barr sembrava suggerire che le sperimentazioni artistiche americane non potessero fare parte del «processo evolutivo dei linguaggi astratti, il cui vertice rimaneva in Europa». M. Forti, *Le forme dell'astrattismo: Meyer Schapiro, Alfred H. Barr Jr., e il dibattito negli USA alla fine degli anni Trenta*, in *MEYER SCHAPIRO* 2010, p. 163; cfr. ZEVÌ 2000, pp. 84-86.

American Place, e dunque l'omissione di nomi come quello di Morris, di Charles Shaw o di Albert Swinder, aveva incoraggiato gli esclusi a costituirsi in un gruppo autonomo (novembre 1936). Nonostante il titolo scelto, quello di American Abstract Artists, l'associazione accoglieva molteplici tendenze, a partire dalle pratiche surrealiste, al biomorfismo, ivi incluse sperimentazioni nel campo del costruttivismo e del neoplasticismo.

L'immediata centralità e la preponderante visibilità di Morris erano dovute alla sua formazione parigina e alle relazioni privilegiate che egli aveva col tempo instaurato coi maggiori artisti europei del momento: attraverso l'amicizia con Albert Eugene Gallatin, anch'egli americano educato alle pratiche cubiste, Morris ha potuto affinare il proprio orizzonte estetico a contatto con Fernand Léger, Georges Braque, Jean Hélion, Jean Arp, Robert Delaunay, Piet Mondrian e Ben Nicholson<sup>61</sup>. Al di là della piena consapevolezza del provincialismo dell'arte patrocinata dalle principali istituzioni americane, maturata nel corso del suo duplice soggiorno parigino nelle estati del 1929 e del 1930, Morris ha favorito un incontro culturale che si è risolto in un raffinato internazionalismo; specialmente nei primi anni di attività, egli ha coltivato il retaggio iconografico nativo americano e, in maniera non troppo dissimile dallo stile di Georgia O'Keeffe, ha coniugato il lessico astrattista con chiare ascendenze indigene: il recupero di motivi dell'artigianato aborigeno e lo studio attento dell'identità delle forme e delle costruzioni spaziali, costituiscono dunque il composito patrimonio stilistico del primo Morris<sup>62</sup>.

Nell'arco degli anni Trenta, la produzione del pittore newyorkese si polarizza sui processi spaziali e sulla identità specifica delle forme: Morris affina la sua tecnica e procede sempre più in direzione di una linea costruttivista e verso l'abbandono quasi completo del figurativo. La serie dedicata alle battaglie tra i nativi pueblo evidenzia questo graduale procedimento riduzionista della sua pittura: in *Battle of Indians, No. 1* (Fig. 14),

---

<sup>61</sup> Per una esaustiva panoramica della formazione di Morris, cfr. D. Menaker Rothschild, *Suzy Frelinghuysen & George L.K. Morris: Aspects of Their Work & Collection*, in *SUZY FRELINGHUYSEN AND GEORGE L.K. MORRIS* 1992, p. 27 e ss.

<sup>62</sup> Cfr. D. Bricker Balken, *Interactions in the Lives & Work of Suzy Frelinghuysen & George L.K. Morris*, ivi, p. 12 e ss. Come dimostra la recensione per «Partisan Review» dell'ultima esposizione della O'Keeffe ad An American Place (27 dicembre 1937-11 febbraio 1938), Morris disprezzava le creazioni dell'artista, così come Greenberg nel medesimo periodo: il critico contesta l'assenza di una «aesthetic structure itself» e della mancata realizzazione delle forme stesse, debolmente fluttuanti; quella di Morris si risolve infine in un'offensiva stroncatura dell'intera opera della O'Keeffe: «[o]nly the academic critics can now applaud you, and the columnists who write for housewives; they believe correctly that they have found a celebrated modern painter who has joined their ranks at last». MORRIS 1938b, pp. 39-40.

opera eseguita in seguito all'incontro con Legér nell'estate del 1929 e al periodo di formazione alla Académie Moderne a Parigi, Morris opta per il formato orizzontale rimandando al monumentale pannello di Paul Gauguin, *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (Fig. 16)<sup>63</sup>; in maniera ancora vicina all'esemplare gauguiniano, le figure e la vegetazione scandiscono i piani e la composizione si risolve in una complessiva densità, effetto creato dalla compressione dei piani. L'exasperazione della bidimensionalità si salda col ricercato sintetismo delle forme: la semplificazione dell'anatomia umana e l'irrigidimento dei movimenti richiamano alla memoria la stilizzazione delle tradizionali bambole Kachina, che già avevano suggestionato le creazioni della O'Keeffe. Nell'anno successivo (1930), sulla scorta del secondo soggiorno parigino, Morris torna sul motivo delle lotte indiane: con *Battle of Indians, No. 2* (Fig. 17), egli esaspera quello schematismo e sintetismo solo accennato nel dipinto precedente, appiattisce le forme e le dissemina lungo la superficie bidimensionale. L'essenzialità dell'opera del 1930 fa da tramite per un terzo esperimento astrattista, *Indian Fighting* (Fig. 18), completato nel 1944: la corrispondenza tra la figura e il piano pittorico raggiunge qui la piena sintesi e i valori estetici dei componenti primari, ossia la dimensione del supporto, il colore e la linea, emergono con prepotenza sostituendosi ad ogni genere di contenuto narrativo. In questa fase, culminante con la produzione degli anni Quaranta, la combinazione dei piani e le dinamiche del movimento occupano progressivamente lo studio di Morris. Le indagini condotte sulla superficie planare e sui rapporti tra spazio e colore convergono poi con pratiche definibili come riduzioniste: la visione dell'artista procede così in direzione di un ritorno sempre più convinto al grado zero della pittura, ai suoi costituenti strutturali.

L'evoluzione estetica di Morris verrà tradotta in forma scritta non prima del 1937 quando sarà data vita a «Plastique», ambiziosa impresa editoriale franco-americana generata dall'impegno condiviso di Gallatin, César Domela, Jean e Sophie Tauber Arp<sup>64</sup>. Allineandosi per intenti e caratteri ad «Abstraction création», rivista avanguardista il cui corso si era concluso nel 1936 dopo quattro anni di attività, «Plastique» ambiva a distinguersi come baluardo delle ricerche sia europee che americane nel campo dell'astrattismo e delle sue molteplici diramazioni, specialmente il costruttivismo e il

---

<sup>63</sup> L'opera di Gauguin non esaurisce i riferimenti stilistici contenuti nel quadro di Morris: è evidente, ad esempio, la citazione delle forzature spaziali e del gioco compositivo delle figure del *Disarcionamento di Bernardino della Carda* di Paolo Uccello (cfr. *infra*, Fig. 15).

<sup>64</sup> Cfr. D. Menaker Rothschild, *Suzy Frelinghuysen & George L.K. Morris: Aspects of Their Work & Collection*, in *SUZY FRELINGHUYSEN AND GEORGE L.K. MORRIS* 1992, p. 27.

neoplasticismo. Nei suoi propositi fondamentali, ossia la promozione di una estetica avanguardistica in territorio americano, la rivista intendeva offrire sostegno teorico alle sperimentazioni condotte dagli American Abstract Artists e dare così fondamento a una tradizione astrattista autenticamente americana. Con la creazione di «Plastique», Morris si proponeva inoltre di proseguire e consolidare i propositi già concretizzati da Gallatin con l'apertura della Gallery of Living Art: inaugurata il 12 dicembre 1927 in un'ala della New York University, la galleria patrocinava le pratiche astrattiste europee, specialmente quelle di Picasso, Gris e Léger, col chiaro intento di stimolare gli artisti americani ad esplorare nuovi linguaggi e tecniche ed emanciparsi dall'ormai estenuato lessico figurativo<sup>65</sup>. Nel promuovere le ricerche degli artisti europei, Gallatin aveva colto l'esempio della Société Anonyme di Katherine Dreier e di Marcel Duchamp, e anticipato esperienze espositive successive, indipendenti e di pari gusto europeo, come quella della galleria Art of This Century di Peggy Guggenheim, inaugurata a New York nell'ottobre 1942<sup>66</sup>. Come lo stesso Gallatin scriveva nel dicembre 1936, quando la Gallery ha acquisito il titolo di Museum, divenendo The Museum of Living Art, la collezione nasceva da un originario nucleo di opere acquistate a partire dal 1922 e composto da dipinti di Cézanne, Picasso e Dufy, e da alcuni americani, quali Marin, Demuth e Sheeler<sup>67</sup>; l'inaugurazione dello spazio nel 1927 segnava il debutto «of Braque, Gris, Léger and Picasso in an American museum», a fianco di «Miro, Arp, Hélion, Masson and many others»<sup>68</sup>, come scriveva Gallatin dieci anni più tardi nel suo unico saggio per «Plastique», *Abstract Painting and the Museum of Living Art*. La volontà dunque di contrapporsi alle politiche espositive ufficiali ha da sempre costituito il nerbo dell'intera impresa del curatore, che si opponeva all'idea di un museo,

---

<sup>65</sup> La posizione del museo all'interno della topografia della città di New York è già di per se stessa significativa: questo si trovava infatti a Washington Square East nel quartiere del Greenwich Village, non eccessivamente distante da dove, poco tempo dopo, verrà fondata la scuola di pittura di Hans Hofmann (dal 1938 trasferita al 52 West Eight Street, Greenwich Village), frequentata in modo assiduo anche da alcuni artisti della associazione degli AAA. Nel corso degli anni Trenta, l'area del Greenwich Village si stava affermando come zona artistica alternativa a quella ufficiale e istituzionale di Upper Manhattan.

<sup>66</sup> Non è infatti una casualità che la Gallery di Gallatin sia aperta nel 1927, solo un anno dopo la International Exhibition of Modern Art, in cui Duchamp e la Dreier propongono una selezione di circa trecentosette opere, prodotte da centoquattro artisti provenienti da ventitré paesi: lo scenario artistico newyorkese si stava sempre più aprendo alle ricerche estere, sebbene la *American Scene* occupasse ancora una posizione di preminenza. La Gallery of Living Art, poi ribattezzata Museum of Living Art a partire dal 1936, chiude nel 1943, un anno dopo l'apertura della galleria della Guggenheim, inaugurata il 20 ottobre 1942.

<sup>67</sup> Cfr. A.E. Gallatin, *The Plan of the Museum of Living Art*, in *MUSEUM OF LIVING ART* 1936, n.p.; vedi anche GALLATIN 1938, p. 8.

<sup>68</sup> GALLATIN 1938, p. 6 e p. 8.

come il Museum of Modern Art di New York, costituito e diretto seguendo le imposizioni di una «committee» ed estraniandosi così dall'essenza e dalle necessità della vera promozione dell'arte moderna. Sulla base di questa convinzione programmatica si giustificava il titolo di «Living Art»: «life and vitality» dominavano la collezione, non appesantita da politiche amministrative e dalla cecità che imperava sulla scena artistica newyorkese<sup>69</sup>.

Il numero d'apertura di «Plastique», stampato nella primavera 1937, promuoveva un ambizioso programma di pubblicazioni, come dichiarato dallo stesso Morris:

PLASTIC will discuss the abstract tradition as it has constantly rearisen since early times and will reproduce the works of many who are vitalizing it today in its new-found purest forms. The editors are themselves painters and sculptors, who can look out upon the tradition *from within*, rather than as critics on the watch for subject and anecdote. And in time, perhaps the number may increase of those who can appraise what the abstract artists have accomplished, and how some of their work, at least, fits into the line of great painting<sup>70</sup>.

L'attività da critico d'arte di Morris, condotta sulle pagine sia della rivista che su quelle della «Partisan Review», procede in simultanea all'impegnativa attività di promozione degli American Abstract Artists; non è una casualità, dunque, che i due principali interventi del pittore newyorkese pubblicati su «Plastique» coincidano con le due maggiori esposizioni del gruppo. Il primo contributo, intitolato *On the Abstract Tradition*, accompagnava virtualmente la mostra inaugurale dell'associazione, che si era tenuta presso la Squibb Gallery di New York tra il 3 e il 17 aprile 1937; come riporta Susan C. Larsen, studiosa che per prima ha vagliato gli archivi del gruppo, «[t]his 1937 A.A.A. annual was the largest, most comprehensive, and best-attended show of American abstract painting and sculpture to be staged outside the sponsorship of a major museum during the 1930s»<sup>71</sup>. La stampa del secondo intervento di Morris per «Plastique», *À la recherche d'une tradition de l'art abstrait*, era invece successiva alla nuova esposizione degli American Abstract Artists. La mostra del febbraio 1938, ospitata dalla American Fine Arts Society di New York, si

---

<sup>69</sup> A.E. Gallatin, *The Plan of the Museum of Living Art*, in *MUSEUM OF LIVING ART* 1936, n.p.

<sup>70</sup> MORRIS 1937, p. 14. Corsivo dell'autrice.

<sup>71</sup> LARSEN 1974, p. 3.



distingueva dalle precedenti rassegne del gruppo per la pubblicazione di un catalogo alquanto ambizioso curato da Balcomb Greene, Carl Holty, Harry Holtzman, Ibram Lassaw, Charles Shaw e Warren Wheelock; il volume, oltre ad elencare le opere degli artisti in esposizione con la riproduzione di più di sessanta illustrazioni, ospitava undici saggi, compreso un contributo di Morris intitolato *The Quest for an Abstract Tradition*<sup>72</sup>. Sebbene in maniera ancora provvisoria, le grandi linee della teoria morrisiana dell'arte già danno forma a un distinto programma estetico, sostenuto da un preciso schema metodologico e da un definito apparato terminologico. Sia con lo scritto del 1936 che col secondo del 1938, l'*editor* di «Plastique» definisce la pratica astrattista come un processo di graduale azzeramento della tradizione figurativa di matrice ottocentesca e dunque come ritorno agli elementi costitutivi, nel senso di fisici e primari, dell'arte pittorica. Per Morris, come in seguito per Greenberg, questa attitudine riduzionistica si sostanzia in un percorso a ritroso fino al grado zero dell'arte: nell'arco degli ultimi cinquant'anni, scrive il critico nel 1937, alcuni tra i maggiori artisti d'avanguardia «have been retracing the long way backward, in the search for a place to plant their feet, something that they can call a starting-point»<sup>73</sup>. Il ritorno alla concezione primaria dell'arte ha comportato il recupero del carattere oggettuale delle singole componenti fisiche che, non più vincolate alla trasmissione di un contenuto narrativo, stanno raggiungendo una graduale autonomia. Pittori e scultori della nuova frangia dell'avanguardia sia europea che americana sono coinvolti in un'indagine nel campo del purismo estetico che, come dichiara ancora Morris, sta portando alla luce «quite unsuspected properties of art»; essi proseguono dunque nella direzione a suo tempo aperta da Cézanne e Seurat, ossia verso la completa marginalizzazione del soggetto narrativo: al di qua di ogni significazione simbolica, la forma umana o animale o vegetale si tramuta in un elemento accessorio e puramente funzionale alla determinazione di qualità spaziali. Nel nuovo saggio del 1938, dal programmatico titolo di *À la recherche d'une tradition de l'art abstrait*, senza soluzioni di continuità, Morris riassume il suo programma estetico dichiarando che, grazie agli sforzi dell'ultimo secolo,

les peintres se rendent compte par intuition ou par leur connaissance des cycles passés qu'une

---

<sup>72</sup> Cfr. *ivi*, pp. 3-4.

<sup>73</sup> MORRIS 1937, p. 13.

réorientation véritable de l'esthétique ne peut se faire que una recherche intérieure et profonde de tous les problèmes fondamentaux de l'expression artistique. Certains d'entre eux, tels Seurat, Cézanne et leurs héritiers parmi les cubistes ont marqué une avance importante, et loin d'aboutir à une impasse comme il fut dit souvent, leurs recherches ont été l'indication d'une voie nouvelle. [...] Le terrain est défriché, il ne nous reste qu'à construire<sup>74</sup>.

Con intenzioni apertamente polemiche, il critico estromette il surrealismo dalla sua prospettiva artistica: avanzando le medesime riserve poi portate avanti da Greenberg a distanza di solo un biennio, Morris affermerà che la pittura surrealista indaga una pratica ormai da tempo esaurita, incapace di sganciarsi dagli effetti del mimetismo e dell'illusionismo prospettico; «les surréalistes [...] se contentent de faire face au nouveau monde munis d'un langage plastique de plus restreint ont recours à des effets, à des juxtapositions imprévues dont le choc est destiné a froisser et séduire tour à tour les esprits bourgeois et que leur répétition rend fastidieux»<sup>75</sup>. Questa radicale presa di posizione di Morris annunciava sul piano estetico la nuova linea stilistica che gli American Abstract Artists avrebbero di lì a poco adottato: tra il 1938 e il 1939, il gruppo si stava sempre più uniformando ai parametri neo-cubisti e costruttivisti e progressivamente emarginando la sua originaria componente espressionista<sup>76</sup>. È esattamente in questo contesto, improntato a un sempre maggiore protagonismo di Morris all'interno del gruppo, che Greenberg entra in contatto col circolo degli astrattisti americani: in una lettera del 16 maggio 1938, in seguito al trasferimento nel quartiere di Greenwich Village, egli scriverà all'amico Harold Lazarus «I have become acquainted with artists, abstract artists», una frequentazione coltivata sul

---

<sup>74</sup> MORRIS 1938a, p. 2 e p. 4.

<sup>75</sup> Ivi, p. 2.

<sup>76</sup> Cfr. LARSEN 1974, p. 5. Verso la metà degli anni Quaranta, gli American Abstract Artists si erano definitivamente qualificati come gruppo d'impostazione neocubista. In entrambe le occasioni delle due esposizioni primaverili della lega, l'una del 1945 (Riverside Museum, New York), la seconda del 1946 (American-British Art Center, New York), Greenberg, ormai affermato critico d'arte per «The Nation», non intravede altro che l'applicazione rigida e impersonale delle regole «laid down by the epigones of cubism»; cfr. C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Mondrian, Kandinsky, and Pollock; of the Annual Exhibition of the American Abstract Artists; and of the Exhibition European Artists in America*, in GREENBERG 1988b, p. 17. In questa occasione, il critico nota tre talenti femminili: Nell Blaine, Fannie Hillsmith ed Eleanor de Laittre. In una seconda recensione del gruppo, Greenberg rimarca ulteriormente la perseveranza degli American Abstract Artists nel non deviare dal verbo cubista: «[w]hat most markedly characterizes the group as a whole is the effort to continue and develop the premises inherent in cubism, in the face of all the currents that have flowed so fast in the opposite direction these past then years or so». Cfr. C. Greenberg, *Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock*, ivi, pp. 72-73.

comune terreno della passione per l'opera di Picasso e la poesia di Eluard<sup>77</sup>. Nonostante l'ammirazione per la scuola parigina, gli artisti americani non erano familiari con la lingua francese («they don't know any French»), ragione per cui approfittavano delle conoscenze greenberghiane per alcune traduzioni estemporanee («I have given viva voce translations in public»); «I have enjoyed myself - dichiara infine Greenberg al termine del suo resoconto - I could give myself emotions»<sup>78</sup>. La cronologia della lettera (primavera 1938) suggerisce che il pretesto per un confronto introduttivo col circolo degli astrattisti possa essere stata la recente esposizione del febbraio 1938 presso la American Fine Arts Society: come infatti scrive Greenberg in un saggio autobiografico postumo, le rassegne annuali degli American Abstract Artists rappresentavano un «grosso avvenimento» nel Greenwich Village della fine degli anni Trenta. Nel medesimo frangente, il critico ebbe modo di conoscere Morris di persona, figura che, per quanto frequentata assiduamente durante gli anni di collaborazione con la «Partisan Review», ricorre nella corrispondenza personale greenberghiana in una singola occasione<sup>79</sup>. Nel contributo del 1957 il critico pare essere più esplicito circa i rapporti col pittore newyorkese:

[L]'ottava strada, tra la sesta e la quarta avenue, era il centro della vita artistica newyorkese che conobbi verso la fine degli anni Trenta. [...] Il grosso avvenimento, quello almeno che mi pareva tale, era la mostra annuale del gruppo degli Abstract American Artists [...]. Alla fine degli anni Trenta il maggiore argomento di discussione tra i pittori che conoscevo era l'arte astratta. La maggior parte della gente, in quell'ambiente, era di idee radicali, ma per quegli artisti in particolare il realismo sociale era morto, come era morta l'American Scene. [...] Qualche tempo dopo conobbi George L.K. Morris, che era una figura di spicco degli American Abstract Artists, viveva nella zona elegante di Manhattan e comprava opere d'arte, ma mi diede l'impressione che il suo atteggiamento verso la cinquantasettesima strada fosse altrettanto distaccato<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> C. Greenberg, Lettera 16 maggio 1938, in GREENBERG 2003b, p. 182.

<sup>78</sup> *Ibidem*. Rimane difficile stabilire con certezza cosa Greenberg abbia potuto tradurre in pubblico durante queste occasioni; tra i testi di maggiore circolazione all'epoca vi era certamente la rivista «Cahiers d'art», che nel 1935 aveva pubblicato un nutrito contributo sull'opera picassiana, *L'oeuvre de Picasso de 1930 a 1935*.

<sup>79</sup> Cfr. *supra*, capitolo IV, paragrafo IV.3.

<sup>80</sup> C. Greenberg, *La fine degli anni Trenta a New York*, in GREENBERG 1991, pp. 214-215; «Eight Street between Sixth and Fourth Avenues was the center of the New York art life that I became acquainted with in the late 1930s. [...] The big event, as I saw it, was the annual show of the American Abstract Artists group. [...] Abstract art was the main issue among the painters I knew in the late thirties. Radical politics was on many people's minds, but for these particular artists Social Realism was as dead as the American Scene. [...] A little later I met George L.K. Morris, who was a leader of the American Abstract Artists; he lived uptown

Tra il 1938 e il 1939, approssimativamente quando Greenberg stabilisce i suoi contatti con gli American Abstract Artists, Morris ha ormai consolidato in via definitiva la sua posizione di portavoce del gruppo, sfruttando sapientemente il proprio ruolo di *editor* e di principale finanziatore della «Partisan Review», ed è proprio sulle pagine della rivista che egli recensisce la terza mostra annuale dell'associazione, tenuta presso il Riverside Museum di New York tra il 7 e il 28 marzo 1939<sup>81</sup>. A differenza degli interventi precedenti, qui Morris insiste sulla duplicità della matrice sia sensistica che intellettualistica delle ricerche del gruppo: «the abstract artists [...] attempt to re-order their plastic instincts» elaborando «processes of consciously attempted simplification»<sup>82</sup>; la loro concezione primaria dell'arte coinvolge il piano degli istinti e delle passioni plastiche, sintetizzate, attraverso un processo di semplificazione, in un'unità essenziale e geometrica. «They have destroyed the old conception of the 'picture'; each has substituted a *thing*, – a subject that is at rest completely»<sup>83</sup>: l'attitudine operativa riduzionistica non può che risolversi in un totale cambiamento della percezione del quadro, nel senso della completa svalutazione della sua originaria condizione di 'finestra sul mondo', per approdare infine al recupero integrale della sua fisionomia di oggetto concreto e intrinsecamente bidimensionale.

In questa fase, l'impostazione teorica morrisiana oscilla su due piani: accanto alla qualificazione fisica dell'oggetto-quadro, vi è la volontà di rimarcare come il processo astrattista poggi su requisiti sensistici (gli impulsi plastici) che si risolvono poi in un loro

---

and bought art, but my impression was that his attitude toward Fifty-seventh Street was almost as distant». C. Greenberg, *The Late Thirties in New York*, in GREENBERG 1965, pp. 230-231.

<sup>81</sup> Larsen sottolinea l'importanza di questa rassegna all'interno della storia espositiva del gruppo, che si era distinta come «one of the largest ever staged by the American Abstract Artists». LARSEN 1974, p. 4. Cfr. NOYES-PLATT 1999, p. 232: «By the winter of 1939 he [Morris] had positioned himself as the defining critic of the group. By funding the Marxist-oriented Partisan Review, he acquired unencumbered space for his writing and lavish reproductions of abstract art». Significativo il fatto che Morris abbia promosso l'esposizione sia con la pubblicazione del catalogo che tramite il suo spazio sulla «Partisan Review»: nel 1939, data di pubblicazione della recensione, l'impresa di «Plastique» si era conclusa e la rubrica d'arte ospitata sulle pagine della «Partisan Review» si offriva come unica circostanza in cui dare concretezza estetica alle conquiste degli astrattisti americani. La duplice pubblicazione della recensione rappresenta così un'emblematica dichiarazione d'intenti da parte di Morris, che tentava di legittimare la produzione artistica del gruppo su due fronti presto divenuti congiunti.

<sup>82</sup> MORRIS 1939, p. 63. Pur riferendosi a una mostra collettiva, Morris cita espressamente solo tre degli artisti partecipanti, Gallatin, Balcomb Greene e Charles G. Shaw che, in modo senz'altro non casuale, erano coloro che solo l'anno precedente (primavera 1938) avevano collaborato con «Plastique» redigendo tre interventi: il primo, il già ricordato *Abstract Painting and the Museum of Living Art*; il secondo, *American Perspective*; il terzo, *The Plastic Polygon*. Nello stesso numero della rivista, Eugene Jolas, fondatore ed *editor* di «transition», aveva pubblicato un contributo a proposito della sua impresa editoriale intitolato *Ten Years Transition*. Il volume della primavera 1938 di «Plastique» era stato concepito come omaggio agli American Abstract Artists e alla critica d'arte americana.

<sup>83</sup> Ivi, p. 64.

riordinamento razionale. In modo inevitabile, sulle stesse pagine della «Partisan Review» e a distanza di solo un anno (1940), Greenberg perviene a un'analoga conclusione: col suo nuovo *Laocoonte*, il giovane critico, ancora non membro ufficiale della rivista, elabora una topografia della evoluzione dell'astrattismo a partire dalle sue premesse storiche e artistiche di metà Ottocento, che in fin dei conti non si rivela altro che un approfondimento e una giustificazione del programma estetico morrisiano. Il saggio del 1940 si dimostra infatti profondamente condizionato da nozioni formulate dal critico degli American Abstract Artists a partire dal 1936, nonché dall'apparato lessicale da Morris elaborato a partire dal contatto con l'ambiente parigino della fine degli anni Venti, che ancora si poggiava sull'autorità cubista. Nel 1940, Greenberg recupera i postulati di Morris ma vi sovrappone considerazioni di natura ideologica, di generale ispirazione marxista, ponendosi così a metà strada tra il magistero di Macdonald e quello del critico d'arte, che, fin dagli inizi della propria carriera, si è mostrato disinteressato alla politica e più propenso a coltivare un imparziale purismo formalista.

#### IV.3.1.1 *Sulla relazione tra la pittura e la scultura: il confronto di Greenberg con Morris.*

Per completezza e autosufficienza, il quinto paragrafo di *Verso un più nuovo Laocoonte* potrebbe essere isolato dal restante svolgimento del saggio e giudicato un manifesto estetico a se stante. Qui si procede dalla constatazione che «negli ultimi cinquant'anni le arti d'avanguardia hanno raggiunto una purezza e delimitazione dei loro campi d'azione di cui non esistono precedenti nella storia della cultura»<sup>84</sup>, un'osservazione che si pone in sostanziale continuità con quanto da Morris già sostenuto nel 1938 su «Plastique»:

[m]ais depuis cinquante ans les peintres se rendent compte par intuition ou par leur connaissance des cycles passés qu'une réorientation véritable de l'esthétique ne peut se faire que par une *recherche intérieure et profonde* de tous les problèmes fondamentaux de

---

<sup>84</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 59; «the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a purity and radical delimitation of their fields of activity for which there is no previous example in the history of culture». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 32.

l'expression artistique<sup>85</sup>.

Per Greenberg, la «recherche intérieure et profonde de tous les problèmes fondamentaux de l'expression artistique» coincide col processo di isolamento dei rispettivi *media* artistici e con la definizione delle norme pratiche che governano ciascuna disciplina; «[n]el caso delle arti plastiche», scrive sempre Greenberg, «è più facile isolare il *medium*, e di conseguenza si può dire che la pittura e la scultura d'avanguardia hanno ottenuto una purezza molto più radicale rispetto alla poesia d'avanguardia»<sup>86</sup>. Nel campo delle arti visive ciò che emerge è il primato ontologico della funzionalità dei loro elementi: esse «possono realizzarsi completamente solo in quello che fanno [...] il loro aspetto coincide con ciò che fanno»<sup>87</sup>, poiché l'avanguardia ha ricondotto ogni disciplina alla sua dimensione pratica e operativa. Conseguentemente, la percezione dell'opera non può che risolversi nel godimento di una «sensazione visiva», che procede al di qua di ogni immedesimazione fisica o suggestione di gusto romantico, esaurendosi, come Greenberg stesso dichiara, nella pura «emozione della “visione plastica”»:

[i] dipinti e le statue si esauriscono nella sensazione visiva che producono. Non c'è nulla da identificare, da collegare o su cui riflettere, ma è tutto da sentire. La poesia pura si sforza di ottenere una suggestione infinita, l'arte plastica pura di ottenerne una quantità minima. Se la poesia, come afferma Valéry, è una macchina per produrre emozione plastica, il dipinto e la statua sono macchine per produrre l'emozione della “visione plastica”. Le qualità puramente plastiche o astratte dell'opera d'arte sono le uniche che contano<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> MORRIS 1938a, p. 2. Corsivo dell'autrice.

<sup>86</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 61; «It is easier to isolate the medium in the case of the plastic arts, and consequently avant-garde painting and sculpture can be said to have attained a much more radical purity than avant-garde poetry». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 34.

<sup>87</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 61; «Painting and sculpture can become more completely nothing but what they do». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 34.

<sup>88</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 61; «The picture or statue exhausts itself in the visual sensation it produces. There is nothing to identify, connect or think about, but everything to feel. Pure poetry strives for infinite suggestion, pure plastic art for the minimum. If the poem, as Valéry claims, is a machine to produce the emotion of poetry, the painting and statue are machines to produce the emotion of ‘plastic sight’. The purely plastic or abstract qualities of the work of art are the only ones that count». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 34.

Il processo di inversione operato dall'avanguardia è radicale, procedendo, come Greenberg asserisce, dalla centralità delle proprietà esterne, ossia la comunicazione del sentimento attraverso l'annullamento del ruolo del *medium*, all'affermazione del valore unico delle qualità plastiche. Se per il romanticismo la bidimensionalità del supporto costituiva un ostacolo alla evocazione piena di un'atmosfera e alla trasmissione di un sentimento, rendendo dunque necessario 'bucare' la superficie della tela per creare l'illusione ottica della sua virtuale profondità e percorribilità; secondo la logica dell'avanguardia, la fisionomia del *medium*, la sua intrinseca piattezza, deve essere accentuata per occupare integralmente la visione dello spettatore. Il nuovo orientamento della pittura si risolve così nel rovesciamento del motto latino *ars est artem celare* nel suo opposto *ars est artem demonstrare*: tale è la centralità assunta dal *medium* e dai suoi costituenti fisici all'interno del discorso greenberghiano delle arti e sulla quale si edifica la futura teoria modernista delle arti. Sul versante pratico, questa prospettiva si esplicita nella riduzione di ciascun elemento plastico al suo grado essenziale:

[i] colori primari, i colori 'istintivi', facili, rimpiazzano i toni e le tonalità. La linea, che è uno degli elementi pittorici più astratti dal momento che non si trova in natura come definizione dei contorni, ritorna nella pittura a olio come il terzo colore tra due aree di colore diverso. Influenzate dal quadrato della tela, le forme tendono a diventare geometriche e sono semplificate, perché anche la semplificazione è parte dell'istintivo adattamento al *medium*<sup>89</sup>.

Tale logica processuale è, come Greenberg dichiara in conclusione al paragrafo quinto, comune anche agli altri rami disciplinari: la scultura sta progressivamente tornando alla sua originaria dimensione di monolite, e l'architettura sta riacquistando la sua funzionalità pratica nella forma di strutture primarie. Raggiunto un pari grado di semplificazione, le arti si incontrano nel terreno comune del purismo che legittima la connessione di coincidenze formali tra le tre discipline; si tratta, come si comprende dal breve periodo, non di un ritorno all'ibridismo e alla confusione, ma della creazione di una rete di reciproche

---

<sup>89</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 62; «Primary colors, the 'instinctive', easy colors, replace tones and tonality. Line, which is one of the most abstract elements in painting since it is never found in nature as the definition of contour, returns to oil painting as the third color between two other color areas. Under the influence of square shape of the canvas, forms tend to become geometrical – and simplified, because simplification is also part of the instinctive accomodation of the medium». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, pp. 34-35.

connessioni:

[a]lla fine la scultura si libra ai margini dell'architettura 'pura' e la pittura, sollevata da profondità fittizie, è spinta ad attraversare la superficie della tela per emergere dall'altra parte in forma di carta, tessuto, cemento e oggetti reali di legno e altri materiali incorporati nel colore, incollati o inchiodati a quello che in origine era il piano pittorico trasparente, che il pittore non osa più bucare – e se lo fa, è solo per sfida<sup>90</sup>.

Se il saggio greenberghiano si ferma alla constatazione che la pittura, avendo raggiunto la piena consapevolezza della propria fisicità e autonomia, recupera i materiali scultorei senza smentire la propria natura ma esasperando la propria opacità; Morris, in un contributo successivo per «Partisan Review», *Relations of Painting and Sculpture* (1943), elabora una teoria critica che determina ulteriormente la questione del rapporto tra le arti plastiche. La differenza tra la pratica pittorica e quella scultorea per Morris dipende dalla necessità della prima di adottare congegni visivi, quale l'illusione della prospettiva centrale, per evadere dalla propria condizione di piattezza e collocarsi entro lo spazio fisico, mentre la seconda, per sua stessa natura, «is thoroughly frank, and the response to its appeal is apparent and instantaneous»<sup>91</sup>. La franchezza sia tattile che visiva della scultura e la sua naturale disposizione nello spazio, determinano nell'insieme la sua superiorità sulla pittura: quest'ultima, secondo le proprie qualità essenziali, si definisce come area bidimensionale («a completely flattened surface») che sconfina nella soglia dell'estetica attraverso l'applicazione, su quella stessa superficie, di pigmenti densi e colorati («colored mud») <sup>92</sup>. Il ricorso a dispositivi visivi illusionistici, come la prospettiva centrale e il chiaroscuro, ha permesso alla pittura, nel corso dei secoli, di dare forma a un contenuto spazialmente determinato; questo però ha rappresentato un compromesso temporaneo: la pittura, rinunciando ai mezzi suoi propri, ha sposato quelli della pratica scultorea, e così occultato la propria natura di sistema di segni impostato su una superficie piatta. La

---

<sup>90</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 63; «Sculpture hovers finally on the verge of 'pure' architecture, and painting, having been pushed up from fictive depths, is forced through the surface of the canvas to emerge on the other side in the form of paper, cloth, cement and actual objects of wood and other materials pasted, glued or nailed to what was originally the transparent picture plane, which the painter no longer dares to puncture – or if he does, it is only to dare». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 36.

<sup>91</sup> MORRIS 1943, p. 64.

<sup>92</sup> Cfr. *ivi*, p. 68.



soluzione raggiunta da Cézanne è, ad avviso di Morris, la più congeniale a un discorso d'avanguardia: la relazione tra le forme ricrea piani tridimensionali, la cui compressione e densità atmosferica rimandano continuamente la vista alla percezione di un'unica superficie piatta. Ma, se Cézanne è pervenuto alla conclusione che «painting [is] not sculpture», e dunque definito la reciproca specificità semantica dei *media* artistici<sup>93</sup>, Mondrian ha risolto il rapporto tra le due discipline: egli ha estremizzato la bidimensionalità del quadro ma ha recuperato la sua natura oggettuale immergendolo nello spazio reale come oggetto tridimensionale, «a fragment of the modern world, concise, compact and complete»<sup>94</sup>. Le opere di Mondrian si configurano dunque come «free objects which one can touch and move around, as much as part of the world as any statue», distinguendosi così come «the strongest examples yet conceived of painting projected as sculpture»:

[i]t is Mondrian, however, who goes farthest toward giving us sculpture, – although the word ‘object’ might better characterize one of his canvases. Mondrian's paintings preclude any possibility of entrance at all; the very frame (set behind the canvas-surface) pushes the area forward instead of letting the spectator into the wall. I find highly significant the contention which Mondrian once put forward verbally, that mural painting was ‘wrong’. It is wrong for him indeed because he would not have his pictures a *part* of anything; they are free objects which one can touch and move around, as much a part of the world as any statue [...] <sup>95</sup>.

Per Greenberg, come stabilito nel 1940, la connessione tra i mezzi pittorici e quelli scultorei è dimostrata esemplarmente dalle ultime creazioni di Hans Arp: il coraggio dell'artista è consistito nel superare la piattezza della superficie «utilizzando stampi o carpenteria per innalzare e abbassare i piani», arrivando quasi a parodiare la percezione della retrocessione e avanzamento dei piani che la pittura passata suggeriva per mezzo della convenzione prospettica. Artisti come Arp hanno quindi oltrepassato la percezione puramente formale dell'apparenza visiva e, ricorrendo ai materiali deputati alla pratica scultorea, hanno fatto ritorno «alla tridimensionalità senza rischiarne allo stesso tempo

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 63.

<sup>94</sup> Cfr. ivi, pp. 69-70.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

l'illusione»<sup>96</sup>.

#### IV.4 *La visione estetica di Hans Hofmann e la sua divulgazione oltreoceano.*

La teoria greenberghiana dell'arte, nel modo in cui prende la sua prima forma col *Laocoonte* del 1940, è da considerarsi come una delle più feconde rielaborazioni della nuova concezione della bidimensionalità del piano pittorico importata dal tedesco Hans Hofmann oltreoceano. Come figura storica, Hofmann (Fig. 19, qui ritratto da Witt Bill) si colloca in quei cruciali anni di formazione in America di una coscienza artistica di stampo modernista: le sue riflessioni sono state tra le principali forze propulsive di un cambiamento nel campo della percezione e comprensione dell'astrattismo, nonché in quello teorico dell'arte, ossia nella formulazione di un vocabolario estetico maggiormente specifico, per lo più coniato a partire dal lessico cézanniano e cubista, prontamente assorbito dalla nuova generazione intellettuale americana, *in primis* da Greenberg e da Harold Rosenberg. Insegnante di pittura e pittore egli stesso, Hofmann è celebre per la scuola d'arte aperta al 444 Madison Avenue nel 1933, poi trasferita definitivamente, dopo una serie di spostamenti, al 52 West Eight Street, nel centro del quartiere del Village, a partire dal 1938<sup>97</sup>. Nata nel 1915 come Schule für bildende Kunst, originariamente aperta nella Georgenstrasse, nel celebre quartiere artistico di Schwabing a Monaco di Baviera, a New York la scuola diventa nota come The Hans Hofmann School of Fine Arts. Questa presto si distingue come centro catalizzatore della comunità artistica del Village, polo alternativo ai neoistituiti progetti artistici della rooseveltiana Works Projects Administration<sup>98</sup>: se infatti la seconda riuniva artisti per lo più di fede marxista o anarchica,

---

<sup>96</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 63; «so far must they fly in order to return to three-dimensionality without at the same time risking the illusion». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 36.

<sup>97</sup> Cfr. GOODMAN 1986, p. 26; Rogala indica invece il 1937 anziché il 1938 come anno di spostamento della scuola nella sua ultima sede: cfr. ROGALA 2016, p. 16. Come scritto, l'istituto aveva cambiato più sedi: tra il 1933 e il 1938, aveva occupato l'edificio alla 444 Madison Avenue, successivamente un secondo al 137 East Fifty-Seventh Street, infine un terzo sulla 52 West Ninth Street. Hofmann chiuderà la scuola nel 1958 per dedicarsi definitivamente alla sua carriera da pittore.

<sup>98</sup> Come ricorderà Greenberg nel 1957, «[l]'ottava strada, tra la sesta e la quarta avenue, era il centro della vita artistica newyorkese che conobbi verso la fine degli anni Trenta. Era lì che il WPA Art Project e la scuola di Hofmann coincidevano parzialmente». C. Greenberg, *La fine degli anni Trenta a New York*, in GREENBERG 1991, p. 214; «Eight Street between Sixth and Fourth Avenues was the center of the New York art life that I became acquainted with in the late 1930s. There, the WPA art project and the Hofmann school overlapped». C. Greenberg, *The Late Thirties in New York*, in GREENBERG 1965, p. 230.

coinvolti nel vivo dibattito sulla dimensione civile della pittura figurativa e impegnanti nella creazione di un'arte educatrice rivolta alle masse; la scuola di Hofmann evadeva ogni genere di impegno ideologico o politico, polarizzando l'attenzione degli allievi su questioni di natura eminentemente intellettuale ed estetica. Alla domanda «[w]ould you speak on social values in modern art?», Hofmann sosterrà che le due sfere, la politica e l'arte, sono mutualmente esclusive, sottolineando che la questione può essere rivalutata solo qualora si tratti della dimensione sociale della creazione artistica, nel senso di quell'ampio bagliore di influenze e condizionamenti umani e spirituali che solo il grande capolavoro artistico può emettere:

I have suffered very, very much through politics. Such questions have really nothing to do with art in itself. [...] An artist knows how, when he is really an artist then he has not to worry about the function of his work in regard to society. This function will be through the fact that the work exists and when he is an artist then it has all the time a social function. Van Gogh painted a pair of old shoes and these old shoes have a social function too<sup>99</sup>.

La scuola di Hofmann si configurava dunque come centro di una comunità artistica alternativa a quella istituzionale o governativa, come la Works Projects Administration, e pertanto si allineava ad imprese parimenti indipendenti quali la già ricordata Gallery of Living Art di Eugene Gallatin, anch'essa aperta nella Eight Street pochi anni prima (1927)<sup>100</sup>. La vicinanza della collezione, improntata alla esposizione e allo studio del movimento cubista e di quello costruttivista, alla scuola di Hofmann creava lo snodo centrale del dibattito sull'estetica del non figurativo all'interno del decennio degli anni Trenta; questa duplice direttrice di influenze si combinava poi, a partire dal 1936, con la creazione ufficiale del gruppo degli American Abstract Artists, i cui membri originari, Harry Holtzman, Carl Holty e Albert Swinden, erano stati a loro volta allievi di Hofmann<sup>101</sup>. In questo fervido e originale contesto, il dibattito sull'arte si consumava nei nuovi luoghi deputati alla sperimentazione, all'ombra delle maggiori e ufficiali istituzioni: la scuola di Hofmann era presto divenuta il nerbo di un movimento artistico e di teoria

---

<sup>99</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture VI, p. 10.

<sup>100</sup> Cfr. *supra*, capitolo IV, paragrafo IV.3.1.

<sup>101</sup> Cfr. GOODMAN 1979, p. 122.

estetica che coinvolse direttamente la futura generazione di pittori e di critici d'arte; l'apertura della nuova sede newyorkese, unita alla impresa sperimentale di Gallatin, costituiva il momento inaugurale e il tessuto connettivo di un nuovo fervore culturale che, in seguito a questi primi anni di consolidamento e di sperimentazione, confluirà nel futuro movimento dell'espressionismo astratto, la prima avanguardia americana.

L'innovativa concezione hofmanniana del protagonismo del *medium* pittorico, di derivazione cézanniana, poi riformulata e approfondita secondo la disciplina cubista, già nei primi anni Trenta acquistava i caratteri di una ideologia artistica, scevra di connotati politici ma ben radicata nella pratica dell'osservazione empirica. Ancor prima dell'apertura della scuola a New York, alcuni capisaldi del pensiero hofmanniano erano stati divulgati da riviste specialistiche: tra il 1931 e il 1932, «Fortnightly» aveva proposto due contributi firmati da Hofmann, il primo *Painting and Culture*, il secondo *On the Aims of Art*; mentre, tra il 1932 e il 1933, sul *magazine* «League» veniva stampato un terzo intervento intitolato *Plastic Creation*<sup>102</sup>. Il numero di agosto 1930 del newyorkese «Art Digest» ha probabilmente ospitato il primo contributo del pittore in lingua inglese, *Art in America*, una concisa rassegna dei punti fermi della teoria artistica hofmanniana. Il problema costante che già qui emerge è quello del rapporto tra l'intuizione, in altre occasioni variamente nominata «inner seeing» o «inner eye»<sup>103</sup>, l'esperienza dello spazio empirico e le leggi del *medium*. «Reality is the root of all experience. But experience demands concentration, contemplation, so that it may be realized as such in us»<sup>104</sup>: la contemplazione della realtà esterna è il punto d'inizio di ogni creazione artistica, la quale raggiunge la piena realizzazione quando rielaborata secondo le esatte regole del *medium* di elezione. La trasposizione del dato sensibile sulla tela costituisce un complesso processo di interpretazione delle proprie sensazioni: la pura imitazione della natura rappresenta una reazione meccanica che per Hofmann non ha niente in comune con la creazione artistica, un percorso di interiorizzazione del reale poi esternato per mezzo del linguaggio pittorico. La comprensione profonda del *medium* rappresenta una fase cruciale del processo creativo: l'artista deve stabilire un contatto spirituale col proprio «medium of expression», una relazione che in occasioni successive Hofmann espressamente qualificherà col termine di

---

<sup>102</sup> Cfr. ROGALA 2016, pp. 15-16.

<sup>103</sup> Come indicato ad esempio in HOFMANN 1931: «inner seeing», p. 37; «inner eye», *ivi*, p. 38. Il trattato, conservato presso la Special Collection del Getty Research Institute, sarà oggetto di successiva analisi.

<sup>104</sup> HOFMANN 1930, p. 27.

empatia (*Einfühlung*)<sup>105</sup>.

La pubblicazione dell'articolo per «Art Digest» (agosto 1930) coincideva col primo incarico assunto da Hofmann come *guest professor* per la University of California, Berkeley: in assenza del professore designato per la *Summer Session*, André Lhote, e di fronte alla necessità nonché collettiva richiesta di un insegnante europeo, il nome di Hofmann venne proposto da uno dei suoi ultimi allievi, Vaclav Vytlacil, professore nella stessa università per i corsi di pittura del 1928 e del 1929. Come scrivono Cynthia Goodman e Dawn W. Rogala nelle rispettive monografie, il Dipartimento d'arte della University of California già aveva una discreta familiarità coi principi hofmanniani, grazie alla mediazione sia delle lezioni di Vytlacil, improntate agli insegnamenti del maestro ricevuti a Monaco poco tempo prima, che di Worth Ryder, anch'egli ex allievo e principale sostenitore della venuta di Hofmann a Berkeley<sup>106</sup>. Piuttosto che a Vytlacil e a Ryder, il radicamento della prospettiva hofmanniana dell'arte nella facoltà di Berkeley si deve ad alcune pubblicazioni postume, patrocinate dalla stessa università. Nel primo caso, si tratta del volume *Expressionism in Art* di Sheldon Cheney (Berkeley 1934), già autore di *A Primer of Modern Art* (New York 1924), opera di impostazione simile alla seconda in quanto d'impianto manualistico e didascalico<sup>107</sup>; Cheney seguiva il modello hofmanniano nell'offrire un insegnamento dell'arte moderna improntato all'analisi dei valori formali, mai avulsa dal contesto storico e sempre associata a un contatto visivo, concreto, con l'opera d'arte. La divulgazione del volume di Cheney al di là dei confini di Berkeley si deve

---

<sup>105</sup> «Reality is the root of all experience. But experience demands concentration, contemplation, so that it may be realized as such in us. The artist realizes his experience through the nature of a medium of expression. The nature of this medium is disclosed to him through the penetrative power of his feeling – and only in the second place intellectually. The effect of reality in a picture is found not by copying nature but through the spiritual contact of the artist with nature expressed through a medium in its own language. In this way the artist works in a formally creative manner and not in a imitative one». *Ibidem*. Il breve contributo per «Art Digest» è stato redatto in un momento significativo della carriera di Hofmann, quando la prima edizione del suo trattato *Creation in Form and Color. A Textbook for Instruction in Art (Form und Farbe in der Gestaltung)*, era stata conclusa e in via di traduzione; l'articolo del 1930 compendia, in forma estremamente concisa, gli snodi centrali del testo. Difficile rendere qui conto e in maniera approfondita dei rapporti di Hofmann con la filosofia tedesca compresa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, così come riduttivo apparirebbe ridurre il suo uso del termine *Einfühlung* ad una semplice appropriazione delle idee di Theodor Lipps.

<sup>106</sup> Cfr. GOODMAN 1986, p. 26; ROGALA 2016, pp. 14-16. Ryder era assistente di Glenn Wessels, futuro collaboratore di Hofmann, e di John Haley, del dipartimento di arte della facoltà di Berkeley. Cfr. *ivi*, p. 14. Hofmann regalerà circa quarantacinque dipinti della sua collezione personale alla University of California come dono per l'ospitalità offertagli in quegli anni; questa originaria raccolta costituisce il primo nucleo della futura Hans and Maria Hofmann Collection della University of Berkeley. Cfr. GOODMAN 1986, p. 25.

<sup>107</sup> Accanto ai ricordati volumi, Cheney è stato anche autore di *The Story of Modern Art*, edito a New York nel 1941, testo probabilmente consultato da Greenberg al tempo: cfr. NOYES-PLATT 1989, p. 61, nota 14.

principalmente a Hofmann, il quale valorizzò la monografia del collega americano sostituendo lo studio del suo manuale a quello dell'ormai datato *Il problema della Forma nell'arte figurativa* di Adolf von Hildebrand (*Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Marburgo 1893), che fino al 1934 costituiva uno dei testi fondamentali delle lezioni del maestro<sup>108</sup>. A fianco di Cheney, un secondo attento divulgatore delle dottrine hofmanniane fu Erle Loran, anch'egli insegnante presso la medesima università: nel 1943 l'autore pubblica il volume *Cézanne's Composition: Analysis of His Forms with Diagrams and Photographs of His Motifs*, un omaggio alla rivoluzionaria concezione dello spazio pittorico del maestro, uno dei capisaldi della disciplina artistica di Hofmann. Tra i più entusiasti recensori dell'opera di Loran vi era lo stesso Greenberg: già sostenitore delle capacità espressive della linea sul colore, il critico sottolineava la centralità della «linear structure» nell'architettura compositiva cézanniana, dissentendo apertamente dalle osservazioni di Edward Alden Jewell, che attribuiva un ruolo strutturale e preponderante alla tecnica di modulazione cromatica. Loran, al contrario, coglie il nerbo dell'arte di Cézanne che è l'attenzione all'architettura compositiva del quadro e alla compressione dei piani spaziali:

[f]rom his argument Professor Loran derives a system of principles through which not only Cézanne, he claims, but almost all great artists who explored the illusion of the third dimension on a flat surface obtained their best results. These principles [...] make it necessary to simplify, distort, and abstract in order to create spatial and volume tensions without violating the two-dimensional integrity of the picture plane<sup>109</sup>.

Il successo della sessione estiva californiana garantì a Hofmann un secondo incarico per l'anno seguente: nella medesima circostanza, venne al maestro proposta una duplice personale, la prima nel luglio 1931 presso il dipartimento d'arte dell'università, nella

---

<sup>108</sup> Cfr. ROGALA 2016, pp. 15-16.

<sup>109</sup> C. Greenberg, *Review of Cézanne's Composition by Erle Loran*, in GREENBERG 1988b, p. 47. Delle lezioni hofmanniane, Loran recupera in particolare l'approccio scientifico, quale il ricorso a diagrammi per evidenziare le linee di forza e i piani compositivi. Greenberg apprezza particolarmente la scelta di Loran di riprodurre le immagini in bianco e nero, azzerando così i toni di colore e dimostrando il ruolo costitutivo della struttura lineare e il meccanismo di compressione e di recessione dei piani. Cfr. *ibidem*. Per questa entusiastica recensione, Loran scriverà successivamente una lettera di ringraziamento a Greenberg (1944), cui farà seguito una risposta del critico, quest'ultima conservata presso l'archivio di Loran (Erle Loran Papers, 1912-1999, Archives of American Art, Smithsonian Institution).

Haviland Hall, e la seconda nell'agosto dello stesso anno, al California Palace of the Legion of Honor di San Francisco<sup>110</sup>. Successivamente, nell'autunno 1932, Hofmann si trasferisce a New York su invito della Art Students League per tenere, anche in questa seconda occasione, dei corsi agli studenti americani. La richiesta della presenza del maestro tedesco si doveva, nel contesto specificatamente newyorkese, alla profonda necessità delle giovani generazioni di un'alternativa al clima dominato dal regionalismo di Thomas Hart Benton, John Steuart Curry e Grant Wood, e di un modello teorico da cui procedere alla revisione delle convenzioni pittoriche della rappresentazione figurativa e accostarsi alle più recenti indagini in campo francese<sup>111</sup>. L'esigenza di una nuova aria europea trovava risposta in Hofmann: gli obiettivi pratici di formazione degli allievi si sposavano magistralmente con l'elaborazione di una vera e propria teoria generale, impostata sul superamento della concezione della tridimensionalità prospettica e che si distingueva come sintetica rielaborazione delle ricerche in campo cubista, fauvista e costruttivista.

La teoria di Hofmann segnava in sostanza un radicale spostamento dell'attenzione verso la bidimensionalità dello spazio pittorico, dove la relazione tra gli elementi primari, il *medium*, il colore e la linea, assumeva un'importanza esteticamente decisiva. La grande fortuna delle lezioni di Hofmann, prima a Monaco, poi a Berkeley e infine a New York, si deve principalmente alla ricca e originale formazione del pittore, che ne rendeva uno dei più diretti testimoni e interpreti della rivoluzione delle avanguardie europee del primo quarto del secolo. Come ricordato, la Hans Hofmann School of Fine Arts nasceva nel 1915<sup>112</sup> come Schule für bildende Kunst sulla Georgenstrasse di Monaco di Baviera e

---

<sup>110</sup> Cfr. GOODMAN 1986, p. 26. Fuori dal contesto californiano, Hofmann farà fatica ad esporre le proprie opere: egli dovrà infatti attendere il 1944, quando la galleria di Peggy Guggenheim ospiterà una sua personale, e il 1948, quando si terrà una prima retrospettiva alla Addison Gallery of American Art alla Phillis Academy di Andover, una esposizione curata da Barlett Hayes, Jr. Cfr. B. Rose, *Hans Hofmann Drawings: 1930-1944*, in HANS HOFMANN 1977, n.p. La retrospettiva più significativa di Hofmann sarà quella del 1945 presso la Gallery 67 di New York, quando Greenberg supporterà l'opera del pittore con una entusiastica recensione per «The Nation»; cfr. C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Hans Hofmann and a Reconsideration of Mondrian's Theory*, in GREENBERG 1988b, pp. 18-19.

<sup>111</sup> Cfr. C. Goodman, *Hans Hofmann: A Master in Search for the 'Real'*, in HANS HOFMANN 1990, p. 27. Come ha osservato Katia Schneller, la prospettiva di Hofmann si poneva come contraltare, oltre che della *American Scene*, della visione artistica patrocinata dal circolo di Alfred Stieglitz. Cfr. K. Schneller, *Hans Hofmann: Notice*, in GREENBERG 2017, p. 445.

<sup>112</sup> Hofmann era solito organizzare delle sessioni estive: a partire dal 1918, egli ha tenuto dei corsi a Ragusa, Capri e Saint Tropez, mete scelte sia per la riservatezza che per lo scenario paesaggistico. Cfr. GOODMAN 1986, p. 22. Nel corso del periodo newyorkese, le sessioni estive si terranno nella seconda sede della scuola, a Provincetown nel Massachusetts. Ancor prima del suo trasferimento oltreoceano, la scuola di Hofmann vantava una discreta fama negli Stati Uniti, al punto che un certo numero di artisti, per lo più di estrazione

recuperava, nell'idea di una didattica artistica all'avanguardia alternativa a quella accademica, esempi celebri: i *Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst*, fondati da Hermann Obrist e Wilhelm von Debschitz a Monaco nel 1902, il *Kunstgewerbliches Seminar* o la *Großherzogliche Kunstgewerbeschule* di Henri van de Velde (il primo risalente al 1902, la seconda compresa tra il 1907 e il 1915, entrambi con sede a Weimar), oppure infine la *Formschule* di August Endell (1904)<sup>113</sup>.

Il *curriculum* previsto da Hofmann si articolava in discipline pratiche, nell'insegnamento cioè dell'esercizio della composizione («Komposition»), del disegno («Zeichnen vor der Natur») e dalla pittura dal vero («Malen vor der Natur und frei»), e in quelle concettuali, ossia nella critica e nell'apprendimento dei capisaldi della moderna teoria dell'arte<sup>114</sup>. Il programma, per quanto non esplicitamente dichiarato<sup>115</sup>, si basava su principi compositivi di matrice cubista e sulla concezione del colore di ispirazione fauvista. Le lezioni hofmanniane sintetizzavano e rielaboravano quel patrimonio artistico che il pittore, durante un proficuo decennio trascorso a Parigi (1904-1914), aveva potuto apprendere ed esperire personalmente. Come infatti scrive Dawn V. Rogala, autrice di una recente monografia dedicata ad Hofmann (2016), «[t]here are several accounts of Hofmann's close connections to the art elite during his years in Paris»<sup>116</sup>: oltre agli accertati rapporti coi mercanti d'arte Paul Cassirer, Richard Goetz e Wilhlem Uhde, egli avrebbe intensamente frequentato il circolo degli artisti che si riuniva al parigino Café du Dôme, Pablo Picasso, Georges Braque, Georges Rouault, Jules Pascin, Fernand Léger e Francis Picabia<sup>117</sup>. Per quanto non esistano fonti dirette per documentare le amicizie di Hofmann all'epoca, fatta eccezione per le testimonianze rilasciate dal pittore tedesco nell'arco della sua carriera, resta indiscutibile, dati gli anni del soggiorno parigino, che egli abbia avuto occasione di assorbire il fermento artistico del momento: la retrospettiva dedicata a Paul Cézanne al Salon d'Automne del 1905, il Salone del movimento dei Fauves nello stesso

---

europea ma naturalizzati americani, si erano spostati a Monaco per seguire le sue lezioni; tra questi, Louise Nevelson, Vaclav Vytlačil, Alfred Jensen e Wolfgang Paleen. Cfr. ROGALA 2016, p. 13.

<sup>113</sup> Cfr. SCHIAFFINI 1997, in particolare pp. 26-30.

<sup>114</sup> La *brochure* originaria del programma è ristampata nel catalogo della mostra dedicata ad Hofmann dal Museum of Modern Art di New York (11 settembre-1 dicembre 1936). Cfr. HANS HOFMANN 1963, p. 56. Per un ulteriore approfondimento del programma della scuola, cfr. GOODMAN 1986, p. 28.

<sup>115</sup> Rogala ha correttamente notato come nel programma hofmanniano non sia fatto cenno né ai principi cubisti né a quelli fauvisti, e che il *curriculum* era in modo generico definito come 'espressionista', termine vago e onnicomprensivo che non segnalava una particolare direzione. ROGALA 2016, pp. 13-14.

<sup>116</sup> Ivi, p. 10.

<sup>117</sup> Cfr. ivi, pp. 9-12.



anno e gli esperimenti di Picasso e Braques hanno suggestionato la prospettiva artistica nonché il *ductus* pittorico di Hofmann in maniera tanto profonda quanto duratura. Egli è stato dunque testimone diretto della nascita del movimento fauvista e cubista e della fervida temperie culturale che ha animato il primo decennio del XX secolo: «[t]his was the catalytic experience of his life. The impact of two revolutions of such historic dimensions as Fauvism and Cubism continued to shape his painting for the rest of his life»<sup>118</sup>. Hofmann matura la propria concezione dell'arte a partire dal 1915, anno di inaugurazione della scuola di Monaco, e prosegue le proprie ricerche in maniera sistematica almeno fino al 1931; gli estremi cronologici corrispondono alla stesura della prima elaborazione scritta e organica del suo pensiero, che prende la forma di un manuale di insegnamento o di una raccolta ordinata di dispense universitarie.

Nel 1931, presso la facoltà di Berkeley, lontano dai travagli politici del proprio paese, Hofmann completa una laboriosa impresa, la compilazione di *Form und Farbe in der Gestaltung*. Grazie all'assistenza di Glenn Wessels, membro del Dipartimento d'arte della facoltà, il trattato venne tradotto in lingua inglese e intitolato *Creation in Form and Color: A Textbook for Instruction in Art*, un'edizione dattiloscritta che conteneva notazioni assieme a disegni e grafici eseguiti da Hofmann<sup>119</sup>. Dalla impostazione generale del volume e dalle notazioni conclusive, si comprende come l'autore avesse inteso la sua opera come una creazione *in itinere*, flessibile e atta ad accogliere aggiunte e riscritture in modo incessante; nonostante la redazione di due ulteriori versioni, una seconda del 1934 e una terza del 1948, *Creation in Form and Color* non raggiungerà mai una stesura definitiva, conservando dunque, fino ai giorni nostri, la natura di un'opera aperta<sup>120</sup>. «A teaching

---

<sup>118</sup> I. Sandler, *Hans Hofmann: The Dialectical Master*, in *HANS HOFMANN* 1990, p. 81. Per Barbara Rose è stato piuttosto l'incontro con l'arte di Cézanne nel 1905 a suggestionare Hofmann e a condizionare in maniera indelebile la sua prospettiva pittorica; cfr. B. Rose, *Hans Hofmann Drawings: 1930-1944*, in *HANS HOFMANN* 1977, s.n.p.

<sup>119</sup> L'edizione del 1931 del trattato, quella cui verrà fatto riferimento nel corso del paragrafo, è conservata presso il Getty Research Institute ed è comunemente nota come la prima versione in lingua inglese del testo. Per la numerazione delle pagine, sarà seguita quella originale usata da Wessels. Il testo è quasi integralmente dattiloscritto, fatta eccezione per alcune annotazioni a margine, in particolare nel caso di illustrazioni e di diagrammi. Nel 1931 si contavano sette copie in lingua tedesca del manoscritto, di cui due possedute da Ryder e Wessels, una dall'editore Piper di Monaco, e le restanti quattro di proprietà di Hofmann e della moglie; in lingua inglese, invece, ne erano state prodotte sole due, una di Wessels e una di Hofmann. Difficile in questa sede approfondire i confronti tra il trattato di Hofmann e la produzione critico-artistica compresa tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento: la concezione pittorica del maestro meriterebbe di essere infatti inclusa in un discorso assai più ampio sulla sintesi, operata dall'autore, tra alcuni elementi del pensiero di Hildebrand, quello di Kandinskij e di Mondrian.

<sup>120</sup> Cfr. GOODMAN 1986, p. 26. Nel 1945, Greenberg dirà infatti che «Hofmann has not yet published his views, but they have already directly and indirectly influenced many, including this writer». Cfr. C.

manual», come lo ha recentemente definito Rogala, l'originaria concezione del volume è forse da ricondursi alle necessità concrete di Hofmann di disporre egli stesso di un testo di riferimento per i suoi corsi di pittura. Egli era a tal punto convinto del valore e significato del proprio lavoro da spedirne una copia manoscritta alla casa editrice di Reinhard Piper di Monaco, celebre, tra le numerose pubblicazioni, per la prima edizione de *Lo spirituale nell'arte* di Wassily Kandinskij (*Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Monaco 1911)<sup>121</sup>. Nonostante l'indiscutibile modernità dell'opera, che virtualmente si collocava nel campo dei manuali tecnici ma vivificati da una distinta impronta mistica e pertanto paragonabile a *Punto, linea, superficie* di Kandinskij (*Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Monaco 1926)<sup>122</sup>, *Creation in Form and Color* è rimasta inedita fino ai giorni nostri. Come scrive Hofmann nella sintetica prefazione alla edizione del 1931, «[t]his forthcoming book contains artistic knowledge which has been developed in the spirit of my school (grounded 1915), in the course of my artistic work and in the spirit of our times»<sup>123</sup>; compilato tra Monaco, Capri, Parigi e Saint Tropez per essere concluso a Berkeley, il testo si nutriva dello spirito del proprio tempo, assorbiva consapevolmente la fenomenologia dell'epoca della sua creazione. Si tratta infatti di un distillato del pensiero, delle ricerche e del vocabolario del primo quarto del secolo, e che, per questa sua natura composita, si offre all'attenzione come un originale e brillante compendio delle principali tendenze artistiche e intellettuali maturate tra Monaco e Parigi al tempo della sua redazione<sup>124</sup>. Hofmann seleziona,

---

Greenberg, *Review of an Exhibition of Hans Hofmann and a Reconsideration of Mondrian's Theory*, in GREENBERG 1988b, p. 18.

<sup>121</sup> Cfr. ROGALA 2016, pp. 14-15. Per quanto concerne l'ipotesi di un'amicizia con Kandinskij, resta difficile comprovare che i due artisti si siano frequentati durante gli anni di Monaco o successivamente a Parigi. L'unica relazione documentata è quella tra Miz Hofmann (moglie del pittore) e Gabriele Münter, compagna di Kandinskij. Secondo quanto riportato da Hofmann, egli avrebbe accolto e conservato alcuni dipinti che Kandinskij era stato costretto a lasciare in Germania allo scoppio della I Guerra Mondiale. Cfr. GOODMAN 1989, p. 21. Per quanto non sia possibile dimostrare le relazioni tra i due pittori, l'influenza del pensiero di Kandinskij su quello di Hofmann resta un elemento indiscutibile, come dimostrerà la seguente trattazione di alcune osservazioni contenute in *Creation in Form and Color*.

<sup>122</sup> Differentemente da *Lo spirituale nell'arte*, edito per i tipi di Piper Verlag, *Punto, linea, superficie* fu pubblicato nel 1926 presso la casa editrice di Albert Langen (Monaco di Baviera) e incluso nella collana Bauhaus-Bücher, diretta da Walter Gropius e Ladislaus Moholy-Nagy. A distanza di soli due anni, farà seguito una seconda edizione del testo (1928). L'edizione newyorkese dal titolo *Point and Line to Plane* (1947) sarà curata da Hilla von Rebay e pubblicata dal Museum of Non-Objective Painting di New York.

<sup>123</sup> HOFMANN 1931, p. 17.

<sup>124</sup> Mappare le influenze del pensiero hofmanniano è un processo alquanto complesso che può essere supportato, almeno nella sua fase d'avvio, dalla biblioteca di Hofmann stesso, conservata presso l'archivio del pittore (Archives of American Art, Smithsonian Institution): tra i testi più indicativi, si contano qui Adolf Hildenbrand: *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, ed. 1901 (seconda), Strasburgo; Abraham Walkowitz: *100 Paintings and Drawings from the Objective to Abstract*, ed. 1925, New York; Hans Von

incorpora e rielabora gli elementi costitutivi del complessivo mutamento nella percezione dell'opera d'arte che ha avuto luogo nell'arco del primo decennio del Novecento, e processa tali ricerche sincretiche per le future generazioni di pittori; nel contesto americano e specificatamente newyorkese, ancora vincolato agli orpelli del figurativo della *American Scene*, il contributo di Hofmann fu in tal senso incomparabile.

La trattazione hofmanniana prende le mosse da una constatazione obbiettiva e di natura scientifica con cui si assume la tridimensionalità della realtà empirica e la bidimensionalità della percezione umana dell'apparenza fisica: «[r]eality is three-dimensional. Appearance is two-dimensional» e i nostri processi percettivi si configurano come una «two dimensional synthesis» degli elementi che compongono il piano dell'apparenza ottica<sup>125</sup>. La teoria di Hofmann muove dunque dalla primaria ed essenziale distinzione tra la dimensione reale, composita e tridimensionale, e l'apparenza ottica: «[w]e see two dimensionally», poiché la nostra comprensione percettiva dello spazio si configura come processo di sintesi deduttiva della spazialità tridimensionale<sup>126</sup>. La creazione artistica, quando non limitata alla sola trasposizione mimetica della natura, si definisce come processo consapevole di ricomposizione e di sintetizzazione degli impulsi ricevuti dall'esperienza sensibile: la loro espressione deve però accordarsi alle regole dettate dal piano pittorico e dunque non evadere i limiti prescritti dalla bidimensionalità del *medium*. In anni successivi, nella seconda metà del decennio, l'artista si dedica all'approfondimento della percezione di spazialità chiuse, specialmente degli ambienti domestici. In opere come *Table with Kettle, Green Vase and Red Flowers* (1936, Fig. 20) e *Still Life with Pink Cupboard* (1939, Fig. 21), se da una parte egli dà piena dimostrazione delle proprie radici estetiche, che affondano saldamente nel terreno del colorismo e della spazialità fauviste, così come in certi espedienti dimensionali di Cézanne e di Van Gogh; dall'altra, si trova impegnato nello sforzo di ricomporre pittoricamente la propria esperienza sensoriale e ambientale, ossia di esprimerla in senso bidimensionale e in accordo con il lessico del *medium*. Nel 1931,

---

Marées: *Die Tragödie des deutschen Idealismus*, ed. 1937, Zurigo.

<sup>125</sup> Cfr. HOFMANN 1931, p. 33 e p. 46.

<sup>126</sup> Ivi, p. 26. Cfr. ivi, p. 34: «Spacial nature is not two-dimensional, it only appears two-dimensional, and appearance is not three-dimensional but has only a three-dimensional effect». Agli organi di senso, specialmente la vista, è dato percepire solo «the particular character and quality of things», impedendo così di esperire la realtà nella sua totalità, se non attraverso la selezione di quegli elementi che colgono la nostra attenzione; compete poi alla coscienza riunirli in un ordine coerente e comprensibile. Cfr. ivi, p. 39. In una sezione successiva, Hofmann scriverà che «[o]ur visual process is a two-dimensional synthesis without which we must lose ourselves in particular things». Ivi, p. 46.

Hofmann dichiara ad esempio che

[t]he formal realization of experiences is founded upon the essential nature of the expression medium. We transpose the impulse received from reality (the natural world) and amplified by our capacity for conscious experience into the particular and legitimate order of the expression medium<sup>127</sup>.

Hofmann pone alla base di ogni creazione plastica l'esperienza della natura («living experience»)<sup>128</sup> e la conoscenza integrale del *medium* e delle altre componenti linguistiche, la linea, il colore e la luce<sup>129</sup>, ma la comprensione dell'identità del supporto si colloca in una posizione di indiscutibile preminenza rispetto ai restanti elementi, che dunque occupano un ruolo subalterno sebbene altrettanto fondamentale. «The lawful order of the medium of expression is, then the speech in which the artist brings his experience with nature to expression»<sup>130</sup>, condizioni che rendono la conoscenza e la dimestichezza con le regole del piano pittorico stadi primari di una relazione prima fisica poi spirituale con l'opera d'arte. Il *medium* abbandona così la sua originaria condizione di oggetto passivo, imparziale e impersonale, o di semplice base strutturale, destinata a essere manipolata e bucata per mezzo dell'illusione prospettica, per elevarsi ad elemento primario di un complesso sistema lessicale che stabilisce le norme della composizione e da cui si dipana l'intero flusso creativo; l'incorruttibilità della bidimensionalità del supporto assurge a una condizione di fatto che non è possibile evadere e contraddire: essa può essere solo studiata, rafforzata e vitalizzata.

Per Hofmann, l'opera d'arte non si connette alla esperienza corporea o interiore attraverso la riproduzione mimetica della realtà visibile: l'uomo esperisce lo spazio tridimensionalmente col complesso dei proprio sensi, ma non può visualizzarlo se non in senso bidimensionale, ed è proprio questa forma di apparenza ottica che l'opera pittorica

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 22a. Si tratta qui del capitolo I della I sezione intitolata *Philosophic Part* e concernente *The Plastic Experience* e la *Unlimited Nature*; in maniera altrettanto significativa, Hofmann intitola il capitolo I *The World as Unity in Reality and Appearance*. Cfr. ivi, pp. 22-23.

<sup>128</sup> Ivi, p. 215.

<sup>129</sup> «The formal elements of painting are: the line, the plane, volume and the resulting formal complexes. These are the elements of construction. The aim of art is to vitalize form. The medium of expression is the picture plane, the means for its vitalization are color and light integrated into planes». *Ibidem*.

<sup>130</sup> Ivi, p. 161.

deve riflettere e trasmettere. Per questa concatenazione di riflessioni, Hofmann giungerà al punto di affermare che «[t]he appearance and picture plane are essentially identical»:

[t]he appearance and picture plane are essentially identical. The essential of appearance is two dimensionality, the essential of the picture plane is likewise two dimensionality. The picture plane is, when in a still untouched condition, completely closed two dimensionally. Thru the process of formal creation the essential of the picture plane – its two dimensionality – becomes affected but not destroyed<sup>131</sup>.

Ogni atto di creazione artistica deve perciò mirare al mantenimento della purezza del piano pittorico e al bilanciamento delle forze che vi agiscono: preservare la stabilità del *medium* implica per Hofmann lo studio di quelle tensioni formali che producono il continuativo effetto di un movimento ottico («the optical movement-effect»)<sup>132</sup>. La sensazione di una virtuale e ritmica espansione e contrazione dei piani («the feeling for movement»; «a feeling for tension»)<sup>133</sup> è trasmessa da un complesso sistema di relazioni formali tra la linea e la luce che si integrano col piano pittorico per animare la composizione e trasmettere otticamente l'apparenza del reale, senza ricorrere agli orpelli prospettici e all'illusionismo, piuttosto mirando a suscitare il senso di un fermento spaziale, l'emozione di un vitalismo cosmico<sup>134</sup>.

Il trattato hofmanniano, che comprendeva l'insegnamento di elementi di geometria e di composizione spaziale, combinava l'approccio scientifico con un afflato mistico: il ricorrente uso del termine empatia («empathy») collega l'opera all'atmosfera artistica e filosofica della Monaco fine secolo, dominata da quella che Carlo Ludovico Ragghianti ha definito come una «cultura dell'empatia (*Einfühlung*)»<sup>135</sup>. In modo evidente Hofmann ha

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 27.

<sup>132</sup> Ivi, p. 146.

<sup>133</sup> Ivi, p. 149.

<sup>134</sup> Cfr. ivi, p. 214a: «When space is realized upon the basis of a living system of relations, then the work of art always expresses a transcendental effect – a mystical effect».

<sup>135</sup> RAGGHIANI 1963, p. 410; a proposito della *Einfühlung*, cfr. anche ivi, pp. 407-410. Menzionato anche in SCHIAFFINI 1997, p. 24. Questa idea di una cultura piuttosto che di una teoria della *Einfühlung* è condivisa da Jolanda Nigro Covre, la quale scrive infatti che «non esiste la teoria della *Einfühlung*, ma piuttosto un complesso di opere teoriche, tra il 1870 e il 1910 circa, che hanno in comune alcune componenti culturali e soprattutto un certo spirito, una intonazione di fondo poi riassunta in tale termine, che è l'unico elemento che certamente le accomuna». NIGRO COVRE 1977, p. 4. Si invita al confronto con lo studio di Andrea Pinotti dedicato alla materia (PINOTTI 2011). Per un quadro complessivo dell'estetica psicologica, cfr. DESIDERI-CANTELLI 2016, pp. 388-396.

assorbito e recepito alcuni elementi appartenenti alla «cultura dell'empatia monacense»<sup>136</sup> senza limitarsi al solo prestito lessicale: nella sua teoria, la relazione empatica acquista una connotazione definita, di genere formale ma di vago contenuto mistico; essa non rasenta l'irrazionalismo semmai si avvicina vagamente alla traduzione lippsiana del termine, dunque alla definizione dell'*Einfühlung* come oggettivazione del soggetto in un'opera d'arte e proiezione delle sue sensazioni in una cosa inanimata<sup>137</sup>. Hofmann prevede una forma paragonabile di scambio sentimentale con un oggetto, in questo caso il *medium*, col quale il pittore intrattiene una relazione di empatia: questa seconda accezione del piano pittorico, che si allinea alla prima, di natura eminentemente percettiva e pratica, aggiunge quindi un'ulteriore qualificazione, più metafisica e spirituale. Sotto questo aspetto, Hofmann dunque si distanzia dagli elaborati tecnicismi e dalla visione del *medium* di estrazione cubista, per avvicinarsi piuttosto a un altro polo delle ricerche nel campo dell'astrattismo, quali le riflessioni di Kandinskij sul cosiddetto principio della necessità interiore. Ne *Lo spirituale dell'arte*, opera contemporanea alla pubblicazione dell'*Almanacco del Cavaliere azzurro* (*Der Blaue Reiter Almanach*, Monaco 1911), Kandinskij indaga il rapporto tra gli elementi compositivi ed espressivi, la forma e il colore, e nella loro corretta combinazione riconosce un potenziale spirituale capace di muovere l'animo umano<sup>138</sup>. L'estetica di Kandinskij e del movimento de *Il cavaliere azzurro* (*Der blaue Reiter*) fondato assieme a Marc, per quanto recuperasse la nozione worringeriana dell'*Einfühlung*, non poteva parimenti concepire l'astrattismo e l'empatia come poli opposti e mutualmente esclusivi<sup>139</sup>, ma come i termini di un'equazione unica e carica di un significato metafisico. Hofmann

---

<sup>136</sup> SCHIAFFINI 1997, p. 24.

<sup>137</sup> Si consideri che tra i volumi posseduti da Hofmann, vi era anche *Abstraktion und Einfühlung* di Worringer. Cfr. GOODMAN 1986, p. 22. Per il pensiero di Lipps e un inquadramento storico e culturale della teoria della *Einfühlung*, a partire dalle origini etimologiche della parola, cfr. PINOTTI 2011, pp. 33-47, con rispettiva bibliografia.

<sup>138</sup> Cfr. KANDINSKIJ 2005, p. 87: «un quadro ben dipinto non è quello che ha dei valori esatti (gli immancabili *valeurs* dei francesi), o una distinzione quasi scientifica tra toni caldi e freddi, ma quello *che ha una vera vita interiore*»; si veda anche la seguente definizione del bello: «[l]'unica misura della bellezza è la grandezza e la *necessità interiore*, che ci è sempre stata utilissima. *È bello ciò che nasce dalla necessità interiore. È bello ciò che è interiormente bello*». Ivi, p. 90. La bellezza dunque, anziché valore esclusivamente formale, si connota come spirituale espressione di emozioni che nutrono l'anima e la sollevano dal torpore e passività in cui è stata degradata dal materialismo e nichilismo del vecchio secolo; l'Ottocento costituisce infatti per Kandinskij un secolo di «decadenza spirituale», che ha condotto alla celebrazione unica dei beni materiali e dell'avanzamento tecnologico, e al conseguente disinteresse per i valori spirituali. Cfr. ivi, pp. 24-25. La biblioteca di Hofmann a Monaco conservava sia una copia de *Lo spirituale dell'arte* che dell'*Almanacco del Cavaliere azzurro*; cfr. GOODMAN 1986, p. 21.

<sup>139</sup> Come spiega Andrea Pinotti, sarebbe comunque errato ridurre il dualismo worringeriano astrazione ed empatia a un semplice *aut-aut* poiché vari elementi dimostrano come l'opposizione non sia così radicale e antitetica. Cfr. A. Pinotti, *Introduzione*, in WORRINGER 2008, pp. XXII-XXIII.

ricorre all'empatia per definire il genere di esperienza visiva che è alla base di ogni creazione plastica: «[a]t the bottom of formal creation every act of visual experience, particularly when it is given effect pictorially, is an experience based upon *observation* and *empathy*»<sup>140</sup>. L'osservazione della natura deve compenetrarsi con un sentimento di empatia, che per Hofmann si traduce nella capacità di immedesimazione spirituale nella realtà circostante («empathic penetration» o «'feeling into'»)<sup>141</sup>. L'esperienza sensoriale, fisica e percettiva, dunque si coniuga con una seconda forma di osservazione, espressamente sovrasensoriale, che Hofmann affida a un senso interno, «the inner eye»: «[t]he physical eye sees only the shell and appearance but the inner eye penetrates the thing in the kernel»<sup>142</sup>. All'artista è dato quindi di cogliere l'ordine universale, connettendo le singole matrici spirituali delle cose, e così di accedere a uno stato di metafisica unione con l'universo; sotto questo aspetto, come dimostra anche il passaggio successivo, Hofmann sembra avvicinarsi alla vena panteistica di Marc:

[t]hrough the partition of being it becomes accessible to the senses as having particular qualities and is accessible in its unification to our empathic powers. Thus everything in the cosmos of living matter and events is approachable by means of our ability to comprehend empathically, through the order and laws which are peculiar to each part of reality and which expresses the particular qualities essential to this particular part of reality. [...] We are bound in an orderly way with the outer event through our world of feeling and sensation which in the end is expressed by us as something mental<sup>143</sup>.

#### IV.4.1 *Clement Greenberg e la Hans Hofmann School of Fine Arts.*

La critica sia passata che recente conviene nell'attribuire alle lezioni di Hofmann un ruolo preponderante nel processo di formazione della coscienza artistica del primo

---

<sup>140</sup> HOFMANN 1931, p. 42. Corsivo dell'autrice.

<sup>141</sup> Cfr. *ivi*, p. 35: «If observation is not based upon empathic penetration ('feeling into'), then this observation leads to spiritless imitation».

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 48.

Greenberg<sup>144</sup>: la collaborazione con la redazione della «Partisan Review», a fianco di Dwight Macdonald e George L.K. Morris, e la frequentazione della scuola della Eight Street, costituiscono le tappe iniziali di un percorso di crescita intellettuale, confluenti poi nella formulazione di un complesso sistema critico<sup>145</sup>. Sebbene le informazioni sui rapporti con la redazione della rivista costellino la corrispondenza personale greenberghiana, specialmente quella compresa tra gli anni 1938-1941, notizie sulla School of Fine Arts di Hofmann sono pressoché assenti<sup>146</sup>. Secondo una lettera del 1 febbraio 1944 indirizzata a Erle Loran (Doc. 5), *associate professor* all'Università di Berkeley e autore del volume *Cézanne's Composition*, Greenberg avrebbe seguito circa quattro *lectures* tenute da Hofmann in un momento imprecisato entro l'anno 1939<sup>147</sup>. La missiva vale come conferma di un dato essenziale circa la frequentazione greenberghiana di una serie di conferenze tenute dal maestro nel corso dell'inverno del 1938-1939<sup>148</sup>: si trattava, da quanto è dato capire, di un ciclo chiuso di lezioni pubbliche parallelo ai corsi ufficiali e giornalieri della scuola, e che Greenberg avrebbe seguito con vivo interesse ma in modo frammentario<sup>149</sup>. Nella recensione della esposizione dedicata a Hofmann dalla Gallery 67 nella primavera del 1945, oltre a celebrare il pittore come «the most important art teacher of our time», Greenberg rende omaggio a quelle trascorse *lectures* che hanno improntato la sua personale visione dell'arte:

Hans Hofmann is in all probability the most important art teacher of our time. Not only has his school sent out good painters; the insights into modern art of the man himself have gone deeper than those of any other contemporary. He has, at least in my opinion, grasped the issues at stake better than did Roger Fry and better than Mondrian, Kandinsky, Lhote, Ozanfant, and all others who have tried to 'explicate' the recent revolution in painting.

---

<sup>144</sup> Per la critica degli anni Ottanta, cfr. J. O'Brian, *Introduction*, in GREENBERG 1988a, p. XXI; NOYES-PLATT 1989, p. 50. Per quella postuma, anni Novanta e primi Duemila, cfr. RUBENFELD 1997, p. 50; JONES 2005, pp. 195-196; GOLDFARB-MARQUIS 2006, p. 66; K. Schneller, «*C'est Athènes que nous voulons*». *Introduction par Katia Schneller*, in GREENBERG 2017, p. 28.

<sup>145</sup> Cfr. NOYES-PLATT 1989, p. 50.

<sup>146</sup> Le lettere a Lazarus contengono invece una nota più precisa a proposito della frequentazione delle lezioni di disegno dal vero organizzate dalla Work Progress Administration: cfr. C. Greenberg, Lettera 2 giugno 1938, in GREENBERG 2003b, pp. 182-183: «I go to sketch class at WPA studio with him [Igor Pantuhuff] every Tuesday now and have fun».

<sup>147</sup> Cfr. GREENBERG 1944, Lettera a Erle Loran datata 1 febbraio 1944, ds.

<sup>148</sup> Cfr. RUBENFELD 1997, p. 50; GOLDFARB-MARQUIS 2006, p. 66.

<sup>149</sup> È possibile che Greenberg non abbia potuto seguire integralmente il ciclo di conferenze per via del suo impiego al Department of Wine and Liquors, sezione della United States Customs Service (1937-1942). Cfr. J. O'Brian, *Chronology*, in GREENBERG 1988a, p. 254.



Hofmann has not yet published his views, but they have already directly and indirectly influenced many, including this writer – who owes more to *the initial illumination received from Hofmann's lectures than any other source*<sup>150</sup>.

Ma già negli anni salienti del confronto con la prospettiva hofmanniana (1939), Greenberg si mostra consapevole dell'influenza esercitata dalla frequentazione della scuola della Eight Street: in una nota a margine di *Avanguardia e kitsch*, l'autore, a proposito della sua teoria del protagonismo del *medium* pittorico, dichiara espressamente di aver attinto da «un'osservazione fatta da Hans Hofmann, insegnante di pittura, in una delle sue conferenze»<sup>151</sup>. Col saggio dell'autunno 1939, Greenberg dimostra espressamente di aver assorbito la dottrina hofmanniana dell'arte, la cui epitome è l'integrità del piano pittorico: per il critico, il fenomeno dell'avanguardia infatti coincide con un inedito interesse dell'artista per il «*medium* del proprio mestiere», come dimostrano i processi dell'arte di «Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, persino Klee, Matisse e Cézanne», che collettivamente ma con eterogenei risultati, «traggono ispirazione dal *medium* con cui lavorano»<sup>152</sup>. La concezione di *Verso un più nuovo Laocoonte*, di poco successivo ad *Avanguardia e kitsch* e ad esso legato a duplice filo, si colloca in uno stadio successivo nel processo di apprendimento e poi di appropriazione da parte di Greenberg delle teorie hofmanniane dell'arte: se col saggio del 1939, il critico ha potuto dedicare una superficiale attenzione alla dottrina del maestro in ragione del contenuto politico e sociologico del testo; con il *Laocoonte* del 1940, egli ha la possibilità di consolidare il proprio debito verso Hofmann e di sviluppare in piena autonoma quei principi che *Avanguardia e kitsch* ha potuto affrontare solo tangenzialmente. Nella ricordata lettera ad Erle Loran del 1 febbraio 1944, Greenberg infatti asserisce di aver tratto ispirazione dalle conferenze di Hofmann per elaborare un saggio pubblicato «in the winter of 1940» sulla «Partisan Review»:

---

<sup>150</sup> C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Hans Hofmann and a Reconsideration of Mondrian's Theory*, in GREENBERG 1988b, p. 18. Corsivo dell'autrice.

<sup>151</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 40, nota 5; «I owe this formulation to a remark made by Hans Hofmann, the art teacher, in one of his lectures». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1988a, p. 9, nota 2.

<sup>152</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, pp. 39-40; «In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it in upon the medium of his own craft. [...] Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinskij, Brancusi, even Klee, Matisse and Cézanne derive their chief inspiration from the medium they work in». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1988a, p. 9.

I have had no special training in the theory of plastic organization aside from my own efforts to draw and paint. I did attend four lectures by Hans Hofmann in 1939, however, and they helped me considerably at the time – really more than I can say – not so much by what was actually said as by the emphasis and tendency. I consider Hofmann himself to be a first-rate painter. An article I published in Partisan Review in the winter of 1940 I owe to his inspiration<sup>153</sup>.

L'anonimo saggio in questione, se non teniamo conto della datazione riportata da Greenberg, certamente errata non avendo egli pubblicato alcun articolo nell'inverno del 1940<sup>154</sup>, è con discreta probabilità *Verso un più nuovo Laocoonte*, stampato nell'estate di quello stesso anno. La dichiarazione del 1944 vale come prova documentaria che conferma una linea di dipendenza già resa evidente dal riscontro tra le asserzioni hofmanniane e alcune osservazioni contenute nel saggio del 1940: delle lezioni dell'inverno 1938-1939, il critico ha colto una complessiva tendenza artistica che si sostanziava nell'innovativo innalzamento del *medium* a categoria estetica autonoma e nel recupero della concezione della bidimensionalità dello spazio cubista<sup>155</sup>; Greenberg, nello stadio successivo dell'apprendimento, si appropria di questi principi e li colloca alla base del suo personale sistema artistico. I contenuti del quinto paragrafo del *Laocoonte*, nonché il vocabolario estetico qui dispiegato, permettono di visualizzare distintamente i termini del debito greenberghiano nei confronti delle *lectures* hofmanniane.

La comprensione delle specifiche coordinate di questa mediazione deve essere necessariamente anticipata dall'analisi degli argomenti che Hofmann ha trattato nella sua serie di lezioni dell'inverno 1938-1939. L'archivio personale di Greenberg, quello conservato presso il Getty Research Institute di Los Angeles, contiene un fascicolo

---

<sup>153</sup> GREENBERG 1944, Lettera a Erle Loran, datata 1 febbraio 1944, ds.

<sup>154</sup> Nell'anno 1940, Greenberg redige solo due saggi, il ricordato *Verso un più nuovo Laocoonte*, e *Uno sguardo dall'America (An American View)* per «Horizon» (settembre 1940). Per quest'ultimo, cfr. *supra*, capitolo III, paragrafo III.12.1.

<sup>155</sup> Come ricorderà Greenberg nel 1957, «Hans Hofmann, nei suoi corsi e in una serie di conferenze tenute nel 1938-1939 ci rammentava, comunque, che c'era altro, per la pittura di alto livello, oltre il progetto cubista. (Per me, che incominciavo appena a saper vedere l'arte astratta, quelle conferenze furono d'importanza fondamentale). Nello stesso tempo, però, nessuno in America, allora o in seguito, capiva a fondo il cubismo quanto Hofmann». C. Greenberg, *La fine degli anni Trenta a New York*, in GREENBERG 1991, p. 216; «Hans Hofmann, in his classes and in a series of public lectures held in 1938-1939, reminded us, however, that there was more to high painting than Cubist design. (For myself, just beginning to be able to see abstract art, these lectures were crucial)». C. Greenberg, *The Late Thirties in New York*, in GREENBERG 1965, p. 232.

dattiloscritto contrassegnato come «Hofmann 1938-39 Lectures» con la riconoscibile grafia del critico<sup>156</sup>. Diviso in sei sezioni corrispondenti alle sei *lectures*, il documento si presenta come una dispensa ciclostilata, di cui si contano tre esemplari, ivi compreso quello greenberghiano, conservati presso gli Archives of American Art della Smithsonian Institution<sup>157</sup>. Le trascrizioni assumono un grande valore una volta constatata l'assenza di altri documenti che supportino un confronto circoscritto tra i primi saggi di Greenberg e i principi estetici divulgati presso la scuola della Eight Street. Da un'analisi complessiva, le *lectures* sembrano condensare gli snodi centrali già anticipati in *Form and Color* nel 1931: le conferenze, come è lecito supporre, non potevano che fondarsi su presupposti, assunti e conclusioni già delineati nel manuale redatto da Hofmann nell'arco di quindici anni di indagini, le quali si presentavano, in questa rinnovata sede, in una forma depurata dagli originari tecnicismi, dunque più discorsiva e accessibile<sup>158</sup>. La divisione delle sei lezioni non corrisponde a rispettive sezioni tematiche: Hofmann è come guidato da un flusso ordinato ma continuativo di pensieri, in cui l'attenzione è variamente spostata da una questione a un'altra, creando così una ritmica e fluente successione di argomentazioni. La direttrice generale lungo cui si muove il discorso hofmanniano, analogamente a *Form and Color*, è la condizione strutturale del *medium* pittorico e le regole compositive che da questo dipendono:

[f]irst of all, we have to deal all the time in the plastic art, as far as painting is concerned, with two problems – the formal problems in plastic arts and the color problems when we have paint as a medium. I will try first to make the formal problems clear. Every problem depends upon the medium with which we are working, and the medium in plastic art, as far as the surface is concerned is all the time the picture plane. [...] The picture plane and the laws of this plane are so fundamental and important that no creative act is possible without

---

<sup>156</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, ciclostilato del ciclo di conferenze tenuto da Hans Hofmann nell'inverno 1938-1939 presso la Hans Hofmann School of Fine Arts. Il documento non contiene annotazioni manuali di Greenberg.

<sup>157</sup> Un esemplare è conservato nell'archivio di Lenita Manry (Hans Hofmann Lectures, Winter 1938-1939, Lenita Manry Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution); un secondo, presso il fondo Karl Knaths (Hofmann, Hans, Six Lectures, 1938-1939, Karl Knaths Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution).

<sup>158</sup> Per il carattere informale delle lezioni e la fedeltà delle trascrizioni, il documento spesso riporta errori di sintassi, in parte dovuti alla poca dimestichezza di Hofmann con la lingua inglese. Le pagine trasmettono il potere carismatico del maestro, la sua capacità espositiva e persuasiva: oltreché ripercorrere il flusso di pensiero di Hofmann, i ciclostilati riproducono l'atmosfera vibrante di quelle occasioni di confronto tra il pittore e il suo uditorio.

having understood the laws of the picture plane<sup>159</sup>.

La consapevolezza del ruolo legislativo del *medium*, della sua opacità e distinta influenza sull'operazione di composizione pittorica, costituisce un'acquisizione teorica e operativa recente, e che solo col cubismo ha raggiunto la soglia della convenzione artistica («[t]oday most of the artists are clear that the two-dimensionality of the picture plane *must not be destroyed*»)<sup>160</sup>. La cognizione dei caratteri del proprio supporto rappresenta per Hofmann lo stadio iniziale e la condizione preliminare di qualsiasi creazione artistica: «[m]ore deeper, the more perfect I understand the medium, the more perfect will be the work I try to create»<sup>161</sup>. Questa insistenza sul necessario mantenimento dell'integrale piattezza del *medium* dipende strettamente dalla concezione dello spazio e della profondità del piano pittorico, elemento cardine della intera disciplina hofmanniana. «We cannot create actual depth – asserisce Hofmann già dalla prima *Lecture* – we can only create the illusion of depth»<sup>162</sup>, ovverosia la percezione della profondità spaziale e la trasmissione di un moto di contrazione ed espansione, di avvicinamento e arretramento delle forme «in a two-dimensional sense»:

[w]e will see that the picture plane, especially has the quality of swinging and contracting and expanding, but not only contracting and expanding in a two-dimensional sense – the main quality and the only quality what really brings pictorial work to a great work of art, expanding and contracting<sup>163</sup>.

La concretezza dello spazio reale può essere restituita sulla tela mantenendo inalterata la sua bidimensionalità senza pretendere di bucare la superficie e di creare la fittizia impressione di un ambiente percorribile<sup>164</sup>, bensì trasferendo sul piano pittorico quel

---

<sup>159</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture II, p. 1.

<sup>160</sup> Ivi, Lecture I, p. 5. Corsivo dell'autrice. Cfr. Ivi, Lecture II, p. 1: «But this consciousness that the picture plane is the medium itself – that the picture plane has laws in itself – this consciousness in general has never been understood since the Renaissance. It needed a long, long way to go to make all these discoveries what finally brought clearness in the activities as far as we are concerned with plastic creation on a picture plane».

<sup>161</sup> Ivi, Lecture II, p. 6.

<sup>162</sup> Ivi, Lecture I, p. 6.

<sup>163</sup> Ivi, Lecture II, p. 4.

<sup>164</sup> Cfr. *ibidem*: «Depth cannot be created on a picture plane and real depth – nobody can make a hole in his picture to go into the picture and come out again – No, depth is here and must be created with the

dinamismo di tensioni ed espansioni volumetriche che l'uomo percepisce otticamente nel suo contatto quotidiano con la natura:

[t]his plastic tension is not at all conceived through an imitative concept – oh, no! This plastic concept is conceived, let's say, through a deep experience of nature. My feeling in looking to nature gives me the idea of a great expansion, let's say, between two objects – or between two planes, when I speak in details, and this tension – this space – I want to create<sup>165</sup>.

Se la prospettiva centrale può proiettare il movimento in un'unica direzione, verso l'interno («a movement backwards»), senza dunque aprire o dilatare lo spazio in senso contrario ma contraendolo in un moto univoco; la dinamica delle forze spaziali concepita da Hofmann riproduce una tensione continuativa ed estensiva che attiva l'intera superficie, animata da una dialettica spesso conflittuale tra spinte espansive e moti opposti di contrazione<sup>166</sup>. Gli schemi riprodotti sul ciclostilato della quarta lezione, verosimilmente quelli tracciati dal maestro nel corso della sua esposizione, traducono visivamente gli effetti della spazialità espansiva hofmanniana e li confrontano con quelli prodotti dalla prospettiva centrale (Fig. 22): ove la prima tende a convertire la superficie del piano pittorico in un campo di forze, in un ambiente eccitabile<sup>167</sup>; la seconda, al contrario, si limita a circoscrivere gli impulsi e a indirizzarli verso una direzione esclusiva, il centro della tela, creando un unico effetto, quello di aspirazione e di concentrazione.

La distinzione tra i due modelli spaziali consiste anche nella diversa forma di percezione stimolata: se nel primo caso si tratta di una esperienza ottica che pretende di produrre l'illusione di un ambiente altro, virtualmente percorribile ed esperibile in maniera integrale; nel secondo, la pittura tenta di trasmettere, secondo il gergo hofmanniano, la «plastic sensitiveness», ossia la naturale percezione delle relazioni empiriche che creano una rete di collegamento tra i piani e gli oggetti:

---

understanding (?) of the medium with which we create – and the prime medium of creation is a picture plane».

<sup>165</sup> Ivi, p. 2.

<sup>166</sup> Si rimanda anche ai grafici della Lecture IV: cfr. ivi, Lecture IV, p. 7.

<sup>167</sup> Si aggiunge qui il confronto tra il grafico menzionato (il primo dall'alto della pagina della Lecture IV riprodotta in appendice, cfr. *infra*, Fig. 22) e un'opera di poco posteriore, *Untitled* (1940), della collezione Guggenheim di New York (cfr. *infra*, Fig. 23).

[i]t would be very, very difficult to explain what is plastic sensitiveness. [...] Everything exists in a state of tension. And object expresses surface tensions – the space is full of tensions – in an empty thing – full of feeling – a feeling for tension, for forces what keeps these things together. These forces really exist. We all know the force of gravity – but this is not the only force. Everything is kept together, otherwise everything would fall to pieces<sup>168</sup>.

Il vitalismo delle tensioni spaziali è non proiettato bensì interiorizzato dal piano pittorico, che abbandona definitivamente la sua condizione oggettuale di autoreferenzialità per farsi teatro di situazioni aperte e mutevoli, non episodiche ma potenzialmente illimitate: l'opera così concepita sottintende un grado variabile di implicazioni fenomenologiche e psicologiche, ove la corporeità del *medium* è inscindibile dalla sua potenziale e ineffabile valenza spirituale. Sebbene con una enfasi più trattenuta rispetto a *Form and Color*, dove la fede nell'aura trascendente dell'opera d'arte pervade il volume, nel corso delle sue lezioni Hofmann dedica solo brevi accenni al potenziale effetto cosmico, come egli dice, del dipinto: lo scopo dell'arte è ancora «the creation of transcendency»<sup>169</sup>, ma resta evidente come, diversamente dal manuale del 1931, la complessità e soggettività della percezione visiva e psicologica, nonché le possibilità tecniche che permettono di far irrompere l'esperienza dello spazio empirico sulla tela, adesso occupino quasi completamente l'attenzione del maestro.

#### IV.4.1.1 *Un confronto testuale tra il Laocoonte e le lezioni di Hofmann.*

Non è possibile sottovalutare il debito greenberghiano nei confronti di Hofmann e neppure scindere la redazione di *Verso un più nuovo Laocoonte* dai contenuti delle lezioni del 1938-1939; sebbene in anni successivi Harold Rosenberg abbia voluto ridimensionare l'impatto della scuola della Eight Street sulla sua generazione<sup>170</sup>, resta inequivocabile che,

---

<sup>168</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture III, p. 7.

<sup>169</sup> Ivi, Lecture II, p. 5; cfr. ivi, Lecture IV, p. 5: «The picture plane must be conceived from the beginning as something what can be brought to movement. This static plane can be brought to movement – naturally not movement in a naturalistic sense, but through movement in a spiritual sense».

<sup>170</sup> Cfr. H. Rosenberg, *Gli anni Trenta*, in ROSENBERG 1975, p. 177: «Anche Hans Hofmann, che negli anni Trenta ebbe soltanto un ruolo di collegamento fra passato e futuro, ruolo che peraltro non andrebbe sopravvalutato».

almeno nel caso di Greenberg, la mancanza del verbo di Hofmann avrebbe certamente privato il critico di una delle sue fonti più significative e ispiratrici. Il paragrafo quinto del *Laocoonte* condensa così contributi provenienti dal campo dell'analisi dell'astrattismo di marca morrisiana, e argomentazioni e conclusioni di distinta origine hofmanniana. Si constata visibilmente come l'influenza delle lezioni del 1938-1939 sia prima di tutto passata attraverso il canale lessicale: il contributo maggiore della teoria di Hofmann è stato certamente l'introduzione di un vocabolario artistico saturo ed espressivo, tecnico e specialistico. Accostando la proverbiale enfasi sulla parola *medium*, che in maniera oramai lapalissiana segnala il campo dell'estetica modernista di stampo greenberghiano, l'adozione del frasario di Hofmann è dimostrata da una costellazione terminologica che investe intere espressioni: «the emotion of the “plastic sight”», «vibrating tension» e «material flatness»<sup>171</sup> rendono esplicito il tentativo di Greenberg di condensare la teoria del maestro cogliendone, prima di tutto, la pregnanza lessicale. Dal punto di vista contenutistico, appare chiaro che il giovane autore abbia provveduto a compendiare la disciplina hofmanniana e, specialmente, a radicalizzarla<sup>172</sup>: la semplificazione delle prospettive plurime aperte dalle lezioni del 1938-1939, e il confluire delle molteplici direttrici del pensiero di Hofmann in un unico parametro, quello della bidimensionalità del *medium* e della percezione puramente ottica del quadro, sono l'esito dell'approccio pragmatico che caratterizza l'atteggiamento di Greenberg di questi primi anni. L'inclinazione a semplificare la concezione hofmanniana dell'arte è resa evidente da un significativo passaggio del paragrafo quinto del *Laocoonte*, in cui il critico enfatizza l'elemento funzionale e pragmatico dell'opera d'avanguardia: essa si consuma, scrive Greenberg, nella purezza della percezione visiva, senza richiamare alla mente associazioni altre o richiedere la spinta dell'intelletto.

La pittura e la scultura possono realizzarsi completamente solo in quello che fanno: come nel caso dell'architettura funzionale o della macchina, il loro aspetto coincide con ciò che fanno. I dipinti e le statue si esauriscono nella sensazione visiva che producono. Non c'è nulla da

---

<sup>171</sup> Cfr. C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 34.

<sup>172</sup> Cfr. JONES 2005, p. 198: «Keeping strictly on that surface, Greenberg tightened each of Hofmann's pedagogical insights to prescriptive stringency». Susan Noyes-Platt aveva già anticipato la questione nel 1989: cfr. NOYES-PLATT 1989, pp. 50-51.

identificare, da collegare o su cui riflettere, ma è tutto da sentire<sup>173</sup>.

Il sensismo e lo spiccato empirismo della visione greenberghiana traducono alcune osservazioni sparse di Hofmann circa la matrice fisica ed emozionale della percezione dell'opera: «space must be experienced not through the intellect, but must be experienced through feelings»<sup>174</sup>. Greenberg riconduce l'esperienza del quadro, che per Hofmann include anche un margine di sollecitazione psicologica, corrispondente al piano spirituale dell'opera, alla pura e semplice «emozione plastica», alla sensazione ottica e al godimento visivo. L'esperienza dell'opera d'arte si limita alla percezione visiva poiché essa è esito di quel lungo processo di purificazione dei mezzi della pittura che, spogliata dei propri legami con le lettere e con la scultura, non ricerca più l'illusionismo spaziale ma si limita a comunicare un messaggio esclusivamente visivo; il contenuto dell'opera d'avanguardia si esaurisce dunque sulla superficie, non richiama l'ausilio e l'integrazione degli altri sensi, poiché non produce l'illusione di un ambiente fittizio, virtualmente percorribile, alternativo allo spazio empirico. Su questo punto, il testo greenberghiano risulta chiaro:

[I]a storia della pittura d'avanguardia è quella di un progressivo cedimento alla resistenza del suo *medium*. Questa resistenza consiste principalmente nel rifiuto da parte della superficie pittorica piatta di sottomettersi ai tentativi di 'bucatura' mirati all'ottenimento di uno spazio prospettico realistico<sup>175</sup>.

Si distingue chiaramente la eco del seguente passaggio della *Lecture II*:

[d]epth cannot be created on a picture plane and real depth – nobody can make a hole in his

---

<sup>173</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 61; «Painting and sculpture can become more completely nothing but what they do; like functional architecture and the machine, they *look* what they *do*. The picture or statue exhausts itself in the visual sensation it produces. There is nothing to identify, connect or think about, but everything to feel». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 34.

<sup>174</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture I, p. 3. Si noti che Hofmann accosta all'effetto della percezione visiva, collegata all'opera, anche l'esperienza psicologica («the psychological effect»), la quale procede oltre quella sensoriale: si veda ivi, Lecture VI, p. 5.

<sup>175</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 61; «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». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 34.



picture to go into the picture and come out again – No, depth is here and must be created with the understanding (?) of the medium with which we create – and the prime medium of creation is a picture plane<sup>176</sup>.

Greenberg dedica una rapida attenzione al ruolo del colore che, nella nuova logica della pittura d'avanguardia, segna il definitivo passaggio dall'ibridismo artistico alla purificazione dei mezzi linguistici; la rinuncia al chiaroscuro e allo sfumato (*shaded modelling*) segnala l'abbandono di un effetto volumetrico che imita quello scultoreo, e specialmente indica il ritorno all'autonomia del colore primario e alla sua matrice istintuale, non più funzionale alla illusione della consistenza tridimensionale dell'oggetto reale<sup>177</sup>. Hofmann dedica un'intera *Lecture* al ruolo del colore<sup>178</sup>, insistendo, con enfatico trasporto, sulla dimensione altra della volumetria pittorica e sulla aridità di una *palette* che insiste sui toni del bianco e del nero per modellare la forma in senso scultoreo. Il colore assume, nella cosmologia pittorica hofmanniana, una valenza primaria: l'esaltazione della qualità compositiva del colore<sup>179</sup>, si salda con una sua interpretazione musicale, che segue invece la teoria kandinskijana della corrispondenza tra i toni e i colori. La relazione tra i colori nel gergo di Hofmann si traduce col termine «intervals», intervalli che replicano sul piano pittorico quel medesimo rapporto tra le tonalità dei suoni all'interno di una composizione musicale: il ritmo di risposdenze e di contrasti animano la superficie della tela, facendola arena di un continuo scambio di stimoli cromatici<sup>180</sup>. Il colore possiede, secondo la visione hofmanniana modellata sulla lezione pittorica di Matisse, una qualità

---

<sup>176</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture II, p. 4.

<sup>177</sup> Cfr. C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, pp. 61-62; C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 34.

<sup>178</sup> Cfr. GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture V, pp. 3-8.

<sup>179</sup> A distanza di anni, nel 1957, Greenberg ricorda l'impatto della lezione di Hofmann sul colore: «in ogni caso sul colore si poteva imparare più da Hofmann, visto che si trattava soltanto d'imparare, che non da Picasso, Miró o Klee. In realtà, e adesso lo capisco, si potevano imparare più cose sul colore di Matisse da Hofmann che non da Matisse stesso». C. Greenberg, *La fine degli anni Trenta a New York*, in GREENBERG 1991, p. 215; «And in any case you could have learned more about color from Hofmann, as long as it was just a question of learning, than from Picasso, Miró or Klee. In fact, as it now looks to me, you could learn more about Matisse's color from Hofmann than from Matisse himself». C. Greenberg, *The Late Thirties in New York*, in GREENBERG 1965, p. 232.

<sup>180</sup> Cfr. GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture V, p. 3: «I call the color tensions the 'intervals' of the colors. You all know what an interval means. You have a similar thing in music. For example, you hear a sound: this sound may be a very characteristic sound. You hear in the same moment another sound. This other sound may relate itself to the first sound – then this first sound disappears in his characteristic, and so is doing the second sound, but our ear hears only one thing and that is called in music».

intrinsecamente plastica, che va ben oltre l'effetto volumetrico ottenuto coi toni del bianco e del nero:

[s]o in this building up intervals by intervals, etc., I create finally volume. The color becomes through the fact that relationships are created through intervals a plastic means [*sic*]. Indeed, this is a very little known fact. Most of the painters use color as a sculptural means. When I say to you plastic and sculptural take very good care about this differentiation that I make. By plastic I mean all the time the open way of painting – interval follows interval, so that finally a symphonic results comes out – *a flat result* – like the decorative creator is doing<sup>181</sup>.

L'osservazione greenberghiana compendia e riduce ai termini essenziali la ben più complessa concezione hofmanniana del colore; in tal caso, la rielaborazione semplicistica del nerbo della *Lecture V* è forse da imputarsi a un superficiale interesse del critico per le questioni cromatiche, perché piuttosto coinvolto su un altro fronte, quello della bidimensionalità spaziale. Anticipando di circa un ventennio uno degli assunti centrali di *Pittura modernista* (*Modernist Painting*, 1961), Greenberg attribuisce un ruolo primario al formato della tela, qualità fisica primaria del supporto pittorico: quelle che «gli antichi» consideravano restrizioni, nell'ottica greenberghiana assurgono a categorie estetiche primarie, «la superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà del pigmento»<sup>182</sup>. Con *Verso un più nuovo Laocoonte*, il critico premette quello che diverrà poi il nerbo dell'estetica modernista degli anni Cinquanta e Sessanta, insistendo, sulla distinguibile onda dell'influsso hofmanniano, sulla «densa atmosfera bidimensionale» creata dalla compressione dei «fittizi piani di profondità»:

[i]nfluenzate dal quadrato della tela, le forme tendono a diventare geometriche e sono semplificate, perché anche la semplificazione è parte dell'istintivo adattamento al *medium*. Ma quel che conta di più è che lo stesso piano pittorico diventa sempre più piatto, livellando

---

<sup>181</sup> Ivi, p. 6. Corsivo dell'autrice. Hofmann traccia una distinzione tra il cosiddetto «cosmic creator» e il «decorative creator», una polarità intorno cui ruotano le lezioni conclusive; se il primo si definisce come colui che è capace di penetrare la superficie delle cose e si muove nella spazialità della tela, non sopra; il secondo, per antitesi, rappresenta quel pittore, piuttosto un decoratore, che «stays on the surface without affecting fundamental characteristic of this plane – the two dimensionality». Ivi, p. 1.

<sup>182</sup> Cfr. C. Greenberg, *Pittura modernista*, in GREENBERG 2011, p. 118; «the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment». C. Greenberg, *Modernist Painting*, in GREENBERG 1995b, p. 86.

e comprimendo i fittizi piani di profondità finché non vanno a coincidere sul piano reale e materiale che è l'effettiva superficie della tela: qui stanno fianco a fianco, intrecciati ed ordinati in trasparenza uno sopra l'altro<sup>183</sup>.

In questo contesto, l'irrigidimento delle premesse di Hofmann a proposito della concretezza dello spazio pittorico emerge con limpidezza nella idea della costruzione spaziale come elemento determinato in senso aprioristico e non verificabile empiricamente<sup>184</sup>; Greenberg non lascia infatti aperta la possibilità di un formato che non sia quadrangolare, a differenza di Hofmann che nella *Lecture V* non si lascia limitare dalla forma specifica del supporto, purché la composizione spaziale rispetti e corrisponda al *medium* d'elezione: «[t]he frame is the spiritual limit. [...] This picture plane on which we work can be, of course, different: it can be a square, an oval – *in fact every shape* – but in a cosmic creation everything must be strongly related to the outline of the format»<sup>185</sup>. Nel corso del paragrafo greenberghiano, la resistenza del *medium* a ogni tentativo di bucatatura si traduce in una tenace oppressione esercitata dalla superficie della tela sulla tendenza delle forme ad espandersi in senso volumetrico: la dinamica tra le due forze oppostive si traduce in una «tensione vibrante» di memoria hofmanniana, che si dipana da questo conflittuale agire di due direttrici antitetiche, la piattezza dello spazio e la dilatazione volumetrica degli oggetti<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 62; «Under the influence of square shape of the canvas, forms tend to become geometrical – and simplified, because simplification is also part of the instinctive accommodation to the medium. But most important of all, the picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive planes of depth until they meet as one upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas; where they lie side by side or interlocked or transparently imposed upon each other». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 35.

<sup>184</sup> Cfr. NOYES-PLATT 1989, p. 51: «Hofmann's entire teaching hinged on this crucial issue: space was “something concrete”, not just the surroundings of an image and not just two dimensional surface. Depth was necessary, and it was based on a relationship with the given space. For Greenberg, this subtle idea and distinction would ultimately become simply flatness and the simple two dimensional surface, a “premise” that Hofmann was carefully avoiding».

<sup>185</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture V, p. 1. Corsivo dell'autrice. In base a questa osservazione, si può ipotizzare che Hofmann fosse a conoscenza del saggio di George Simmerl, *La cornice pittorica* (1902, *Der Bildrahmen*, «Der Tag», ristampato nel 1922 in *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam) dove si enfatizza il valore dell'autonomia dell'opera d'arte che deve, per questa ragione, essere delimitata da una cornice al fine di esasperare l'unità e la singolarità del quadro. L'attribuzione di questo significato alla cornice pittorica diverrà un tratto essenziale del modernismo di stampo greenberghiano.

<sup>186</sup> Cfr. C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 62; C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 35.

#### IV.5 *La questione surrealista: la conclusione del saggio.*

Dall'analisi delle sei *Lectures* di Hans Hofmann dell'inverno 1938-1939, la linea genealogica di *Verso un più nuovo Laocoonte* si distingue con chiarezza: il saggio, dopo i necessari prolegomena di contenuto storico e politico, si sviluppa attraverso i punti focali della tradizione artistica hofmanniana, quegli stessi snodi concettuali che in futuro costituiranno per Greenberg una sorta di firma intellettuale. Il *Laocoonte* procede oltre il grado della pura appropriazione e si accosta a una sintesi originale, che agirà poi da premessa alle conclusioni del testo; nel processo di selezione e di compendio delle *Lectures* hofmanniane, si fa dunque strada un percorso di critica individuale, dove si iniziano a scorgere le reali intenzioni dell'autore. Dalle lezioni del maestro, Greenberg trae essenzialmente una conclusione univoca, la più congeniale al suo approccio critico, ossia la distinzione primaria tra spazialità bidimensionale e illusionismo prospettico: la prima è più confacente all'arte d'avanguardia, secondo l'accezione greenberghiana, dunque a una pittura progressista e dall'attitudine, sempre seguendo la falsariga del testo, funzionale e sensistica; la seconda morfologia spaziale, esatto opposto della prima, segna invece il ristagno dell'arte nella palude dell'accademismo. A questa preliminare distinzione fa immediatamente seguito un'antinomica concezione del piano pittorico, che nel secondo caso è inteso come supporto trasparente privo di qualità estetiche, nel primo come opaco e ontologicamente sostanziale. Sulla base di queste categorie, Greenberg procederà a una ulteriore equazione, estranea all'originario sistema hofmanniano: alla base del *Laocoonte* del 1940 sussiste infatti una polarità sottintesa, quella tra astrattismo e figurativo, in cui la prima si distingue dalla seconda in ragione della propria aderenza al *medium* d'elezione, emergendo così come tendenza artistica avanguardistica. Il realismo o qualsiasi altra forma di pittura che ripristina il ruolo del soggetto, si configura come una tendenza reazionaria: la gerarchia tra soggetto e oggetto è nuovamente capovolta e il *medium* affossato sotto il peso di un contenuto estraneo. Si tratta di una polarità cui Hofmann non perverrà mai: la scelta del figurativo o dell'astrattismo non definisce la qualità dell'opera, ha poca importanza cosa il dipinto voglia comunicare poiché è la correttezza del trattamento del piano pittorico ad assurgere a unica condizione normativa imprescindibile. Nel corso della *Lecture VI*, la posizione di Hofmann è assai esplicita a riguardo:

[t]he impulses count and not this, what the work says objectively, or says literally, etc., and for this reason it means not very much if an artist is representative in his work, or if he is abstract, or if he is non-objective. He can be good in the one as in the other, as well as bad as one in the other<sup>187</sup>.

Se per Greenberg il purismo si identifica con la pratica dell'astrattismo, quindi col ritorno all'assolutezza delle forme e degli elementi primari dell'opera d'arte, estraniati da ogni genere di contenuto aneddótico e accidentale; il figurativo, come diverrà esplicito nel penultimo paragrafo del saggio, non denota semplicemente il ritorno alla rappresentazione e al primato del soggetto, ma si configura come una tendenza reazionaria che ha ripristinato la spazialità prospettica rinascimentale e ribaltato la gerarchia del *medium*. Già in *Avanguardia e kitsch*, questa polarità costituiva una basilare antitesi ma i termini del confronto, in quanto politici, prevedevano il paragone tra l'avanguardia, arte alimentata da propositi rivoluzionari, e il *kitsch*, parola tedesca che assommava in sé tendenze varie ma collettivamente ispirate dalle politiche demagogiche e dai meccanismi del mercato capitalistico; con *Verso un più Nuovo Laocoonte*, Greenberg recupera questa antinomia ma la riconfigura in senso esclusivamente estetico: la retroguardia artistica non si identifica qui con tendenze culturali reazionarie, nutrite dai falsi ideologismi totalitari, ma con movimenti che, in maniera altrettanto retrograda e negativa, arrestano il lineare corso storico dell'avanguardia ripristinando gli antichi orpelli della cultura accademica, l'artificio prospettico e la *mimesis*. Se *Avanguardia e kitsch* mirava a contestare fenomeni moderni come il *Social Realism*, che nascevano in seno alla tradizione della *American Scene* e segnavano l'ostinata sopravvivenza del linguaggio figurativo; il *Laocoonte* attaccava duramente quella che per il critico si contraddistingueva come l'ultima frontiera dell'ibridismo tra arti visive e verbali, il movimento surrealista. In quanto espressione artistica programmaticamente interdisciplinare, la pratica surrealista non poteva conciliarsi con la prospettiva estetica del *Laocoonte*: l'insostenibile confronto tra i caratteri del movimento francese e le aspirazione puriste dell'ideale di astrattismo coltivato da

---

<sup>187</sup> GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture VI, p. 5; cfr. *ivi*, Lecture I, p. 6: «But to have depth control in a pictorial sense (?) what you are doing, if you are the abstract artist, representative artist, or non-objective artist, that it just what counts, and only really educated eyes and when behind these educated eyes the soul sits between, you can judge if such a work has quality or not. But only plastic quality counts».

Greenberg, erede del formalismo di George L.K. Morris, conduce l'autore sulla strada di una dura invettiva:

[i] francesi e gli spagnoli di Parigi hanno portato la pittura a un punto di pura astrazione ma, con qualche eccezione, è toccato a olandesi, tedeschi, inglesi e americani realizzarla. È nelle loro mani che il Purismo astratto si è consolidato in una scuola, un dogma e un credo. Prima del 1939 il centro della pittura astratta si era spostato a Londra, mentre a Parigi le generazioni più giovani di pittori francesi e spagnoli avevano reagito contro la purezza astratta ed erano tornati a una confusione tra letteratura e pittura non meno estrema di quella del passato<sup>188</sup>.

La dichiarata presa di posizione contro i «giovani ortodossi surrealisti»<sup>189</sup> rappresenta la più coerente conclusione alle premesse e allo stesso svolgimento del saggio: il lungo processo di transizione storica dall'ibridismo romantico alla piena delimitazione dei confini disciplinari della pittura, raggiunta con le ultime conquiste dell'avanguardia, si arresta di fronte alle sperimentazioni surrealiste. L'unico termine cronologico, «[p]rima del 1939», non casualmente coincide con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, dunque col tracollo definitivo dell'equilibrio europeo, e con la vigilia della pubblicazione stessa del saggio: questa emergenza dell'ibridismo artistico diventa così il sintomo della moderna crisi storica vissuta dalla civiltà occidentale, e il surrealismo il momento inaugurale di una prossima regressione della pittura ad uno stato di disorientamento e confusione. Coerentemente con gli assunti greenberghiani, il ritorno dei surrealisti più ortodossi «a una confusione tra letteratura e pittura non meno estrema di quella del passato», si traduce nel sovvertimento dei canoni del *medium* e nel ripristino di una spazialità illusionista tridimensionale; la bidimensionalità del supporto è dunque alterata al fine di replicare, nella maniera più realistica possibile, lo spazio empirico, che diventa teatro di sogni e di

---

<sup>188</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 63; «The French and Spanish in Paris brought painting to the point of pure abstraction, but it remained, with a few exceptions, for the Dutch, Germans, English and Americans to realize it. It is in their hands that abstract purism has been consolidated into a school, dogma and credo. By 1939 the center of abstract painting had shifted to London, while in Paris the younger generation of French and Spanish painters had reacted against abstract purity and turned back to a confusion of literature with painting as extreme as any of the past». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 36.

<sup>189</sup> Cfr. C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 63; C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988a, p. 36.

allucinazioni<sup>190</sup>.

Da una nota a margine di *Avanguardia e kitsch* si comprende chiaramente come le premesse metodologiche per questa radicale discriminazione del surrealismo e per la sua emarginazione dal tracciato dell'avanguardia, coincidano ancora con gli originari insegnamenti di Hofmann: nella nota, Greenberg infatti sosterrà che secondo l'ottica del maestro, improntata alla superiorità categoriale del *medium*, «il Surrealismo nelle arti plastiche» non può che essere valutato come «tendenza reazionaria che sta cercando di reintegrare il soggetto 'esterno'», come dimostra l'opera di Salvador Dalí, intenta a riprodurre sulla tela «i processi e i concetti della propria coscienza, non i processi del proprio *medium*»<sup>191</sup>. Questa concisa nota sembra riprendere un'osservazione di Hofmann, contenuta nella *Lecture I*, a proposito del movimento francese e specialmente degli ultimi esiti della pittura di Dalí<sup>192</sup>: non interessato alle qualità plastiche dello spazio pittorico ma esclusivamente agli effetti di iperrealismo, lo spagnolo si muove sulla superficie della tela creando una spazialità statica; anziché denso ed espansivo, le potenzialità del piano pittorico di Dalí si esauriscono nella più banale e sterile sollecitazione sensoriale:

---

<sup>190</sup> L'interpretazione greenberghiana del movimento è parziale e riduttiva, per lo più dominata da pregiudizi alimentati, come verrà di seguito illustrato, da conflitti col poeta surrealista Nicolas Calas e col circolo della rivista «View». Un quadro esaustivo della critica al surrealismo è offerto da un contributo intitolato *Pittura surrealista (Surrealist Painting)*, che l'autore scrive nel 1942. Si tratta di un Greenberg più maturo e disinteressato, distaccato da eventuali questioni personali, dunque di un saggio che può considerarsi come effettivo ritratto dell'opinione del critico sul surrealismo. Cfr. C. Greenberg, *Pittura surrealista*, in GREENBERG 2011, pp. 165-170; C. Greenberg, *Surrealist Painting*, in GREENBERG 1988a, pp. 225-231.

<sup>191</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in Greenberg 2011, p. 40, nota 5; «Surrealism in plastic art is a reactionary tendency which is attempting to restore 'outside' subject matter. The chief concern of a painter like Dalí is to represent the processes and concepts of his consciousness, not the processes of his medium». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1988a, p. 9, nota 2.

<sup>192</sup> Si tenga presente che Hofmann abbandona Parigi prima dell'avvento del movimento surrealista e si forma in un contesto artistico dominato dal fauvismo e dal cubismo, ragione per cui la sua generale attitudine nei confronti del gruppo di Breton non poteva essere positiva, avendo esercitato la propria pittura e il proprio gusto a contatto con altri canoni estetici. La sua personale antipatia per Dalí, in questa specifica circostanza (1938-1939), non può che essere dovuta all'allora recente e spettacolare esposizione alla World Fair del 1939, dove era stato allestito il padiglione surrealista *Dream Of Venus*. Cfr. KACHUR 2001, pp. 104-163; SCHAFFNER 2002; VENTURI 2019, pp. 266-289. Fin dal suo primo viaggio a New York (1934), Dalí era divenuto il più popolare tra i surrealisti, almeno fino ai primi anni Quaranta, con l'emigrazione massiccia di altri membri del gruppo, ivi compreso Breton (1941). Al 1934 risale la prima mostra del pittore alla Julien Levy Gallery, nello stesso anno in cui è organizzata la sua personale a Londra. A queste date, Breton già aveva deciso di espellere Dalí dal movimento surrealista. Il 1936 è l'anno di avvio della consacrazione internazionale dell'artista, come dimostra la copertina del «Time», ufficiale celebrazione dell'ego e della creatività daliniane. Con l'inizio della guerra, il pittore abbandona l'Europa per gli Stati Uniti, dove rimarrà fino al 1948. Nel 1941, il Museum of Modern Art dedica a Dalí la sua prima retrospettiva (19 novembre 1941-11 gennaio 1942), che diverrà poi itinerante: la mostra sancirà definitivamente la fortuna americana dell'artista. Farà immediato seguito la pubblicazione della sua autobiografia, *La vie secrète de Salvador Dalí: suis-je un génie?* (1942), ristampata a New York con la traduzione di Haakon M. Chevalier, anno coincidente con una importante esposizione alla Knoedler Gallery (14 aprile-15 maggio 1942). Cfr. TASHJIAN 1995, pp. 50-65; 126-134; per la biografia di Dalí, cfr. ETHERINGTON-SMITH 1992; GIBSON 1997.

[o]nly plastic quality counts. We have today so many trends – We have the Surrealists – Dalí, Miró – the one is a speculator. He surprises you with his speculations [...]. Why is it that most of the productions are unsatisfactory? Because what is created stays so small, it cannot breathe – it sticks – all the figures look like little dolls or like marionettes. The landscape just as if you would take the opera glass the wrong way – infinitely narrow, not expanded<sup>193</sup>.

Tornando al principio fondamentale della critica greenberghiana al surrealismo, ossia all'idea che il movimento sia da identificarsi con la pratica di ibridazione del linguaggio visivo con quello verbale, è possibile che questa interpretazione unilaterale sia stata influenzata da un articolo apparso nel 1936 su «Parnassus». Impegnata sul fronte della promozione in America della pittura di Joan Miró, la rivista ha pubblicato un contributo dedicato all'artista e al suo rapporto col surrealismo, firmato da John G. Frey, che riflette l'atteggiamento di quella parte della critica americana 'ostile' al movimento<sup>194</sup>. L'autore distingue due forme di surrealismo: la prima, rappresentata in maniera esemplare dalle creazioni di Dalí, Tanguy e Roy, si sostanzia nella inclinazione alla interdisciplinarietà e alla coniugazione della pittura con le lettere, ed è per questo definita da Frey come «literary [Surrealism]»<sup>195</sup>. Nelle opere di questo fronte più radicale del movimento, gli elementi plastici e il *medium* sono subordinati alla trasmissione di un contenuto, che infine è la traduzione della dimensione onirica del pittore in forma visiva; in questo processo è insita la ricerca di una volontà di narrazione di meccanismi inconsci («precise description of the

---

<sup>193</sup> Cfr. GREENBERG 1928-1993, Box 26, Folder 10, Hans Hofmann Lectures, Lecture I, p. 6. Hofmann affianca due direzioni antitetiche ma entrambe parte dell'indirizzo surrealista, l'iperrealismo di Dalí e l'astrazione lineare di Miró. Egli in sostanza evidenzia la dicotomia stilistica e concettuale interna al movimento e pone in luce le due principali direttrici che avranno poi seguito negli Stati Uniti con le sperimentazioni di James Guy, Leon Kelly, Malcolm Roberts, Boris Margo e Louis Guglielmi. Sulla fortuna del surrealismo negli Stati Uniti, si veda M. Sawin, *Surrealism Without Surrealists*, in *SURREALISM IN AMERICA* 1998, pp. 9-15. La questione dell'influenza del surrealismo sull'arte americana, fatta esclusione per le copiose indagini dedicate alle reminiscenze surrealiste nella pittura e scultura dei maggiori rappresentanti dell'Abstract Expressionism, Jackson Pollock e Robert Motherwell *in primis*, è un argomento ancora lontano dall'esaurirsi: nel corso degli anni Novanta, sia la mostra *Surrealism in America. During the 1930s and 1940s* (1992), esposizione selezionata di opere della collezione Penny and Elton Yasuna, che le monografie di Dickran Tashjian (*A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde, 1920-1950*, 1995) e di Martica Sawin (*Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, 1997), hanno tracciato i molteplici esiti dell'incontro tra gli artisti americani, divisi tra il realismo di matrice regionalista o sociale e l'astrattismo modernista, e gli esuli surrealisti. Le ricerche degli anni Novanta sono state anticipate e in parte indirizzate dalla mostra *Surrealism and American Art, 1931-1947* (1977) e dal corrispondente catalogo curato da Jeffrey Weschler.

<sup>194</sup> Cfr. PÉREZ SEGURA 2016, pp. 276-279.

<sup>195</sup> FREY 1936, p. 13; «“poems to be hung upon the wall”». *Ibidem*.



internal world»)»<sup>196</sup> che per necessità richiede la sottomissione e la strumentalizzazione dei mezzi artistici per scopi altri, vale a dire la trasmissione di un messaggio, restituito su tela nella forma più obbiettiva possibile. In tal senso, dunque, Frey intende l'inclinazione al «pure literalism»<sup>197</sup>: da una parte, come tendenza alla riproduzione mimetica dei movimenti dell'inconscio, dall'altra nel senso italiano di 'letterarietà', ossia come intromissione di elementi poetici dunque esterni ed estranei ai puri elementi plastici.

Il secondo fronte surrealista è invece rappresentato da un pittore come Miró: la sua arte, pur non estraniandosi completamente dalla sfera del figurativo, preserva comunque l'autonomia dei costituenti formali, in particolare modo della linea. Il lirismo, la poesia e la narrazione sono presenti nella sua opera ma sono avviluppati nella plastica delle forme, ed è per questo che si tratta, nel suo caso, di un «lirismo plastico» («plastic lyricism»)<sup>198</sup>, secondo la definizione di Frey. «Here the spontaneous creative flow of the imagination in the process of automatic painting manifests itself, not in a series of images, but in the organic growth of a plastic conception»<sup>199</sup>.

Se da una parte la breve requisitoria anti-surrealista del *Laocoonte* del 1940 può essere letta come il coerente esito dell'intera architettura greenberghiana, le cui fondamenta, come l'autore ha spesso confessato, sono da cercarsi nelle *Lectures* di Hofmann, anch'egli assai critico verso le capziosità pittoriche daliniane; dall'altra, in un'ottica più ampia, la posizione conclusiva assunta da Greenberg, per quanto coerente con lo sviluppo delle premesse del saggio, si presta ad essere interpretata anche come una soluzione strumentale che si collega a circostanze contestuali alla redazione stessa del saggio.

#### IV.5.1 *Un porto per i surrealisti: la nascita della rivista «View» (1940-1947).*

Nel settembre 1940, a un mese di distanza dalla stampa di *Verso un più nuovo Laocoonte* sulle pagine di «Partisan Review», la rivista «View: Through the Eyes of Poets» (settembre 1940-marzo 1947), presenta il suo primo numero che, pur nella ristrettezza del

---

<sup>196</sup> *Ibidem.*

<sup>197</sup> *Ibidem.*

<sup>198</sup> *Ibidem.*

<sup>199</sup> *Ibidem.*

formato del *tabloid*, rendeva già espliciti i caratteri della nuova pubblicazione<sup>200</sup>. Sebbene in questa fase iniziale «View» non si fosse allineata espressamente al *Manifesto* di André Breton<sup>201</sup>, la simpatia e le affinità col movimento francese già affioravano, più che nei contenuti, nei toni e nella generale attitudine della rivista. Ideologicamente, «View» ambiva infatti a proseguire l'impresa avanguardista di «Minotaure», interrotta nel 1939, e a paragonarsi a pubblicazioni moderniste quali «Verve», *magazine* d'arte inaugurato nel 1937, e al britannico «London Bulletin», edito tra il 1938 e il 1940; nel medesimo tempo, il titolo ammiccava a riviste di stampo commerciale, come il francese «Vu» o l'americano «Look». Troncando la parola *review* del suo prefisso e intitolandosi «View», la pubblicazione manifestava la propria distanza da «other self-consciously modern publications», quali «Kenyon Review», «Southern Review», «Little Review» e «Partisan Review»<sup>202</sup>.

La vena anticonformista e dissacrante, filtrata dalla ricercatezza dei contenuti e dall'eleganza di uno stile eclettico, rappresentava infatti la linea guida del *magazine* americano, un percorso scelto dal poeta Charles Henri Ford, *editor* e fondatore dell'impresa<sup>203</sup>. Ben prima del suo soggiorno parigino (1930), dove ebbe occasione di

---

<sup>200</sup> A partire dal numero di aprile del 1942, la rivista «adopted the format of a full-scale commercial magazine», e venne distribuita, anziché su base mensile, ad intervallo trimestrale. La distribuzione di «View» riesce a raggiungere le tremila copie, avvicinandosi a replicare il successo di «transition», che tra il 1927 e il 1938 aveva conquistato il picco di quattromila copie. Cfr. C. Neiman, *View Magazine: Transatlantic Pact*, in *VIEW* 1992, p. XI; C. Mansanti, *Between Modernisms. transition (1928-1937)*, in *THE OXFORD CRITICAL AND CULTURAL HISTORY OF MODERNIST MAGAZINES* 2009-2012, II, p. 718. Dopo il primo numero, la rivista abbandonerà il sottotitolo *Through the Eyes of Poets*, per il più semplice e immediato «View»; tra le ragioni che indussero a semplificare il nome della pubblicazione, vi era anche il cambiamento del suo orizzonte editoriale, che da questo momento includerà anche le arti figurative. In origine, infatti, Ford aveva concepito la sua rivista come un *tabloid* dedicato alla letteratura, più vicina, sotto questo aspetto, a «Blues: A Magazine of New Rhythms», suo antenato.

<sup>201</sup> L'adeguamento ai parametri del movimento, sebbene mai formalizzato, verrà portato avanti da Nicolas Calas, importante collaboratore della rivista, già amico di Breton durante gli anni parigini. Il numero di ottobre-novembre 1940, per il quale Calas aveva ricoperto il ruolo di *editor*, sanciva il legame col gruppo di Breton, un'alleanza intellettuale di breve corso dal momento che il fondatore del movimento si dissocerà da «View» creando un suo personale spazio editoriale, la rivista «VVV» (1942-1944). Cfr. C. Neiman, *View Magazine: Transatlantic Pact*, in *VIEW* 1992, pp. XV-XVI; S. Dimakopoulou, *Europe in America. Remapping Broken Cultural Lines: View (1940-7) and VVV (1942-4)*, in *THE OXFORD CRITICAL AND CULTURAL HISTORY OF MODERNIST MAGAZINES* 2009-2012, II, p. 740; per quanto riguarda la pubblicazione di «VVV», cfr. *ivi*, p. 749 e ss.

<sup>202</sup> Cfr. LATIMER 2017, p. 78; si invita alla lettura integrale del capitolo III, *View: American Issues*, alle pp. 78-110, tra i più esaustivi contributi sulla rivista. Utile il confronto con l'intervento di Stamatina Dimakopoulou: cfr. S. Dimakopoulou, *Europe in America. Remapping Broken Cultural Lines: View (1940-7) and VVV (1942-4)*, in *THE OXFORD CRITICAL AND CULTURAL HISTORY OF MODERNIST MAGAZINES* 2009-2012, II, pp. 737-758.

<sup>203</sup> A fianco di Ford, il critico cinematografico Parker Tyler occupava la posizione di *associate editor*, mentre John Bernard Myers, noto per l'autobiografia *Tracking the Marvelous: A Life in the New York Art World* (New York 1981), quella di *managing editor*.

consolidare una duratura amicizia con Gertrude Stein e di gravitare attorno al circolo dei surrealisti, Ford aveva dato vita allo sperimentale «Blues: A Magazine of New Rhythms», rivista letteraria di breve durata (febbraio 1929-autunno 1930), fondata a Columbus, Mississippi<sup>204</sup>. Sebbene relegato nel profondo sud del paese, lontano dai centri nevralgici della cultura europea e americana, Ford era riuscito a intessere una fitta tela di conoscenze epistolari e di collaborazioni, le medesime che animeranno le pagine di «View», a partire dalla stessa Stein, fino a William Carlos Williams ed Ezra Pound<sup>205</sup>. «Blues» rappresenta dunque la premessa del suo successore: nata anch'essa alla vigilia di una circostanza storica catastrofica, il crollo economico del 1929 («View», nel settembre 1940)<sup>206</sup>, la rivista patrocinava lo sperimentalismo, l'avanguardismo e l'autonomia di pensiero ma, a differenza di «View», non sconfinava nel campo delle arti plastiche e si manteneva ben salda sul terreno della critica letteraria. La tappa parigina sarà, sotto questa prospettiva, un momento sostanziale per l'avvicinamento di Ford alle arti visive: la frequentazione della *clique* della Stein gli aveva permesso di concepire un piano futuro che, sul tracciato delle sperimentazioni surrealiste, avrebbe liberamente coniugato la pittura con la poesia e la letteratura.

Il contatto diretto con l'Europa aveva inoltre incoraggiato Ford a consolidare ulteriormente questo gemellaggio culturale: recuperando il vuoto lasciato dallo scioglimento di «transition», progetto editoriale avanguardista di lungo corso concepito da Eugene Jolas (1927-1938), «View» ambiva a stimolare il dialogo tra gli Stati Uniti e il vecchio continente e a costituire il tessuto connettivo di uno prolifico scambio transatlantico. La rivista di Ford nasce infatti al termine di un massiccio flusso migratorio dall'Europa, accelerato dalla invasione della Polonia nel settembre 1939 e dalla caduta di Parigi nel giugno 1940<sup>207</sup>; nell'arco del decennio degli anni Trenta, l'America abbandona il precedente isolazionismo culturale e politico, per abbracciare un fertile e vivace internazionalismo. Al pari di ogni movimento migratorio, il fenomeno in questione aveva

---

<sup>204</sup> A questo proposito, si veda il contributo di Alan Jones: JONES 1989, pp. 17-18; cfr. anche C. Neiman, *View Magazine: Transatlantic Pact*, in *VIEW* 1992, p. XIII.

<sup>205</sup> Cfr. C. Neiman, *View Magazine: Transatlantic Pact*, in *VIEW* 1992, p. XII.

<sup>206</sup> L'uscita del primo numero di «View» seguiva infatti l'assassinio di Lev Trockij in Messico (21 agosto 1940) e coincideva con un momento cruciale del conflitto europeo, quando la Germania e l'Italia consolidavano le proprie mire imperialiste, l'una annettendo l'Alsazia e la Lorena, la seconda occupando la Somalia britannica.

<sup>207</sup> Kurt Seligmann, tra i maggiori collaboratori di «View», fu il primo tra i surrealisti ad abbandonare l'Europa per gli Stati Uniti nel settembre 1939, nell'esatto momento dello scoppio del conflitto; Nicolas Calas sbarcherà a New York agli inizi del 1940, mentre Breton nel luglio dell'anno successivo.

prodotto una duplice reazione: se da una parte ha permesso l'incontro degli artisti e intellettuali statunitensi con gli esuli francesi, un contatto che fino a quel momento pochi americani avevano avuto la fortuna di coltivare<sup>208</sup>; dall'altra, l'arrivo degli *émigrés de luxe*, come li chiamerà Maurice Dekobra, aveva generato una moto diffuso di sospetto e di diffidenza.

William Carlos Williams, in una lettera a Nicolas Calas, poeta greco naturalizzato francese, collaboratore di Breton a Parigi e tra i primi ad abbandonare la Francia occupata, ricorderà all'amico che «any culture that comes to us marked as French has to bear the burden of coming from a region, a group, a society which failed to save itself but sold out to the enemy»<sup>209</sup>:

[t]he culture didn't sell itself, but the culture failed to prevent those most expected to be influenced by it from a debacle. There are great weaknesses which cling to all valuable advances. We must separate the good from the bad. We are seeking a sort of transfusion from America – but, NOT to save a corpse. That has to be clear. Some things have died completely<sup>210</sup>.

Come sottolinea la studiosa Catrina Neiman, *View* non si faceva tramite di idee esclusivamente europee<sup>211</sup>: alla fine degli anni Trenta, la scena artistica newyorkese poteva garantire un confronto creativo e multiforme con la cultura esportata dagli *émigrés*. Per

---

<sup>208</sup> Ci riferiamo qui a Man Ray e Alexander Calder, che avevano trascorso un lungo periodo in Europa, il primo in Francia, il secondo in Inghilterra, e a Charles Howard, attivo collaboratore del movimento surrealista britannico. Cfr. M. Sawin, *Surrealism Without Surrealists*, in *SURREALISM IN AMERICA* 1998, pp. 11-12. Per William Jeffett, la barriera linguistica ha impedito agli artisti americani di stabilire un contatto più profondo col movimento francese; come sempre osserva l'autore, non è un fatto casuale che il neo-umanesimo di Waldemar George abbia conosciuto in America una maggiore fortuna, in quanto la sua divulgazione oltreoceano fu agevolata dal bilinguismo della rivista «Formes» (1929-1933), creata dallo stesso George e dedicata alla nuova temperie artistica. Cfr. W. Jeffett, *Surrealism in America*, ivi, p. 19 e p. 24.

<sup>209</sup> WILLIAMS 1940, Lettera di William Carlos Williams a Nicolas Calas, datata 10 novembre 1940, ds.

<sup>210</sup> *Ibidem*. La lettera esprime quel collettivo sentimento di cautela e sfiducia che accomunava la maggior parte degli intellettuali e uomini d'arte newyorkesi; sarà necessario attendere l'ingresso ufficiale degli Stati Uniti in guerra (dicembre 1941), per constatare un generale cambiamento di tendenza, quando l'America, da imparziale osservatrice del mutamento delle condizioni europee, si tramuta in potenza estera chiamata a difendere la civiltà occidentale dalla minaccia nazi-fascista. Cfr. SAWIN 1997, p. 192 e ss. Ad ogni modo, la redazione di «View», per quanto composta da un discreto numero di emigrati europei, era contraria all'entrata in guerra degli Stati Uniti, opponendosi così a riviste favorevoli alla partecipazione americana, quali «New Directions» e la stessa «Partisan Review». Cfr. C. Neiman, *View Magazine: Transatlantic Pact*, in *VIEW* 1992, p. XIV.

<sup>211</sup> Cfr. C. Neiman, *View Magazine: Transatlantic Pact*, in *VIEW* 1992, pp. XIII-XIV.

Ford, la forma più genuina di arte statunitense era quella che esprimeva lo spirito autentico del paese, la produzione nativa e la sua riformulazione moderna: «View» patrocinava così la pittura di Georgia O'Keeffe, autrice della copertina per il numero estivo del 1944, e artisti 'autenticamente' americani come Morris Hirshfield, già scoperto da Sidney Janis, Paul Childs e Leon Kelly<sup>212</sup>. Come ancora scrive Neiman, le scelte artistiche di «View» riflettono espressamente lo spirito rooseveltiano della Works Projects Administration, istituzione governativa coordinata a New York da Holger Cahill e che mirava a sostenere e tutelare «the America's 'folk' talent»<sup>213</sup>. «View» era stata capace di coniugare queste due direttrici culturali anche per mezzo dello strumento linguistico, elemento che Ford ebbe cura di non sottovalutare: esattamente come «Formes» (1929-1933) di Waldemar George, la rivista provvedeva a tradurre i propri contenuti dalla lingua francese, onde agevolarne la divulgazione oltreoceano. «The understanding of surrealism in America depended on what was available to artists – scrive William Jeffett – the impact of Breton and the other European surrealists on American practice was thwarted to a large extent by the linguistic barrier»<sup>214</sup>; in tal senso, coloro che avevano conoscenza della lingua inglese ebbero un più diretto e incisivo ascendente sulla cultura americana, e non casualmente si trattava di quegli artisti e poeti, come lo stesso Calas, Kurt Seligmann ed Enrico Donati, che esercitarono una discreta influenza sul corso della rivista<sup>215</sup>.

Entro il termine del suo primo anno di vita, «View» si era allineata all'estetica e ai contenuti del movimento surrealista e aveva sostanzialmente questa mai ufficializzata alleanza ospitando l'unica intervista rilasciata da Breton in territorio americano<sup>216</sup>. Nel contempo, la

---

<sup>212</sup> Cfr. *ivi*, p. XIII: «[Parker] Tyler characterized Ford's editorial strategy as one of “making a cultural popular front between fashionable transatlantic elements and neglected aspects of American talent.... Within *View's* range are all the native affiliates corresponding to the imaginative sources approved by Surrealism: self-taught, fantastic and naive poetry and art”». Sia Hirshfield che Kelly firmeranno due copertine della rivista, il primo per il numero di ottobre 1945, il secondo per quello di novembre dello stesso anno. I due artisti rappresentano due declinazioni opposte del surrealismo americano: se il primo ne indagava le ascendenze primitiviste e recuperava la *naïveté* della pittura del Doganiere Rousseau; il secondo, a fianco di Walter Quirt, James Guy e Louis Guglielmi, operava una sintesi ardita tra lo stile di Dalí e un'arte di contenuto politico e sociale, vicina a quella del movimento del *Social Realism*, una coniugazione culturale conosciuta col nome di Social Surrealism. Cfr. W. Jeffett, *Surrealism in America*, in *SURREALISM IN AMERICA* 1998, p. 21.

<sup>213</sup> Cfr. C. Neiman, *View Magazine: Transatlantic Pact*, in *VIEW* 1992, p. XIV.

<sup>214</sup> W. Jeffett, *Surrealism in America*, in *SURREALISM IN AMERICA* 1998, p. 24.

<sup>215</sup> Cfr. ASHTON 1992, p. 85: «For one thing, there were very few Americans who could read other languages, and there was paucity of translations into English».

<sup>216</sup> L'intervista a Breton fu condotta da Nicolas Calas per il numero speciale di «View» dedicato al surrealismo, *Surrealist Number* (ottobre-novembre 1941); Breton collaborerà con la rivista in una seconda occasione, nell'aprile 1942, redigendo un omaggio a Max Ernst, *The Legendary Life of Max Ernst: Preceded by a Brief Discussion of the Need for a New Myth*, tradotto in lingua inglese da Lionel Abel. Il testo di Breton

rivista aveva abbracciato pienamente il suo impegno nei confronti degli esuli europei garantendo, pur nei limiti delle circostanze storiche avverse, la continuità tra le due culture. Numeri speciali come *Americana Fantastica*<sup>217</sup> erano dedicati a questo sperimentale sincretismo: la *cover* firmata da Joseph Cornell celebrava i simulacri dell'immaginario collettivo americano, accostati in maniera libera e incongrua, componendo un visionario palinsesto di immagini, su modello dei *collages* surrealisti; il profilo di un capo nativo americano sullo sfondo delle cascate del Niagara, giustapposto a una fluttuante parata di prestigiatori e ad antichi esploratori, orchestrava un idiosincratico scenario *ersatz*, volgarmente folkloristico e irrealista<sup>218</sup>.

Col numero del gennaio 1943, la rivista si distanziava dichiaratamente dalla polarità di *kitsch* e avanguardia teorizzate da Greenberg nel 1939: l'inconciliabilità dei due termini era messa in discussione, così come la prospettiva di un'arte ridotta alla unica formula del *medium*<sup>219</sup>. «View», contrariamente alla posizione assunta da Morris e Greenberg, credeva infatti in una eterogeneità di direzioni estetiche che coniugavano la cultura popolare e commerciale con gli scopi dell'avanguardia. A partire dal numero di aprile 1943, celebre per la *cover* di Kurt Seligmann, «View» abbraccia la complementarità tra cultura *kitsch* e modernismo abbandonando l'originaria sobrietà tipografica per mostrarsi al pubblico come rivista patinata, commerciale e accattivante: mantenendo intatto l'autentico e ambivalente «mix of delight and irony», il *magazine* di Ford ospitava «ads for cosmetics and perfume», mirando esplicitamente a creare un cortocircuito tra la ricercatezza intellettuale dei

---

è stato ristampato nel 1992 nel volume antologico dedicato a «View» e curato da Ford stesso: cfr. A. Breton, *The Legendary Life of Max Ernst: Preceded by a Brief Discussion of the Need for a New Myth*, in *VIEW* 1992, pp. 33-37. «View» era una rivista nota per le sue interviste, «well before the interview itself had become a staple of art journalism», come osserva Latimer (cfr. LATIMER 2017, p. 80); sotto questo aspetto, «View» è stata uno dei modelli per «InterView», il *magazine* di Andy Warhol fondato nel 1969, che condivideva col suo predecessore un pari interesse per le icone culturali internazionali. Per la riscoperta di «View» negli anni Sessanta, si veda un recente contributo redatto per «Art History»: cfr. PAWLIK 2018.

<sup>217</sup> *Americana Fantastica Issue* (gennaio 1943) è uno dei più noti numeri monografici realizzati dalla rivista, preceduto dal *Surrealist Number* (ottobre-novembre 1941), curato da Nicolas Calas, e dal *Max Ernst Issue* (aprile 1942).

<sup>218</sup> «View» era particolarmente impegnata sul fronte socio-culturale americano, un patrimonio di cui la rivista intendeva preservare l'innata eterogeneità e, per così dire, fluidità etnica: «[s]uch idiosyncratic samplings created a layered description of modern American culture at odds with the unifying myths of national and artistic identity then under construction. [...] The magazine's insistent representation of United States as a complex socio-cultural mosaic countered nationalist propaganda, in both popular culture and the fine arts, to recast World War II era narratives of Americanness and modernism». LATIMER 2017, p. 79. Per la *cover* di Cornell e la collaborazione dell'artista con Ford, cfr. *ivi*, pp. 82-83; 86.

<sup>219</sup> Cfr. S. Dimakopoulou, *Europe in America. Remapping Broken Cultural Lines: View (1940-7) and VVV (1942-4)*, in *THE OXFORD CRITICAL AND CULTURAL HISTORY OF MODERNIST MAGAZINES 2009-2012*, II, pp. 737-758; si veda anche TASHJIAN 1995, p. 201.

contenuti e la *réclame* pubblicitaria<sup>220</sup>.

Il connubio di registri artistici poneva in serio dubbio la gerarchia delle forme culturali e la rispettiva barriera tra consumo di massa ed elitarismo intellettuale teorizzata da Greenberg; in maniera lapidaria, nell'autunno del 1939, il critico della «Partisan Review» aveva infatti identificato il *kitsch* con «l'arte e la letteratura commerciali, popolari, con i loro rotocalchi, le copertine delle riviste, le illustrazioni, le inserzioni pubblicitarie, la narrativa su carta patinata o i romanzi *pulp*, i fumetti, la musica Tin Pan Alley, il tip tap, i film di Hollywood ecc»<sup>221</sup>. L'opposizione alla linea editoriale della «Partisan Review» agiva su più fronti: sul piano della politica, il dibattito coinvolgeva la redazione di «View» solo parzialmente, fatta eccezione per il poeta Nicolas Calas, assai critico verso la forma di trockismo sposata dalla rivista di Macdonald, poiché miscelata con una distinta vena di conservatorismo, che creava nell'insieme un amalgama ideologico contraddittorio<sup>222</sup>; sul fronte delle arti visive e della letteratura, il confronto si rivelava ben più acceso e virulento. La collisione tra le riviste era inevitabile e il dibattito inesauribile: se Morris teorizzava la superiorità dell'astrattismo di derivazione cubista e costruttivista, cui Greenberg aveva successivamente offerto una giustificazione di natura storica e ideologica, prospettandola come unica forma di espressione artistica di opposizione alla retroguardia culturale fascista; gli *editors* di «View», Ford e Parker Tyler, e il poeta Calas portavano avanti un ideale estetico antitetico, di ascendenza surrealista, neo-romantica e neo-umanista (quest'ultima secondo l'accezione di Waldemar George), che rifiutava il purismo greenberghiano e si rivolgeva a tutt'altre morfologie artistiche: l'occultismo, la morbosità e la sensibilità erotica costituivano il nesso genetico della rivista, che, pur agendo sotto il magistero surrealista, aveva sviluppato un'autonoma e poliedrica identità<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup> C. Neiman, *View Magazine: Transatlantic Pact*, in *VIEW* 1992, p. XIII e p. XVI.

<sup>221</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 42; «popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1988a, p. 11.

<sup>222</sup> La pubblicazione della poesia *East Coker* di T.S. Eliot sulla «Partisan Review» aveva suscitato numerose perplessità nell'ambiente intellettuale newyorkese, soprattutto in seguito alle dichiarate prese di posizione polemiche e reazionarie assunte dal poeta americano già alla fine degli anni Trenta. In una lettera del marzo 1940, lo stesso Calas pone Macdonald di fronte alla lampante contraddizione che questa scelta editoriale sollevava, dal momento che la stessa «Partisan Review», solo pochi anni prima, si era ufficialmente allineata col manifesto della FIARI di Breton. CALAS 1939-1987, Box 28, Folder 11, Lettera di Nicolas Calas a Dwight Macdonald, datata 9 marzo (?), d.s. In un articolo pubblicato nella rubrica *View Listens*, Calas già aveva contestato apertamente la linea politica della rivista, «that zigzags from Trotsky to T.S. Eliot»; cfr. CALAS 1940c, p. 5.

<sup>223</sup> Negli anni della guerra, l'ossessione per argomenti macabri, quali il sadismo o le degenerazioni fisiche e

#### IV.5.2 Verso un più nuovo Laocoonte, *un caso editoriale anti-surrealista: il confronto con Nicolas Calas*.

Nato in Svizzera ma cresciuto in Grecia col nome di Nikos Kalamaris, Nicolas Calas abbandona Atene per trasferirsi a Parigi nel 1934, dove si lega al gruppo surrealista di Breton. Entro il 1938, si fa conoscere con lo pseudonimo di Nicolas Calas, poi diventato suo nome anagrafico, firmando un articolo per «Minotaure», *L'amour de la révolution à nos jours*, e il volume *Foyers d'Incendie* [sic], che lo renderà noto anche all'ambiente newyorkese grazie alla traduzione e pubblicazione di un suo estratto su «Partisan Review»<sup>224</sup>. Per intercessione del critico Sherry Mangan, corrispondente per la stessa rivista, Calas ha l'opportunità di imbarcarsi da Lisbona per raggiungere gli Stati Uniti entro l'inizio di marzo 1940<sup>225</sup>. Nello stesso mese, Greenberg comunica per posta all'amico Harold Lazarus che Calas è sbarcato a New York dal Portogallo, «a tall, handsome Greek with an Oxford accent»<sup>226</sup>; verso la fine del mese, una seconda lettera accenna a un «cocktail party» in onore del nuovo *émigré*, alludendo forse alla festa organizzata dallo stesso Charles Henri Ford per accogliere Calas a New York e introdurlo nella cerchia di «View»<sup>227</sup>:

---

mentali, risponde al clima del momento, pervaso dall'inquietudine e l'incertezza per le sorti del conflitto. Nella fase post-bellica della rivista (1946-1947), la permanenza di questo genere di argomenti veniva letta come una immotivata e brutale provocazione; nel 1947, «The Ark» pubblicava l'intervento, *Reviewing View, An Attack*, in cui l'autore, Robert Duncan, condannava la perseveranza di Ford nell'indagare «the sexual aberrations, the macabre, the insane, the deformed» (DUNCAN 1947, p. 64), dissotterrando così, dalla memoria collettiva, il ricordo dell'oppressione e dell'angoscia degli anni del conflitto. «In the beginning the horror may have been a part of the rejection of war, the rejection of cruelties of modern social institutions, the rejection of violence; but in the world in which Ford emerges with *View*, horror becomes an end in itself – not a rejection but an acceptance, more than that, a tremulous embrace of what was horrible, a sensation which may be tasted by the reader for the vicarious thrill of it». *Ibidem*.

<sup>224</sup> Per le notizie circa gli anni trascorsi da Calas tra Atene e Parigi e il viaggio a New York, così come per un approfondito resoconto del resto della vita del poeta, si rinvia alla recente biografia di Lena Hoff, *Nicolas Calas and the Challenge of Surrealism* (HOFF 2014), redatta in seguito a uno spoglio sistematico dell'archivio di Calas conservato presso la Nordic Library ad Atene. In ragione della sua formazione letteraria, Hoff riserva un'attenzione particolare alle poesie e agli scritti di Calas, talvolta relegando sullo sfondo i suoi contatti col mondo dell'arte newyorkese.

<sup>225</sup> L'archivio Calas ad Atene conserva la seguente lettera indirizzata a Sherry Mangan (7 ottobre 1939): «Dear Mangan, I got in Lisbon, the day before yesterday; the journey was excellent. I suppose I'll stay here for some time. [...] Your talk to the American consul will be very useful indeed. Everything from here seems so much more easy!». CALAS 1939-1987, Box 28, Folder 4, Lettera di Nicolas Calas a Sherry Mangan, datata 7 ottobre 1939, m.s.

<sup>226</sup> C. Greenberg, Lettera 2 marzo 1940, in GREENBERG 2003b, p. 213.

<sup>227</sup> Cfr. SAWIN 1997, p. 152; HOFF 2014, p. 169.



Calas is 6 ft. 3, thin and very, very handsome. The surrealist fairies here have gone into a tremendous dither over him, which will make him difficult and more irresponsible than ever. I went to a cocktail party given in his honor at which I saw the eeriest fairies I've ever laid eyes upon. All rich and cultivated – so to speak<sup>228</sup>.

Nel settembre dello stesso anno, la firma di Calas già compare nel primo numero della rivista, a conclusione di un articolo intitolato *Mexico Brings Us Art*, una riflessione a proposito della epocale esposizione *Twenty Centuries Mexican Art* allestita dal Museum of Modern Art in quel momento (15 maggio-30 settembre 1940)<sup>229</sup>, ma è con *Towards a Third Surrealist Manifesto* che il nome dell'*émigré* si fa conoscere all'ambiente newyorkese. Concepito come un'anticipazione di un futuro *Terzo Manifesto* del surrealismo, che Breton tardava a redigere, il programma sostanzia la prospettiva estetica del poeta nonché futuro critico d'arte. Il *Manifesto* condensa gli sforzi di Calas nel rinnovare la promessa surrealista oltreoceano, assumendo con convinzione l'incarico di nunzio del movimento; era un compito che nessuno più di Calas poteva condurre: sia la dimestichezza con la lingua inglese, che Breton si rifiuterà categoricamente di apprendere, che la duratura partecipazione alla vita di «View», nuovo faro della cultura degli emigrati sulla costa americana, gli permettevano di mantenere vivo lo spirito del surrealismo. *L'incipit* del *Manifesto* è un inno alla deflagrante energia dell'arte:

[o]ur task is to transform the world! [...] Today, after the fall of Paris in the hands of Hitler, the French Revolution seems to us further back than ever! [...] DURING THE TURKISH RULE THE PARTHENON HAD BEEN TURNED INTO AN ARSENAL. No deed, coming from a conqueror especially, could be more *poetic* than that. Nothing could reveal more

---

<sup>228</sup> C. Greenberg, Lettera 20 marzo 1940, in GREENBERG 2003b, p. 214.

<sup>229</sup> Indetta un mese prima della occupazione della città di Parigi e originariamente concepita per un museo francese, la mostra connetteva la produzione messicana più recente, in cui campeggiava la mole di José Clemente Orozco, con le sue radici più antiche; la volontà di comunicare un senso di continuità in una delle più drammatiche circostanze della storia occidentale, permeava l'intera collezione, un inno alla cultura messicana. Ma per Calas, la logica espositiva del museo, artificiale e anonima, finiva per trattenere le opere dall'esprimere la loro innata potenza cosmica e apotropaica; la collezione d'arte antica, a differenza della sezione d'arte moderna, dispiegava con forza la propria anima incandescente attraverso immagini che inneggiavano alla sfrenatezza sessuale e alla violenza più sadica. Secondo il surrealista, in quei momenti tormentati dalla caduta di Atene (Parigi) sotto al giogo di Sparta (la Germania nazista), le risposte non dovevano essere ricercate nelle convenzioni di pensiero della civiltà moderna, ma nelle forze magiche e ritualistiche di quelle antiche culture estranee a una concezione ordinata e razionale della realtà; quei miti primordiali non sono perduti, ma sopravvivono nella modernità, celati sotto altre vestigia.

clearly the desire to turn art into an explosive force<sup>230</sup>.

Il surrealismo è ancora, ripete Calas conformemente all'originario impegno del movimento, «“[a]t the Service of the Revolution”» e il suo destino sempre legato a quello della rivoluzione marxista: «Surrealism will also fail if revolution – in the Marxist sense – never comes to being»<sup>231</sup>. Tre sono i propositi essenziali da Calas prefissati in questo fragile attimo di trapasso: ricordare che il surrealismo non crede nel principio di responsabilità, cui oppone la fede nell'ispirazione e nella rivelazione<sup>232</sup>; che la lotta contro ogni forma di reazione richiede di porre attenzione «to forms of society, like the primitive ones, which are in entire contradiction with the humanist conception of life», rinvigorendo così la vitale opposizione tra i valori borghesi della società e la magia, elemento questo già enfatizzato da Breton nel suo *Secondo Manifesto*<sup>233</sup>; che la para-realtà creata dall'inconscio costituisce il nodo genetico del gruppo ed è pertanto indiscutibile<sup>234</sup>. Lo sfondo del *Manifesto* è la tragica consapevolezza che due eventi, la presa di Parigi e la morte di Trockij, si prospettano come una casualità obbiettiva («Objective Hazard») alla futura realizzazione della rivoluzione surrealista<sup>235</sup>. L'espressione «Objective Hazard» richiama evidentemente il concetto bretoniano di «hasard objectif» ma tradotto in maniera letterale in lingua inglese, a voler rendere familiare il lettore americano con il lessico surrealista. Secondo quanto stabilito da Breton nella sua opera *L'Amour fou* (Parigi 1937), col principio della 'casualità oggettiva' egli coniuga il concetto marxista (più precisamente engelsiano) di necessità storica con la prospettiva freudiana: «le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient human»<sup>236</sup>. Secondo questo significato, adattato al senso del suo discorso, Calas intende «the Objective Hazard» come una necessità storica che interagisce con un percorso 'altro',

---

<sup>230</sup> CALAS 1940b, pp. 408-409.

<sup>231</sup> Ivi, p. 410.

<sup>232</sup> «Surrealists believe that a materialist conception of the world (Marx, Freud) leads to a reconsideration of the whole concept of responsibility and explanation. [...] To *responsability* the Surrealists oppose *revelation*. From *inspiration* to *revelation* and from there again to further inspirational. These are the *units* in the *rhythmical movement* of the poet's life. The result is *marvelous* (as opposed to *mysterious*)». Ivi, pp. 415-416.

<sup>233</sup> Ivi, p. 420.

<sup>234</sup> Cfr. ivi, pp. 416-417.

<sup>235</sup> «The appallingly tragic fact that these lines have been finished the day the most titanic figure of our time, Leon Trotsky, fell under the blows of one of the most monstrous tyrants of all time, Stalin, I consider and know will be considered by my friends as more than a coincidence. It forms one of these crucial events in our lives, an Objective Hazard». Ivi, p. 421.

<sup>236</sup> BRETON 1968, p. 25.

alternativo nel senso di soggettivo, che se per Breton è il cammino dell'inconscio, per il poeta greco è la rivoluzione surrealista. Egli infatti scrive che le circostanze storiche hanno obbligato il movimento ad intraprendere un altro tragitto, ad abbandonare «[the] center of Surrealist activity» e a trovare rifugio dall'altra parte dell'emisfero: «[w]e expect soon more of our friends to join us. Surrealism can be as much at home in New York as it was in any European city»<sup>237</sup>, conclude Calas, ufficializzando così, un mese prima dell'apertura di «View», la nuova alleanza franco-americana.

Ma la prospettiva di questa coalizione politica e culturale transoceanica, nonostante il formale e ideale ecumenismo di Calas, incontrava degli ostacoli obbiettivi: riviste come «Partisan Review», per quanto schierate col trockismo e pertanto dichiaratamente antistaliniste e antifasciste, non potevano conciliarsi con la linea dettata dal *Manifesto* di Calas, del tutto estranea al loro orizzonte di azione e di impegno etico. Già dal suo secondo numero (ottobre 1940), attraverso la sonora voce di Calas, «View» dichiara apertamente la propria ostilità verso la politica della «Partisan Review» e, nella fattispecie, contesta alcune scelte editoriali che denunciano l'incoerenza e la leggerezza della sua redazione; nonostante l'affiliazione con la FIARI, formalizzata con la stampa del *Manifesto* di Rivera e Breton, scrive Calas, la rivista newyokese ha infatti mostrato indifferenza per le sorti del movimento surrealista, al punto da rifiutare la pubblicazione di una poesia di Benjamin Peret «without giving the slightest explanation for the refusal»<sup>238</sup>. È pur vero, continua Calas, che la rivista ha acconsentito a divulgare un estratto del suo ultimo volume, *Foyers d'Incendie [sic]*, ivi tradotto col titolo di *Revolutionary Sadism*, ma «since then, though, events have moved swiftly and Partisan Review has discovered that the Surrealists are not on its side»<sup>239</sup>. Con l'ultimo intervento firmato da Clement Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, la rivista ha finalmente reso pubbliche le proprie posizioni in materia di surrealismo, inaugurando, senza mezzi termini, «a jesuitic form of attack against Surrealism»<sup>240</sup>. *In primis*, prosegue Calas, Greenberg mostra un'approssimativa conoscenza del surrealismo, come indica l'uso dell'epiteto di «pseudo-surrealists» per qualificare e raggruppare l'opera di Arp, Miró e Klee; il critico ha così esibito una vaga consapevolezza sia della profonda eterodossia stilistica che anima il movimento che l'intrinseca arbitrarietà

---

<sup>237</sup> CALAS 1940b, p. 421.

<sup>238</sup> CALAS 1940c, p. 1.

<sup>239</sup> *Ibidem*. L'intervento di Calas è pubblicato nella rubrica *View Listens*, deputata ad accogliere lettere di lettori e di altri generi di corrispondenti.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

del suo attacco:

[i]n Mr. Greenberg's article on art we read that Arp, Klee and Miró are pseudo-surrealists. I would like you readers to know that before my friend the surrealist painter, Kurt Seligmann, told Mr. Greenberg that these three artists used to take part in Surrealist exhibitions, he did not seem to be aware of the fact that the Surrealists could admire any of these painters! By calling them pseudo-surrealists Mr. Greenberg only proves his weakness as a critic of modern art and his total ignorance of the various tendencies in surrealism<sup>241</sup>.

La polemica presto passa alla satira e i quadri eseguiti da Greenberg ed esposti nel suo appartamento diventano il nuovo bersaglio dell'attacco di Calas:

I well understand that Partisan Review is forced to back abstract art – it is in fact the only consistent point in its policy – but it is a pity the editors cannot do it in a more straightforward way. Perhaps then it would not be Mr. Greenberg who would write articles on abstract art, because otherwise how are we to explain that this critic paints pictures that are the exact opposite of what abstract painting should be? Would Mr. Greenberg object to reproducing in Partisan Review his picture of a naked lady playing billiards that hangs in his room so that readers could judge for themselves?<sup>242</sup>

Necessario considerare che in questi anni Greenberg ancora si dedicava alla pittura, una passione che coltivava fin dalla prima giovinezza, e che ha potuto portare avanti seguendo le lezioni della Works Projects Administration; il quadro citato è stato forse visto da Calas in occasione di un incontro che ha avuto luogo nell'appartamento di Greenberg, come menzionato in una lettera ad Harold Lazarus del marzo 1940<sup>243</sup>.

Un punto significativo della polemica di Calas è l'accusa, ancora indirizzata a Greenberg, di aver attinto da un suo precedente contributo apparso sul numero speciale di «Poetry World» curato nel 1939 da Parker Tyler, senza riconoscere formalmente la paternità di alcune sue idee, in particolare la cosiddetta teoria delle arti dominanti,

---

<sup>241</sup> *Ibidem.*

<sup>242</sup> Ivi, p.1 e p. 5.

<sup>243</sup> Cfr. C. Greenberg, Lettera 2 marzo 1940, in GREENBERG 2003b, p. 213: «Nicolas Calas [...] is coming to see me Friday».

formulata in origine dallo storico Élie Faure, autore de *Storia dell'arte (Histoire de l'art*, Parigi 1924) ma ripresa da Calas nel suo intervento. Sebbene il saggio citato da Calas resti anonimo, è verosimile che il poeta si stesse riferendo a un suo precedente scritto dal titolo *Painting in Paris is Poetry*, apparso nel numero di luglio-agosto 1940 di «Poetry World», in un editoriale speciale della rivista dedicato alla produzione poetica d'ispirazione surrealista. Se in *Verso un più nuovo Laocoonte*, Greenberg traccia le coordinate della lunga dipendenza della pittura dalla letteratura, un rapporto di subordinazione culturale dovuto a ragioni sia politico-sociali (l'ascesa della borghesia mercantile nel XVII secolo) che religiose (la riforma protestante); Calas, esattamente un anno prima, teorizza una pari relazione di sudditanza tra la pittura e l'architettura ma a favore della seconda. Sebbene nel corso del XX secolo, sino all'ondata totalitaria in Europa, si sia assistito alla rapida crescita d'importanza del mezzo pittorico sulle altre forme di espressione artistica, dovuta in particolare alla rottura creata dalle ricerche cubiste di Picasso e Breton che hanno riorientato la gerarchia culturale a favore delle arti visive, in tempi recenti la pittura giace in uno stato di profonda incertezza. Per Calas, la campagna nazista contro l'arte detta degenerata (*entartete Kunst*) ha segnato l'apogeo della crisi della pittura moderna:

[w]e must understand that when Germany is attacking “degenerate” art what she is really fighting against is [...] the *pictorial conception* of life of which fascism has not the need that we have. [...] Totalitarian states seem to be heading towards a form of culture based practically only on architecture. We must remember that it is not the first time in history that reforms lead to an aesthetic conception of life where painting becomes secondary<sup>244</sup>.

Convinzione di Calas è che solo attraverso la comprensione e la riconfigurazione dei rapporti reciproci tra le arti visive e verbali, sia possibile stabilire con maggiore certezza le cause della moderna regressione della disciplina pittorica. A partire dalla constatazione che «the emotional needs of all those who are interested in culture today are not the same as they were few years ago»<sup>245</sup>, Calas osserva un nuovo orientamento nella pittura della nuova generazione di artisti, specialmente di ambito surrealista e neo-umanista. La questione della spazialità pittorica diventa qui centrale: se Greenberg sosterrà che lo snodo cruciale

---

<sup>244</sup> CALAS 1939, pp. 39-40.

<sup>245</sup> Ivi, p. 40.

della pittura d'avanguardia è la riscoperta della bidimensionalità spaziale, che segna la convergenza tra la spazialità del *medium* e quella della superficie dipinta; Calas, al contrario, stabilirà che le innovative indagini condotte da Pavel Tchelitchev nel campo della tridimensionalità prospettica denotano una inedita sensibilità, dando forma visibile, nel senso di pittorica, al cambiamento nella percezione della spazialità moderna. *Phenomena* di Pavel (Fyodorovich) Tchelitchev, opera monumentale eseguita tra il 1935 e il 1938 (Fig. 24), per Calas sostanzia in forma visiva il passaggio dalla prestabilita e condivisa concezione dello spazio, a un nuovo orizzonte della sensibilità umana<sup>246</sup>, ove gli antichi parametri si sgretolano sotto il peso di una rinnovata coscienza spaziale:

let us take the problem of perspective. Like all other problems, it has its psychological aspect, but when painting starts and discovers the first way to solve it on canvas, it ceases to remain a pure theoretical problem, it actually comes to life, develops, advances or passes through crisis, as all phenomena do. [...] The dominant rhythm of *Phenomena* is governed by the conception of space. Tchelitchev has succeeded, I think, in breaking the classical three-dimensional perspective. Old forms of the three-dimensional world are cracking on all sides, new geometries have been added to our knowledge of an Euclidean world, the notion of time is not as it was before the theory of relativity<sup>247</sup>.

Una creazione come *Phenomena* si situa storicamente («historically situated») a un «turning-point»: essa decreta la possibilità di riconfigurare la nuova posizione che alla pittura è richiesto di assumere, e in tal modo configura le basi per riformulare la natura stessa del suo rapporto con le vicine arti.

Il confronto diretto con la visione greenberghiana dell'arte non si esaurisce in questa breve circostanza in cui la polemica e l'attacco personale prevarica su più sostanziali argomentazioni. Nel 1948, ormai lontano dall'agone tra «Partisan Review» e «View», che aveva da poco cessato le pubblicazioni, Calas scrive un contributo intitolato *The Laocoon: An Approach to Art Criticism*. A questa data, Greenberg ha ormai consolidato la sua carriera e il modernismo, secondo la sua specifica declinazione, sta assurgendo a parametro dominante di valutazione dell'astrattismo<sup>248</sup>. Inno alla critica d'arte creativa, non soffocata

---

<sup>246</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> Nel 1948, Greenberg è prossimo ad abbandonare «The Nation», rivista per la quale ha ricoperto la

da false categorie e artificiose dicotomie, l'intervento di Calas aspira a trovare un compromesso tra «the critic who sees art as a liberating force» e «the art critic who is a defender of order»<sup>249</sup>: se il primo «will favor in painting the libidinal factor at the expense of the thought out, reasoned, and abstract factor», e dunque si identifica, secondo una polarità artificiosa, col critico di ispirazione romantica<sup>250</sup>; il secondo, al contrario, «will naturally be a supporter of classicism and of classical elements in painting»<sup>251</sup>; a questa essenziale antitesi, si aggiunge un terzo esemplare, «the pragmatist, in whose attitude reality is reduced to experience and meaning»<sup>252</sup>. Ritornare al principio primario dell'arte, che è l'individuo, rappresenta l'unico possibile compromesso tra le dominanti visioni antinomiche nel campo della moderna critica d'arte. Una rivalutazione della reale dimensione dall'espressione artistica potrà essere possibile solo a patto di neutralizzare quel complesso di inibizioni teoriche e di artificiosi formalismi che informano il nuovo orizzonte critico. La contestazione al sistema greenberghiano di analisi pittorica, per quanto velato, si distingue con discreta chiarezza:

[w]hen organizational problems acquire primary importance in art (and always at the expense of inspiration) then art criticism emphasizes laws rather than images; it becomes less 'poetic' and 'artistic' and more abstract and philosophical. Critics then tend to rediscover judgments of the past, more significant for the validity of the opinion expressed than for their daringness<sup>253</sup>.

Ma il critico, esattamente come Gotthold Ephraim Lessing al tempo del suo *Laocoonte*, deve alleggerire la realtà dal peso di falsi ideologismi e costrizioni teoriche: «the theories of art that have influenced painters most are those that lead to a re-evaluation of reality accomplished after taboos have been lifted: such taboo-lifting ideas are found in Lessing's

---

posizione di critico d'arte tra il 1942 e il 1948; a queste date, egli sta redigendo la sua prima monografia, il volume su Joan Miró, e riavvicinandosi alla redazione della «Partisan Review». Come riporta John O'Brian, nel 1948 Greenberg è già stata decretato e unanimemente riconosciuto come «distinguished critic». Cfr. J. O'Brian, *Chronology*, in GREENBERG 1988a, p. 255.

<sup>249</sup> CALAS 1948, p. 274.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 276.

*Laocoon*; in Goethe's *Cathedral of Strasbourg* [...]»<sup>254</sup>. Ad inizio decennio, Greenberg interpretava il *Laocoonte* come un trattato sull'ordine tra le arti visive e quelle verbali, corollario di una metodologia che tornava alla etimologia del verbo ‘criticare’, *krinō*, distinguere, dunque come testo atto a essere rivalutato in un'epoca segnata dall'imperante ibridismo tra le arti; Calas, surrealista di seconda generazione, recupera l'originale scritto lessinghiano e, quasi alle soglie della metà del secolo, ne fa un manifesto della superiore capacità umana di cogliere la sublime poetica del dramma e del conflitto: «[l]ike Lessing the critic should aspire to grandeur. Lessing raised art criticism to the summits where dramatic conflicts are enacted»<sup>255</sup>. D'altronde, continua ancora Calas, Lessing ha scelto come emblema della propria critica l'antico *Laocoonte*, opera in cui l'artista, dotato di «superior vision and wisdom», ha osato dare forma tangibile a «[the] most paralyzing fears» ed esprimere «[the] most daring ideas»:

[f]ew, alas, possess the sense of tragedy, and not many are willing to tolerate the presence of those who are endowed with it. Today, no less than in the times of the Trojans, the masses avoid listening to the warnings of a Laocoon. But the vigor of faith in freedom depends largely on the willingness of the people to listen to those who, gifted with superior vision and wisdom, do not hesitate to express in their work their most paralyzing fears and their most daring ideas. This is a Sophoclean attitude, and the one adopted by the sculptor of the Laocoon group and by the author of the *Laocoon*<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 277.

<sup>256</sup> *Ibidem*.



## CONCLUSIONI

Come Fred Orton e Griselda Pollock hanno evidenziato nel loro contributo *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, il concetto e i contenuti dell'avanguardia non possono nascere spontaneamente ma sono per necessità formulati e veicolati da un distinto gruppo sociale e artistico, di cui divengono il riflesso. Tra la fine degli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta, la «Partisan Review» e i primi scritti di Clement Greenberg hanno contribuito in maniera significativa alla formazione di un nuovo lessico e di una nuova cornice per un'avanguardia che era sia opposizione che estensione di quella europea. *Verso un più nuovo Laocoonte* è certamente da annoverarsi tra gli scritti greenberghiani che hanno maggiormente condizionato questo processo storico: il saggio ha contribuito alla costruzione di una ideologia dell'avanguardia poi confluita, a distanza di circa un decennio, nell'ideologia modernista. Assorbendo e canonizzando il vocabolario del pittore Hans Hofmann, Greenberg ha formalizzato il lessico più adatto a legittimare la futura avanguardia americana su un piano sia storico che estetico. Nella sua introduzione ad una recente riedizione del *Laokoon* del 1766, Michael Fried ha enfatizzato la continuità tra il discorso lessinghiano delle arti e quello modernista, sottolineando specialmente la centralità del motivo dell'autonomia estetica e semantica di ciascuna disciplina artistica e la dipendenza di questo principio, tra i maggiormente contestati dalla critica postmodernista, dalla formulazione lessinghiana della moderna definizione di *medium*. Esattamente la riscoperta dei canoni del *Laokoon* alla fine degli anni Trenta ha rappresentato uno degli atti fondativi dell'estetica del modernismo. Ma il *Laocoonte* greenberghiano, in quanto esercizio intellettuale di recupero delle categorie lessinghiane e del loro adattamento agli schemi dell'avanguardia, acquista anche un ulteriore significato: richiamandosi espressamente ai parametri del trattato e rinnovandone i contenuti, il saggio esprime l'originaria dipendenza della critica d'arte americana da quella europea; al tempo stesso, il *Laocoonte* del 1940, oltre che un recupero, ha rappresentato anche un superamento di quella stessa tradizione: 'verso un più nuovo *Laocoonte*' significava anche andare al di là del mito del *Laokoon*, superare una compagine teorica storicamente esaurita e imboccare la strada di un suo rinnovamento e adattamento critico.

La precisazione di Orton e Pollock assume una nuova pregnanza una volta constatato che il *Laocoonte* greenberghiano *non* poteva nascere che in quell'esatto contesto: intorno

alla fine degli anni Trenta e a New York. Benché l'influenza maggiore sul pensiero del giovane Greenberg sia stata esercitata dalla teorizzazione del *medium* pittorico di Hofmann, sono sussistiti altri condizionamenti teorici che possono essere ascritti, per così dire, allo spirito del tempo. Mantenendo inalterata la discriminazione lessinghiana tra arti spaziali e arti temporali, Hofmann ha studiato la pittura moderna in senso puramente spaziale, concependo il quadro come un'articolazione di forme, linee e colori che si muovono lungo la superficie pittorica. Nei medesimi anni, il celebre volume *La leggenda di Lessing (Die Lessing Legende, 1892)* di Franz Mehring, un classico della letteratura marxista, è tradotto a New York, mentre due testate americane, «Saturday Evening Post» e «Washington Star», eleggono proprio la scultura del *Laocoonte* a simbolo della crisi politica ed economica statunitense. Di fronte alla fitta concentrazione di temi lessinghiani in un tempo e in un luogo circoscritti, viene naturale situare il saggio greenberghiano in questa precisa congiuntura storica e culturale, ove esso si colloca con stupefacente coerenza. *Verso un più nuovo Laocoonte* ha infatti intercettato e rielaborato quelle molteplici direttrici di pensiero, specialmente estetico, che stavano facendo del trattato di Lessing il proprio campo privilegiato d'indagine. Questa costellazione di elementi si riflette visibilmente sui contenuti del saggio ma emerge con maggiore evidenza dalla composizione della prima stesura del testo: nella sua forma originaria, piuttosto che un resoconto o un compendio, il saggio si presentava come un brillante e autentico esercizio intellettuale di rielaborazione e di revisione degli stimoli e delle idee del proprio tempo.

Fin dalle pagine introduttive della prima bozza, Greenberg sviluppa un'argomentazione intorno al ruolo ambiguo del soggetto nella pittura: la presenza di un elemento riconoscibile perché appartenente al nostro vissuto quotidiano, richiama l'attenzione dell'intelletto dello spettatore, costretto ad associare la forma col suo corrispettivo reale; la percezione è come allertata ad essere pienamente vigile e a visualizzare e identificare l'oggetto ponendolo in immediata relazione col suo corrispondente effettivo. Ma per Greenberg, il raggiungimento di un'esperienza puramente estetica può compiersi solo di fronte a un'opera astratta: un dipinto di Piet Mondrian non richiede al nostro intelletto di operare delle associazioni, bensì anestetizza la coscienza e la memoria rendendo la vista l'unico canale adatto ad esperire le forme. In questo stato di azzeramento, l'occhio può finalmente percepire ciò che in un quadro figurativo appare come puramente opzionale: la linea, il pigmento e il *medium*. A partire dalle pagine introduttive, coerentemente coi

propositi annunciati dal titolo, Greenberg intende distinguere le arti visive dalle arti verbali, una suddivisione parallela a quella tra l'arte astratta e l'arte figurativa. Per il critico, il figurativo, esattamente come la prosa, risveglia e stimola la mente associativa eletta a canale privilegiato per sollecitare una sensazione o un'emozione; l'arte astratta, al contrario, si rivolge alla sola e pura percezione sensibile. Attraverso un *tour de force* lungo due secoli, il Settecento e l'Ottocento, Greenberg si prefigge di dimostrare come il figurativo in pittura non abbia significato altro che una fase negativa di sudditanza delle arti visive a quelle verbali. Specialmente sull'onda del movimento romantico, la pittura è decaduta a ruolo di veicolo di un'emozione per mezzo del richiamo dello spettatore all'immedesimazione con l'esperienza vissuta dalle figure ritratte: la vista è dunque mortificata di fronte al richiamo delle sole facoltà mentali. La reazione al figurativo, l'astrazione ovverosia il fenomeno dell'avanguardia, porta alla sovranità della percezione sensibile e a un progressivo annichilimento dell'intelletto. Per Greenberg questa nuova condizione di purificazione, come egli stesso la definisce, preannuncia un cambiamento di ordine politico: il richiamo ai sensi livella e democratizza la fruizione dell'opera d'arte, e può essere dunque assunto come preludio di una dimensione pienamente egualitaria dell'essere umano all'interno di un futuro regime socialista. Come Greenberg stesso proclama, con toni che ricordano quelli della Terza Internazionale, eliminando la schiavitù del soggetto e della figurazione, l'emozione estetica diverrebbe accessibile persino alle masse.

La generale riscoperta dell'opera lessinghiana alla fine degli anni Trenta non costituisce tuttavia un fenomeno singolare privo di antecedenti nella storia della critica americana. Intorno alla metà del XIX secolo, una nuova stagione culturale segnata da un'apertura maggiore alla letteratura europea, specialmente quella tedesca, aveva guidato alla scoperta del *Laokoon*: non più solo drammaturgo, Lessing diveniva anche l'autore di un volume sul corretto trattamento e sull'ordinamento delle arti. A partire dal 1840, anno della prima pubblicazione di un articolo sul *Laokoon* negli Stati Uniti, una serie di contributi di vario peso e qualità argomentativa si succede distribuendosi in maniera irregolare, fino a culminare nella prima traduzione americana del trattato (Boston 1874). In questo arco di tempo, prende corpo sia una immagine cristallizzata del Lessing e del suo pensiero sulle arti che una linea critica volta a enucleare e a tradurre i suoi precetti in forma pragmatica.

L'effettiva radicalizzazione dei criteri e delle conclusioni del *Laocoonte* non appartengono a questa fase critica, ma alla successiva coincidente con la redazione del *New Laokoon* di Irving Babbitt (Boston e New York 1910). Questa svolta nella interpretazione del trattato non è priva di fondamenta: la viva percezione babbittiana dei segnali di un radicale trapasso dalla cultura dei padri a quella di un nuovo secolo, che si preannunciava rivoluzionario e moderno, ha irrigidito le posizioni del critico, inducendolo a guardare indietro piuttosto che avanti, alla ricerca di una tradizione delle arti sicura e consolidata. Il recupero e l'irrigidimento delle originarie proposizioni lessinghiane da parte di Babbitt si saldavano anche con la sua radicata convinzione dell'annunciato fallimento dell'epoca moderna e di una sua certa caduta in quel 'male' che aveva infettato i secoli precedenti: la confusione delle arti verbali con quelle visive e viceversa. D'altro canto, questa libertà nella manipolazione della eredità lessinghiana e il suo conseguentemente flessibile adeguamento ai propositi del *New Humanism*, dipendevano anche dalla maggiore consuetudine che la critica americana aveva progressivamente maturato nei confronti del trattato stesso: secondo questa ottica, il lungo processo di sedimentazione delle conoscenze intorno al testo, iniziato circa alla metà del secolo precedente, ha concesso a Babbitt di recuperare e correggere l'opera originaria contrapponendovi una propria versione 'aggiornata', adatta ai nuovi tempi.

A distanza di tre decenni esatti, Greenberg erediterà questa impostazione critica e la farà propria: rispetto al suo precedente, egli compie un passo avanti dogmatizzando ulteriormente il discorso lessinghiano e arriva a canonizzare l'equivalenza tracciata da Babbitt tra il *Laocoonte* e il motivo della separazione tra le arti. La traslazione del trattato da originario esercizio intellettuale e sapiente compendio delle fonti classiche, a rigida precettistica, è resa dal critico effettiva: l'empirismo greenberghiano supporta l'irrigidimento delle argomentazioni lessinghiane a favore della distinzione semantica tra le arti, gettando inconsapevolmente le basi per la successiva narrativa modernista, fondata anch'essa su un canone linguistico, quello del *medium*. Come stabilisce Greenberg nel 1940, le arti d'avanguardia dovevano non solo recuperare la logica lessinghiana ma esasperarne la normatività: oltre alla discriminazione tra il campo letterario e quello plastico-visivo, il critico prevedeva una discriminazione interna al secondo, ossia la scissione tra la pratica pittorica e quella scultorea. La prospettiva dell'incomunicabilità tra la pittura e la scultura era giustificata dalla naturale incompatibilità dei rispettivi *media* e

dalla conseguente diversità tra i rispettivi canali percettivi: se la seconda, la scultura, si avvaleva del congiungimento della vista col tatto e, in alcuni casi, anche del movimento; la prima, la pittura, al contrario, doveva necessariamente arrestarsi alla sensazione ottica. L'opposto rapporto delle due arti con lo spazio irrigidisce maggiormente questo discrimine: la scultura, in quanto immersa nell'ambiente circostante e convivente nella medesima realtà dello spettatore, si definisce come arte tridimensionale, la pittura, per la natura del suo supporto, come arte percepibile solo in forma bidimensionale.

Il dogmatismo e l'intransigenza del modello greenberghiano scaturiscono anche da una impostazione critica profondamente pratica e razionale: la rigida delimitazione del campo di influenza di ciascuna arte è, secondo la logica del critico, riflesso puntuale della geopolitica degli Stati europei alla scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Greenberg infatti annuncia che dopo secoli le arti d'avanguardia hanno definito i reciproci confini e sostituito lo stato pregresso di 'liberismo' con 'l'autarchia': la pittura e la scultura arrivano a corrispondere a due nazioni che hanno rafforzato i reciproci confini territoriali, recuperando così, attraverso l'isolamento e l'autarchia, le proprie autonome identità. Domina qui una impostazione di pensiero di derivazione, piuttosto che marxista, più specificatamente neopositivista: il discorso sulle arti d'avanguardia si basa sul principio logico della equazione e sulla corretta analisi delle proposizioni spaziali e temporali. Nel medesimo frangente, in maniera pienamente coerente, Greenberg è in grado di coniugare questo schema ultra-razionale con le linee guida del sistema lessinghiano: lo stato della geopolitica europea, costretta dalla guerra a sposare un regime di autarchia, si rifrange sulla condizione moderna delle arti che attuano la medesima logica di isolamento e autonomia; sotto questa luce, la cultura d'avanguardia si prospetta come l'ideale depositaria degli insegnamenti del *Laocoonte*: il principio della *ut pictura poësis* non potrebbe essere più distante dal panorama moderno delle arti che, impegnate in un processo di autocritica e di purificazione dei rispettivi domini, rispettano l'originario canone lessinghiano dell'aderenza di ciascuna arte al proprio linguaggio d'elezione o, secondo il lessico greenberghiano, al proprio *medium*.

Il dogmatismo e la fondatezza storica delle conclusioni di *Verso un più nuovo Laocoonte* parevano dunque lasciare scarso margine a una loro eventuale rettifica o tutt'al più a una flessione. Ma nell'arco di circa due mesi dalla pubblicazione del saggio, Greenberg si vede costretto a una revisione critica radicale delle proprie teorie, che

conduce al rovesciamento della originaria problematica lessinghiana. Se nel *Laocoonte*, l'unica possibilità di sopravvivenza dell'avanguardia dipendeva dalla esasperazione dei rispettivi confini tra le arti e dall'affermazione delle singole autonomie disciplinari, nel successivo saggio, *The Agony of Painting* (agosto-settembre 1940), la sola speranza per la pittura moderna consiste in una nuova e inaspettata sintesi con la poesia. Nato come prosecuzione di *Verso un più nuovo Laocoonte*, *The Agony of Painting* presto si rivela essere una sua radicale rettifica: rovesciando completamente le originarie conclusioni sul destino della cultura, Greenberg si spinge fino ad affermare che non possa esistere arte d'avanguardia senza una sintesi tra le arti plastiche e la poesia. Ecco che dalla normatività lessinghiana e dalla mitologia della scissione tra le arti, si giunge al suo esatto opposto e in modo inaspettato si ripristina l'antico motto oraziano della *ut pictura poësis*.

Questa radicale correzione di prospettiva dipende da una subitanea presa di consapevolezza di Greenberg della grande antinomia prodotta dall'esito delle sue precedenti conclusioni sul destino dell'avanguardia. L'exasperazione del purismo pittorico, dunque della tendenza dell'arte all'astrazione e alla strenua ricerca della corrispondenza tra la superficie dipinta e la piattezza del supporto, conseguenza della estremizzazione della separazione semantica delle arti operata da Lessing, non può condurre che ad una prevedibile *impasse*. L'impossibilità della pittura d'avanguardia di evadere dal limite della integrità del *medium* senza scadere nel figurativo e nell'accademismo, induce l'arte a esacerbare ciò che la contraddistingue dalle altre discipline plastiche, ossia la connaturata bidimensionalità, perseguendo un'estetica dell'astrazione ancora più forzata ed estrema. L'esito inevitabile, scrive Greenberg, è la sempre maggiore equivalenza tra il quadro moderno e il motivo della carta da parati. In un saggio postumo, *La crisi della pittura da cavalletto* (*The Crisis of the Easel Picture*, 1948), egli dichiara che gli artisti moderni avvertono lo stimolo a produrre un'opera d'arte governata dalla concordanza di ciascun elemento. Questa diffusa tendenza pittorica genera quella che il critico chiama «un'uniformità allucinata», vale a dire la «riduzione del dipinto a pura trama strutturale» e all'«accumulo di unità di sensazioni tutte uguali»<sup>1</sup>. L'inclinazione al monismo e alla esacerbazione della conformità della superficie dipinta a quella del supporto, così come la ripetitività e la monotonia dei motivi formali, spingono sempre più la pittura da cavalletto

---

<sup>1</sup> Cfr. C. Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto*, in GREENBERG 2011, p. 80; C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in GREENBERG 1988b, p. 224.

verso l'ambiguo confine con lo stile della generica tappezzeria. Il reinserimento di un elemento di suggestione intellettuale appare allora a Greenberg come la migliore risoluzione di una grave aporia: andare oltre l'ideologia della pura e incontaminata percezione dei motivi plastici significa instillare nell'arte nuove possibilità di significato ma restando coerenti all'indisputabile principio dell'integrità del *medium*. Le basi di un eventuale compromesso tra l'astrattismo (*pictura*) e la poesia (*poësis*) sono così gettate: la pittura preserva i propri parametri ma allarga il campo a certi caratteri che pertengono all'arte poetica.

Sebbene Greenberg manchi di chiarezza e si riferisca all'arte poetica (*poetry*) in senso generico, dall'analisi di un breve paragrafo del *Laocoonte* diviene chiaro come per poesia egli intenda esclusivamente la poesia 'pura': l'emancipazione delle parole dalla logica e la nuova enfasi sulla capacità della parola scritta di suscitare associazioni informano il genere poetico 'puro', così definito perché, al pari della pittura astratta, non investe sui propri segni linguistici in quanto significati e veicolo di senso, ma in quanto entità pure, essenziali e autonome. Come il quadro deve generare nello spettatore una emozione estetica, cioè un profluvio di sensazioni di natura estetica, così la poesia deve essere in grado di provocare una emozione, cioè eccitare la coscienza sottoponendola a un continuo incitamento intellettuale e sensoriale.

Nel complesso, dalla inclinazione al monadismo che prevale nel discorso artistico di *Verso un più nuovo Laocoonte*, si passa così a una tendenza opposta, a una forma di ecumenismo estetico: l'apertura della pittura alle tecniche scultoree e architettoniche, come gli esiti delle ricerche costruttiviste di Hans Arp esemplificavano, e l'inclusione del lato più suggestivo della poesia, nella sua declinazione purista, segnano il trapasso da una logica dogmatica e restrittiva, ad una seconda estensiva e comprensiva. Ecco che così, nell'arco di poco meno di un anno, il pensiero greenberghiano compie una rotazione completa: pur mantenendosi saldamente ancorato al canone del *medium*, elemento questo che non verrà mai sottoposto a una rettifica, il critico passa da un esasperato purismo alla constatazione che l'esito estremo dell'astrazione pittorica è l'annichilimento dei contenuti e dei valori umani. Lo svuotamento radicale della pittura di qualsiasi dato estraneo al puro elemento plastico, non può che corrispondere a uno svuotamento di senso; da qui, l'equivalenza con la tappezzeria ornamentale. Se in *Avanguardia e kitsch (Avant-Garde and Kitsch)* la minaccia alla sopravvivenza della cultura d'avanguardia era esterna, poiché si trattava della

politica demagogica dei regimi totalitari e dell'arte *kitsch*, in *The Agony of Painting*, l'insidia è interna: la sempre più estenuante ricerca di una condizione di maggiore sicurezza, in cui la contaminazione con la retroguardia e la volgarità della politica sembrava più remota, dunque la chiusura dell'arte dietro l'ermetismo delle proprie forme, si rivela presto essere un pericolo pari, se non peggiore, al primo.



## ATLANTE DELLE IMMAGINI

## **APPENDICE DOCUMENTARIA**

**1. GUIDA CRONOLOGICA ALLA FORTUNA AMERICANA DEL *LAOCOONTE*  
DI G. E. LESSING (1840-1948).**

*La critica americana intorno al Laocoonte tra il 1840 e il 1877.*

Gli studi sulla prima ricezione americana del *Laocoonte ovvero dei confini della pittura e della poesia* (*Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766) di Gotthold Ephraim Lessing sono stati avviati dalle liste bibliografiche di Scott Holland Goodnight, di Martin Henry Haertel e di Bayard Quincy Morgan. La monografia di Haertel, *German Literature in American Magazines 1846 to 1880*, nasce come tesi di dottorato discussa nel 1906 alla Winsconsin University (Madison), per poi essere edita nel 1908. Lo studio haerteliano si innesta sulla precedente indagine del collega Goodnight, *German Literature in American Magazines Prior to 1846* (1907), anch'essa una ricerca accademica che ha ricevuto dignità di stampa. Entrambi i volumi sono stati anticipati dalla monografia *Translations of German Poetry in American Magazines, 1781-1810* di Edward Z. Davis (1905), che ha sollecitato il consolidarsi di questo filone di studi. La tipologia d'indagine elaborata da Goodnight e Haertel si contraddistingue per un approccio di stampo filologico e scientifico con ambizioni enciclopediche. Oltre alle loro relazioni bibliografiche, è necessario annoverare anche l'impresa di Morgan, *A Bibliography of German in English Translation*, edita nel 1922 e arricchita nel 1965 con un'appendice documentaria circoscritta agli anni 1922-1955, quest'ultima assai utile per contestualizzare il *Laocoonte* greenberghiano secondo una prospettiva letteraria e giornalistica.

In tempi più recenti, due contributi di Herbert Rowland approfondiscono la ricezione delle opere lessinghiane in Nord America: se il primo, *Lessing in American Magazines of the Nineteenth Century* (2000), si propone come una indagine ad ampio raggio; il secondo, *Lacoon, Nathan the Wise, and the Contexts of Their Critical Reception in Nineteenth-Century American Reviews* (2007), circoscrive l'attenzione sull'accoglienza americana del *Laocoonte* e del dramma *Nathan il Saggio* (*Nathan der Weise*, 1779) in seguito alla loro prima traduzione. In questo ultimo articolo, Rowland segnala lo studio di Richard E. Schade, *'Lessing ist ein Mann, auch, für Amerika': Zur Lessing-Rezeption in den Vereinigten Staaten*, parte degli Atti del Convegno su Lessing tenutosi a Halle nel 1980.

Oltre ai contributi citati, si include il saggio di Hinrich C. Seeba, *Modern Criticism in Historical Context: 200 Years of Lessing Reception*, incluso nella raccolta *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, curata da Barbara Fischer e da Thomas C. Fox (2005). Seeba ha infatti dedicato un breve paragrafo alla vicenda del Lessing in America nel corso del XIX secolo, ma, come dichiara Rowland nel suo contributo del 2007, sfortunatamente questi aspetti relativi alla formazione di un'opinione critica e poi critico-artistica intorno al trattato, «[has] attracted only a fraction of the attention they warrant» [ROWLAND 2007, p. 156].

**1840**, *Lessing's Character and Writings*, «The New York Review», VI, 2, aprile 1840, pp. 323-368, New York [attribuito a Joseph Cogswell].

Scott Holland Goodnight, *German Literature in American Magazines Prior to 1846*, Madison (Wisconsin) 1907, pp. 205-206, scheda 1330: «An excellent article on *Lessing* (46 pp.)».

**1846**, G. H. Lewes, *Lessing*, «Eclectic Magazine», VII, 1, gennaio 1846, pp. 125-136, New York.

Martin Henry Haertel, *German Literature in American Magazines 1846 to 1880*, Madison (Wisconsin) 1908, p. 62: «With the exception of the *Democratic Review*, which printed translations of *Minna von Barnhelm* and *Emilia Galotti*, the journals paid little attention to Lessing in the earlier years of the period under discussion. With one exception [1846, G.H. Lewes], no critical articles appeared before the publication of Stahr's biography in 1866».

**1847**, Frederic H. Hodge, *Prose Writers of Germany*, Philadelphia.

**1851**, *Lessing's Laocoon. The Secret of Classic Composition in Poetry, Painting, and Statuary*, firmato J.D.W. (acronimo per James Davenport Whelpley), «The American Whig Review», XXXVII, gennaio 1851, pp. 17-26, New York.

**1856**, *Lessing*, «The Crayon», III, 11, pp. 325-330, New York [attribuibile a John Durand].

**1866**, Traduzione dal tedesco di *Life and Works of Lessing* di Adolf Stahr (*G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke*, 1859) a cura di Edward Payson Evans, Boston.

James Russell Lowell, *The English Poets: Lessing, Rousseau: Essays by James Russell Lowell, with An Apology for a Preface*, Londra 1888, pp. 267 e 272: «I have hinted that Herr Stahr's *Life of Lessing* is not precisely the kind of biography that would have been most pleasing to the man who could not conceive that an author should be satisfied with anything more than truth in praise, or anything else»; «Of Mr. Evans's translation we can speak for the most part with high commendation. There are great difficulties in translating German prose; and whatever other good things Herr Stahr may have learned from Lessing, terseness and clearness are not among them. We have seldom seen a translation which read more easily, or was generally more faithful».

Henry A. Pochmann, *German Culture in America: Philosophical and Literary Influences, 1600-1900*, Madison 1957, p. 338: «It was in the sixties that Lessing came into his own. *Nathan*, *Minna*, and the famous essay *Laokoon* were newly translated, and the reviews carried several critical sketches, notably a long essay by Lowell (1867) and the translation by Edwin D. Mead on Eduard Zeller's essay 'Lessing as a Theologian' (1878). Adolph Stahr's two volume *Lessing. Sein Leben und seine Werke* was translated in 1866 by Professor E.P. Evans».

Hinrich C. Seeba, *Modern Criticism in Historical Context: 200 Years of Lessing Reception*, in *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, a cura di Barbara Fischer, Thomas C. Fox, p. 343: «Popular interest in Lessing's work began in 1866, when an American translation of Adolf Stahr's republican-inspired monograph of 1859 appeared; it was thoroughly reviewed by James Russell Lowell, Professor of Modern Languages at Harvard University».

**1868**, Traduzione dal tedesco di *Nathan The Wise* (*Nathan Der Weise*, 1779) a cura di Ellen Frothingham, New York.

**1874**, Traduzione dal tedesco di *Laocoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry* (*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766) a cura di Ellen Frothingham, Boston.

Anonimo, *Literary*, «Appleton's Journal», XI, 264, 1874, p. 475: «We have reason to congratulate ourselves upon the careful and scholarly translation which Miss Ellen Frothingham has given us in the volume that has suggested these remarks, and to congratulate her on a well-earned addition to the reputation gained by her translation of the same author's 'Nathan, the Wise' (Boston: Roberts Bros.)».

Anonimo, *Literary Notices*, «Eclectic Magazine», XIX, 5, 1874, p. 634: «Miss Frothingham's translation is scholarly and careful, and can not but add to the high reputation which she has already achieved as a translator»

Anonimo, *Review, Laocoon. An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry. With Remarks Illustrative of Various Points in the History of Ancient Art, By Gotthold Ephraim Lessing, Translated by Ellen Frothingham*, «The North American Review», CXIX, 244, 1874, p. 233: «Miss Frothingham's version seems to us excellent; it reads easily, and at the same time has much of the conciseness and point of the original».

**1877**, James Sime, *Lessing* (2 voll), Boston.

Anonimo, *Recent Literature*, «Atlantic Monthly», XLI, 248, 1878, p. 804: «The facts of Lessing's life are collected with great industry and accuracy; the quotations from his writings are well chosen and carefully selected; there are no omissions of important matters; the analyses of Lessing's writings are thorough and exact; but with all these good and indeed essential qualities, the lack of anything like charm is but too noticeable. It would be harsh to call the book dull, and it would not be precisely fair, because there is enough quoted from Lessing himself to redeem his biographer's commonplace; but there is a noticeable want of vivacity and interest in the six hundred and seventy-five pages that form the life. (...) In a word, any one who is anxious to know about Lessing cannot do better than to consult this new biography».

Mayo W. Hazeltine, *Current Literature*, «The North American Review», CXXVIII, 271, 1879, pp. 690-691: «Upon that considerable class of English readers who would fain know something about Lessing, and ponder at first hand his germinal suggestions, but who at the same time lack the leisure or the patience to learn German, Mr. Sime has conferred a veritable boon. Of all the more admirable and fruitful achievements of his author he exhibits the substantive contents, the vital core

of original and characteristic thought, in a condensed and denuded, but perspicuous and accurate form. The summaries, for instance, of the *Laokoon* and the *Hamburgische Dramaturgie* are particularly lucid and complete. (...) Mr. Sime has worked on the sound principle of allowing his subject to expound himself, and so far as possible in his own words».

Martin Henry Haertel, *German Literature in American Magazines 1846 to 1880*, Madison (Wisconsin) 1908, p. 39: «Several publications on Lessing appeared during this period and called forth the customary reviews. In connections with the Frothingham translation, Boston 1874, *Laocoon* was greeted as “one of the masterpieces of German criticism”, and a standard by which art is even now be judged. Opinion on Sime's *Lessing*, Boston 1877, was divided. The *Atlantic Monthly* finds it not so good as the work of Lewes, while the *North American Review* commends it; Lessing is highly praised, while the English are condemned as “insular” because they refused to recognize its importance».

**1877**, G.E. Lessing, *A Condensation of Lessing's Laokoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry. Prepared from the Original German*, Cambridge (Mass.), C.W. Sever.

Bayard Quincy Morgan, *A Critical Bibliography of German Literature in English Translation*, New York e London 1965, p. 330, singla 3540: «A brief statement of Lessing's general contentions, cleverly done».

*Le traduzioni britanniche del trattato (1826-1874).*

Contrariamente alla dichiarazione di Maria Luisa Astaldi, secondo cui «poca eco destò il Lessing» in Inghilterra [ASTALDI 1955, p. 42], le opere dell'autore tedesco avevano sollevato un grande interesse, sebbene la sua fama non fosse paragonabile, per il medesimo periodo, a quella di Schiller [*Ibidem*]. Per quanto concerne il *Laocoonte*, Thomas de Quincey pare essere il primo ad aver provveduto a una sua traduzione, sebbene incompleta e assai libera (1826-1827). Sydney H. Kenwood, autore di uno studio datato (1914) ma tutt'oggi imprescindibile per ricostruire la fortuna del trattato nella cultura anglofona,

confuta l'originaria notizia di Karl Goedeke secondo cui una prima versione britannica sarebbe apparsa nel 1767, ossia un anno dopo la stampa dell'edizione tedesca [KENWOOD 1914a, p. 210]. Come John Louis Haney sostiene nel suo contributo *German Literature in England Before 1790*, l'errore di Goedeke si deve a un ingenuo equivoco: nel 1767, la «Monthly Review» aveva infatti recensito il trattato di Lessing presentandolo col titolo di *Laocoon, or a Treatise concerning the Limits which separate Painting and Poetry, &c.*, poi frainteso dallo studioso per la prima traduzione integrale dell'opera [HANEY 1902, p. 142]. Il resoconto di Haney offre un utile termine di confronto per datare l'inizio della fortuna lessinghiana in Inghilterra e che egli colloca intorno al 1790 [*Ibidem*]; Kenwood, invece, tende ad anticipare la cronologia agli anni Settanta, come sembra dimostrare la datazione della traduzione delle *Favole* (1773) [KENWOOD 1914, p. 197].

Alla traduzione libera proposta da De Quincey, pubblicata in due parti su «Blackwood's Magazine», segue la prima edizione integrale del testo curata da William Ross (1836), assai celebrata sia da George Henry Lewes che dalle recensioni americane. La versione di Edward Calvert Beasley, stampata nel 1853, sembra invece non eguagliare in eleganza e cura filologica quella del suo predecessore. Del resto, le due edizioni sono difficilmente paragonabili: se la prima, quella di Ross, sposa una prospettiva obbiettiva e neutrale, la seconda, al contrario, dichiara la propria parzialità ossia le intenzioni di riproporre il trattato come argine al dilagare dell'estetica preraffaellita, supportata dalla critica di John Ruskin. Gli intenti e lo spirito di polemica che stanno alla base dell'edizione del 1853 hanno forse compromesso una sua più larga diffusione. Nel 1874, ben due traduzioni del *Laocoonte* vedono la luce nei capi opposti del mondo anglofono: l'edizione di Boston di Ellen Frothingham e quella londinese di Sir Robert Phillimore sono stampate nel medesimo anno, una coincidenza che incoraggia a credere nell'esistenza di una forte competizione tra i due paesi nel campo delle traduzioni.

**1826-1827**, Traduzione parziale del *Laokoon* a cura di Thomas de Quincey pubblicata in due parti sulla «Blackwood's Magazine», Edimburgo-Londra.

**1836**, Prima traduzione integrale del *Laokoon* a cura di William Ross, Londra.

**1853**, Seconda traduzione a cura di Edward Calvert Beasley, Londra.



1874, Terza traduzione a cura di Sir Robert Phillimore, Londra.

*La fortuna del Laocoonte nella cultura americana tra inizio e metà  
Novecento.*

Nell'arco di un solo biennio (1909-1910), tre contributi intorno al *Laocoonte* di Lessing sono pubblicati da due studiosi afferenti a due distinti dipartimenti di Harvard College: il primo, William Guild Howard, a quello di germanistica, il secondo, Irving Babbitt, a quello di lingue romanze. I rispettivi approcci al trattato si rivelano opposti: se il secondo, col suo *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), intende aggiornare il pensiero di Lessing e adeguarlo a un moderno discorso sulle arti; il primo (1909-1910), al contrario, propende per un'analisi filologica del testo originale e per una sua rigorosa contestualizzazione storica, in quanto convinto che la comprensione approfondita del processo storico e critico nella sua interezza rappresenti la *conditio sine qua non* per cogliere la spinta rivoluzionaria del *Laocoonte*, «a polemical document of almost unexampled timeliness» [HOWARD 1909, p. 41].

Nell'arco di meno di un decennio, la stagione culturale seguente vede la pubblicazione di tre saggi d'indagine, di cui due segnano l'inizio di un discorso più moderno intorno al *Laocoonte*. Il celebre contributo di Rensselaer W. Lee (1940), omonimo del precedente howardiano, *Ut Pictura Poesis*, mantiene reminiscenze del trattato di Babbitt, restando fedele a una impostazione di pensiero di derivazione neumanista. I secondi due, invece, spingono il *Laocoonte* verso confini ancora inesplorati, ossia tentano di riconvertire il trattato in una chiave estetica avanguardista: il primo, Clement Greenberg (1940), recupera il lessico lessinghiano coniugandolo con le nuove istanze della pittura astrattista, e pianta così il seme della futura retorica modernista; il secondo, Nicolas Calas (1948), anziché perpetuare gli schemi del *Laocoonte* in merito alla corretta separazione tra le arti visive e quelle spaziali, si interessa al trattato per l'implicita volontà lessinghiana di rinnovamento del discorso sulle arti e, in modo particolare, ammira la libertà espressiva dell'antico gruppo scultoreo, ove l'esternazione del dolore è interpretata come manifestazione dell'emancipazione dai vincoli della morale.

- 1909**, William Guild Howard, *Ut Pictura Poesis*, «Publications of the Modern Language Association», XXIV, 1, 1909, pp. 40-123.
- 1910**, William Guild Howard, *Laokoon: Lessing, Herder, Goethe*, New York.
- 1910**, Irving Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston e New York.
- 1940**, (luglio-agosto), Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, «Partisan Review», VII, 4, 1940, pp. 290-310.
- 1940**, (dicembre), Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», XXII, 4, 1940, pp. 197-269.
- 1948**, Nicolas Calas, *The Laocoon: An Approach to Art Criticism*, «College Art Journal», VII, 4, 1948, pp. 268-277.

## 2. IRVING BABBITT (1865-1933): CENNI BIOGRAFICI.

La seguente biografia è stata redatta seguendo la cronologia di Mary E. Slayton, pubblicata a conclusione della raccolta *Irving Babbitt in Our Time*, a cura di George A. Panichas e Claes G. Ryn (1986), e successivamente inclusa nel volume *The Critical Legacy of Irving Babbitt* di George A. Panichas (1999).

Irving Babbitt nasce a Dayton, Ohio, nell'agosto del 1865, figlio di Edwin Dwight e di Augusta (Darling) Babbitt. Il cognome discende da quello del patriarca della famiglia, Edward Bobet o Bobbett, di origini inglesi, trasferitosi nel 1643 a Plymouth, Massachusetts. Durante l'infanzia e l'adolescenza, Babbitt vive e si forma a Madisonville, in Ohio (1876-1882) e, grazie al sostegno economico di alcuni famigliari, può completare i suoi studi all'Università di Harvard, dove ottiene la laurea nelle discipline classiche (1885-1889). In questo periodo, egli ha l'opportunità di intraprendere il suo primo viaggio in Europa (estate 1887): qui visita la Spagna, l'Italia, la Svizzera e infine l'Olanda. Tra il 1889 e il 1891, Babbitt insegna lettere classiche presso il College of Montana, una carriera poi interrotta per tornare in Europa. Parte per Parigi nel 1891, dove vi trascorre due anni dedicati allo studio delle lingue orientali (Sanscrito e Pāli) presso la École des Hautes Études. Nel 1892 completa il corso magistrale ad Harvard assieme a Paul Elmer More sotto la direzione di Charles Rockwell Lanman, professore di lingue e culture orientali. Conseguisce il titolo di Master of Arts nel 1893 e, a partire dall'autunno dello stesso anno, insegna lingue romanze al Williams College, esperienza di cui conserverà un caro ricordo. L'anno seguente fa ritorno ad Harvard e ottiene la cattedra in lingue romanze (1894-1902). Nel 1895, trascorre l'estate a Firenze assieme al critico Frank Jewett Mather, Jr. Per accrescere le proprie conoscenze sia linguistiche che letterarie, Babbitt intraprende un nuovo viaggio in Francia durante l'estate del 1896, al termine del quale acquista circa trecento volumi. Grazie ai suoi meriti accademici, specialmente per la traduzione di una delle monografie di Vincent de Paul Marie Ferdinand Brunetière sulla letteratura francese, e per il suo saggio su Hippolyte Adolphe Taine, *Taine's Introduction à l'Histoire de la Littérature Anglaise*, Babbitt è promosso *assistant professor* (1902). In questi primi anni, egli cura la redazione sia di *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* di Ernest Renan (1902) che della raccolta *Zadig and Other Stories* di Voltaire (1905). In seguito a un anno sabbatico trascorso a Parigi (1907), Babbitt pubblica il suo primo scritto, *Literature and the*

*American College* (1908) e ad Harvard la sua fama cresce: il numero di partecipanti ai suoi corsi aumenta e anche il futuro poeta e critico T.S. Eliot diventa uno dei suoi allievi. Nel 1909, l'accademico tiene un corso di particolare successo intitolato *Literary Criticism in France with Special Reference to the Nineteenth Century*, che precede di solo un anno la stampa del suo secondo contributo, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910). Egli continua a insegnare in ambiti quali le letterature comparate e, già nel 1912, esce la sua terza opera, *The Masters of Modern French Criticism*. Nel 1915 gli è concesso un secondo anno sabbatico, trascorso a Dublino a redigere la sua quarta monografia, *Rousseau and Romanticism*, stampata del 1919, cui seguirà *Democracy and Leadership* (1924). Al termine di alcune esperienze di insegnamento a Yale e a Stanford University, sempre per conto di Harvard, egli è *visiting professor* alla Sorbonne a Parigi (1923), dove le sue lezioni riscuotono un grande successo. Nel corso degli anni, l'amicizia con Paul Elmer More, conosciuto tempo prima e nel frattempo divenuto docente di lingue classiche ad Harvard nel 1926, si intensifica; essi condividono l'interesse per le filosofie e le religioni orientali, una passione cui Babbitt dedicherà un monografia, *The Dammapada*, pubblicata postuma nel 1936. Verso la fine degli anni Venti, le posizioni di Babbitt e More in merito al ruolo del *Neo Humanism* nella moderna società americana si radicalizzano agitando diverse critiche nel mondo delle lettere. Nel 1930 è stampata la raccolta di contributi intitolata *Humanism and America*, curata da Norman Foester, un omaggio al conservatorismo secondo la maniera di Babbitt e More. Nei primi anni Trenta, la salute dell'accademico comincia a peggiorare ma, nonostante la debolezza fisica, egli prosegue la sua carriera e riceve una serie di riconoscimenti onorari, compreso il titolo di Doctor of Humane Letters dal Bowdoin College (1932). Nel 1932, la sua ultima opera, *On Being Creative and Other Essays*, è infine pubblicata. Babbitt muore a Cambridge nel luglio 1933. Una raccolta conclusiva dei suoi scritti è stampata nel 1940 col titolo di *Spanish Character and Other Essays*.



## INDICE DELLE IMMAGINI

1. Washington Allston, *Landscape with a Lake*, 1804, olio su tela, 96.84 x 130.17 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
2. Washington Allston, *Dead Man Revived by Touching the Bones of the Prophet Elisha*, 1811-1814, olio su tela, 396.2 x 309.9 cm, Pennsylvania Academy of the Arts, Philadelphia.
3. Washington Allston, *Italian Shepherd Boy*, 1819, olio su tela, 64 x 53.7 x 7.3 cm, Detroit Institute of Arts.
4. Washington Allston, *Beatrice*, 1819, olio su tela, 76.83 x 64.45 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
5. Henry Inman, *Dismissed from School on an October Afternoon*, 1845, olio su tela, 66.04 x 90.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
6. Sir John Everett Millais, *Christ in the House of His Parents or The Carpenter's Shop*, 1849-1850, olio su tela, 86.4 x 139.7 cm, Tate Modern, Londra.
7. Ben Shahn, *Bartolomeo Vanzetti and Nicola Sacco*, 1931-1932, guazzo su carta, 27.6 x 37.1 cm, Museum of Modern Art, New York.
8. Philip Evergood, *American Tragedy*, 1937, olio su tela, 73 x 99 cm, coll. privata (coll. Armand Erpf).
9. Clement Greenberg, Disegno del gruppo scultoreo del *Laocoonte*, 1939-1940 (?), matita blu su carta, n.d., Clement Greenberg Papers, Getty Research Institute.
10. Clifford K. Berryman, *Laocoon*, «Washington Star», 26 settembre 1938.

11. Oscar Edward Cesare, *Untitled or Man in Chains*, «Saturday Evening Post», 7 maggio 1938.
12. Honoré Daumier, *Imité du groupe du Laocoon*, «Le Charivari», 6 aprile 1868.
13. Sunami Soichi, *George L.K. Morris*, 1942, George L.K. Morris Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
14. George L.K. Morris, *Battle of Indians, No. 1*, 1929, olio su tela, 43.18 x 99.69 cm, George L.K. Morris and Suzy Frelinghuysen Foundation.
15. Paolo Uccello, *Disarcionamento di Bernardino della Carda*, 1438, tecnica mista su tavola, 182 x 323 cm, Museo degli Uffizi.
16. Paul Gauguin, *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*, 1897-1898, olio su tela, 139 x 374.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
17. George L.K. Morris, *Battle of Indians, No. 2*, 1933, olio su tela, 68.58 x 160.65 cm, George L.K. Morris and Suzy Frelinghuysen Foundation.
18. George L.K. Morris, *Indian Fighting*, 1944, affresco montato su tavola, 60.96 x 60.96 cm, George L.K. Morris and Suzy Frelinghuysen Foundation.
19. Witt Bill, *Hans Hofmann at Gallery 200*, 1949, Hans Hofmann Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
20. Hans Hofmann, *Table with Kettle, Green Vase and Red Flowers*, 1936, olio su legno compensato, 137 x 101.6 cm, University of California, Berkeley, Art Museum.
21. Hans Hofmann, *Still Life with Pink Cupboard*, 1939, olio su tavola, 148.6 x 113 cm, collezione privata (coll. Candida Smith).

22. Hans Hofmann, *Hans Hofmann Lectures*, trascrizione originale di sei lezioni con grafici (dettaglio *Lecture IV*, p. 7), 1938-1939, Clement Greenberg Papers, Getty Research Institute.
23. Hans Hofmann, *Untitled*, 1940 ca., guazzo e pastello a cera su carta, 40.5 x 39 cm, Guggenheim Museum, New York.
24. Pavel Fyodorovich Tchelitchew, *Phenomena*, 1938, olio su tela, 2.13 x 2.74 cm, Galleria Tret'jakov, Mosca.
25. Paul Klee *Tod und Feuer (Morte e fuoco)*, 1940, olio e tempera su juta, 43 x 43 cm, Zentrum-Paul Klee, Berna.
26. Paul Klee, *Die Legende vom Nil (La leggenda del Nilo)*, 1937, pastello e cotone montato su sacco, 69 x 61 cm, Zentrum-Paul Klee, Berna.
27. Paul Klee, *Anfang eines Gedichtes (Inizio di una poesia)*, 1938, pittura e colla su carta montata su cartone, 48.3 x 62.8 cm, Zentrum-Paul Klee, Berna.
28. Joan Miró, *Hirondelle, amour*, 1934, 199.3 x 247.6 cm, olio su tela, The Museum of Modern Art, New York.
29. Joan Miró, *L'escala de l'evasió*, 1940, 40 x 47.6 cm, guazzo, acquarello e inchiostro su carta, The Museum of Modern Art, New York.
30. Pablo Picasso, *Nous autres musiciens*, 1921, olio su tela, 204.5 x 188.3 cm, Philadelphia Museum of Art.
31. Pablo Picasso, *Fille avec un coq*, 1938, olio su tela, 143.125 x 120.65 cm, Museum of Modern Art, New York.



32. Soichi Sunami, *Guernica*, 1940. Foto della installazione di *Guernica* di Pablo Picasso alla mostra *Picasso: Forty Years of His Art* (Museum of Modern Art, 15 novembre-7 gennaio 1940), Museum of Modern Art Exhibitions Archive.

## BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA INEDITA

### FONTI D'ARCHIVIO

#### CALAS 1939-1987

N. CALAS, *Letters (4)*, 1939-1984, The Nicolas and Elena Calas Archive, Nordic Library at Athens.

#### COGDELL 1816-1829

J.S. COGDELL, *Notebook*, 1816-1829, John Stevens Cogdell Notebook, 1816-1829, South Carolina Historical Society.

#### CONNOLLY 1912-1972

C.V. CONNOLLY, *Early Correspondence*, 1912-1972, Cyril Vernon Connolly Papers, 1912-1972, McFarlin Library, Department of Special Collections and University Archives, University of Tulsa.

#### GREENBERG 1928-1993

C. GREENBERG, *Manuscripts*, 1928-1993, Clement Greenberg Papers, 1928-1995, Research Library, Special Collection, Getty Research Institute.

#### GREENBERG 1928-1994a

C. GREENBERG, *Correspondence*, 1928-1994, Clement Greenberg Papers, 1928-1995, Research Library, Special Collection, Getty Research Institute.

#### GREENBERG 1928-1994b

C. GREENBERG, *Personal*, 1928-1994, Clement Greenberg Papers, 1928-1995, Research Library, Special Collection, Getty Research Institute.

#### GREENBERG CA. 1933-1993

C. GREENBERG, *Additions to Collection*, ca. 1933-1993, Clement Greenberg Papers, 1928-1995, Research Library, Special Collection, Getty Research Institute.

#### GREENBERG 1937-1983

C. GREENBERG, *Correspondence*, 1937-1983, Clement Greenberg Papers, 1937-1983, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

#### GREENBERG 1944

C. GREENBERG, *Letter to Erle Loran*, 1 febbraio 1944, ds., Erle Loran Papers, 1912-1999, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

GREENBERG 1948-1983

C. GREENBERG, *Business and Financial Records*, 1948-1983, Clement Greenberg Papers, 1937-1983, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

HOFMANN 1931

H. HOFMANN, *Form und Farbe in der Gestaltung. Creation in Form and Color. A Textbook for Instruction in Art*, 1931, Research Library, Special Collection, Getty Research Institute.

MACDONALD 1912-1978

D. MACDONALD, *General Correspondence*, 1912-1978, Dwight Macdonald Papers, Manuscripts and Archives, Yale University Library.

ROSENBERG 1929-1978

H. ROSENBERG, *Manuscripts*, 1929-1978, Harold Rosenberg Papers, 1923-1984, Research Library, Special Collection, Getty Research Institute.

SILONE 1930-1979

I. SILONE, *Corrispondenza*, 1930-1979, Archivio Ignazio Silone, Fondazione di Studi Storici Filippo Turati.

WILLIAMS 1940

W.C. WILLIAMS, *Letter to Nicolas Calas*, 10 novembre 1940, ds., Calas mss., Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University.

## BIBLIOGRAFIA EDITA

### OPERE CONSULTATE DI CLEMENT GREENBERG

GREENBERG 1939

C. GREENBERG, *Avant-Garde and Kitsch*, «Partisan Review», VI, 5, 1939, pp. 34-49.

GREENBERG 1940a

C. Greenberg, *An American View*, «Horizon», II, 9, 1940, pp. 76-83.

GREENBERG 1940b

C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, «Horizon», I, 4, 1940, pp. 255-273.

GREENBERG 1940c

C. GREENBERG, *Towards a Newer Laocoon*, «Partisan Review», VII, 4, pp. 296-310.

GREENBERG 1965

C. GREENBERG, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1965.

GREENBERG 1988a

C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism. Perception and Judgements: 1939-1944*, I, a cura di J. O'Brian, Chicago 1988.

GREENBERG 1988b

C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism. Arrogant Purpose: 1945-1949*, II, a cura di J. O'Brian, Chicago 1988.

GREENBERG 1988c

C. GREENBERG, *La crisi della pittura da cavalletto*, in *IL LUOGO DELL'ARTE OGGI* 1988, pp. 129-134.

GREENBERG 1991

C. GREENBERG, *Arte e cultura. Saggi critici*, Torino 1991 (edizione originale GREENBERG 1965).

GREENBERG 1995a

C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism. Affirmations and Refusals: 1950-1956*, III, a cura di J. O'Brian, Chicago 1995.

GREENBERG 1995b

C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, IV, a cura di J. O'Brian, Chicago 1995.

GREENBERG 2003b

C. GREENBERG, *The Harold Letters, 1928-1943. The Making of an American Intellectual*, a cura di J. Van Horne, New York 2003.

GREENBERG 2011

C. GREENBERG, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, a cura di G. Di Salvatore, L. Fassi, Milano 2011.

GREENBERG 2017

C. GREENBERG, *Écrits choisis des années 1940. Art et Culture*, a cura di K. Schneller, Parigi 2017.

### CONTRIBUTI SU CLEMENT GREENBERG

CLEMENT GREENBERG 1993

*Clement Greenberg*, «Le Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 46/46, 1993, pp. 3-198.

CLEMENT GREENBERG 2001

*Clement Greenberg. A Critic's Collection*, Catalogo della mostra, a cura di K. Wilkin, B. Guenther, Portland-Princeton 2001.

DE DUVE 2010

T. DE DUVE, *Clement Greenberg: Between the Lines*, Chicago-Londra 2010.

FROIO 2018

C. FROIO, A Quality of Jewishness. *Ebraismo e modernismo nella critica di Clement Greenberg*, Firenze 2018.

GOLDFARB MARQUIS 2006

A. GOLDFARB MARQUIS, *Art Czar. The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston 2006.

JONES 2005

C. JONES, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago-Londra 2005.

KUSPIT 1979

D. KUSPIT, *Clement Greenberg. Art Critic*, Madison 1979.

NOYES-PLATT 1989

S. NOYES-PLATT, *Clement Greenberg in the 1930s: A New Perspective on His Criticism*, «Art Criticism», V, 3, 1989, pp. 47-64.

OSTROW 1989

S. OSTROW, 'Avant-Garde and Kitsch', *Fifty Years Later. A Conversation with Clement Greenberg*, «Arts Magazine», LXIV, 4, 1989, pp. 56-57.

RUBENFELD 1997

F. RUBENFELD, *Clement Greenberg. A Life*, Minneapolis 1997.

STORR 1990

R. STORR, *No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism, Then and Now*, in *MODERN ART AND POPULAR CULTURE* 1990, pp. 160-190.

VAN HORNE 2012

J. VAN HORNE, *A Complicated Marriage. My Life With Clement Greenberg*, Berkeley 2012.

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

- A -

AARON 1977

D. AARON, *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*, Oxford-New York 1977.

ABRAMS 2006

N. ABRAMS, *Commentary: 1945-59. A Journal of Significant Thought*, New York 2006.

ACKERMAN 1958

J.S. ACKERMAN, *On American Scholarship in the Arts*, «College Art Journal», XVIII, 1958, pp. 357-362.

ACKERMAN-CARPENTER 1963

J.S. ACKERMAN, R. CARPENTER, *Art and Archaeology, Art History in America*, Englewood Cliffs (N.J.) 1963.

ADES 2004

D. ADES, *Dali*, New York 2004.

ADLER 2010

J. ADLER, *Paul Klee as 'Poet-Painter'*, in *Art, Word and Image. Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*, a cura di J. D. Hunt, D. Lomas, M. Corris, Londra 2010, pp. 178-201.

*ALLE ORIGINI DELL'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA* 2012

*Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Roma 2012.

*AMERICAN ART* 1854

Anonimo, *American Art: The Need and Nature of Its History*, «The Illustrated Magazine of Art», III, 16, 1854, pp. 262-263.

*AMERICAN PAINTERS* 1857

Anonimo, *American Painters. Their Errors as Regards Nationality*, «Cosmopolitan Art Journal», I, 4, 1857, pp. 116-119.

*THE AMERICAN RENAISSANCE* 1979

*The American Renaissance: 1876-1917*, Catalogo della mostra, a cura di R.G. Wilson, D.H. Pilgrim, R.N. Murray, New York 1979.

*AMERICAN VANGUARDS* 2011

*American Vanguards. Graham, Davis, Gorky, De Kooning, and Their Circle, 1927-1942*, Catalogo della mostra, a cura di W.C. Agee, I. Sandler, K. Wilkin, New Haven.

*ANDREWS* 1977

D.F. ANDREWS, *The American Whig Review, 1845-1852: Its History and Literary Contents*, Tesi di Dottorato, University of Tennessee, A.A. 1977.

*APPLETONS' CYCLOPÆDIA* 1886-1900

*Appletons' Cyclopædia of American Biography*, I-VII, a cura di J. Fiske, J.G. Wilson, New York 1886-1900.

*ARNHEIM* 1989

R. ARNHEIM, *Film come arte*, Milano 1989 (edizione originale *Film as Art*, Berkeley 1957).

*ART FOR THE MASSES (1911-1917)* 1985

*Art for the Masses (1911-1917): A Radical Magazine and Its Graphics*, Catalogo della mostra, a cura di R. Zurier, New Haven 1985.

*ART IN THEORY 1900-1990* 1993

*Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, a cura di C. Harrison, P. Wood, Oxford-Cambridge 1993.

*ARTICULATE IMAGES* 1983

*Articulate Images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, a cura di R. Wendorf, Minneapolis 1983.

*ARTISTS AGAINST WAR AND FASCISM* 1985

*Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, a cura di M. Baigell, J. Williams, New Brunswick 1985.



ASHTON 1992

D. ASHTON, *The School of New York: A Cultural Reckoning*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992.

ASTALDI 1955

M.L. ASTALDI, *Influenze tedesche sulla letteratura inglese del primo 800*, Milano 1955.

- B -

BABBITT 1906

I. BABBITT, *Impressionist Versus Judicial Criticism*, «Publications of the Modern Language Association», XXI, 3, 1906, pp. 687-705.

BABBITT 1910

I. BABBITT, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston-New York 1910.

BABBITT 1912

I. BABBITT, *Bergson and Rousseau*, «The Nation», XCV, 2472, 1912, pp. 452-455.

BABBITT 1919

I. BABBITT, *Rousseau and Romanticism*, Boston-New York 1919.

BABBITT 1932

I. BABBITT, *On Being Creative and Other Essays*, Boston-New York 1932.

BABBITT 1934

I. BABBITT, *Democracy and Leadership*, Boston-New York 1934.

BABBITT 1940

I. BABBITT, *Spanish Character and Other Essays*, Boston-New York 1940.

BADEAU 1859

A. BADEAU, *The Vagabond*, New York 1859.

BAIGELL 1974

M. BAIGELL, *A History of American Painting*, New York 1974.

BAIGELL 1980

M. BAIGELL, *Dictionary of American Art*, Londra 1980.

BARASCH 1997

M. BARASCH, *The Language of Art. Studies in Interpretation*, New York-Londra 1997.

BATTEUX 1983

C. BATTEUX, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Bologna 1983 (edizione originale *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Parigi 1746).

BEFORE PEGGY GUGGENHEIM 2001

*Before Peggy Guggenheim: American Women Art Collectors*, a cura di R. Mamoli Zorzi, Venezia 2001.

BELL 2012

C. BELL, *L'Arte*, Palermo 2012 (edizione originale *The Art*, Londra 1914).

BENJAMIN 1995

W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di A. Solmi, F. Desideri, Torino 1995.

BERGSON 2011

H. BERGSON, *La perception du changement*, Parigi 2011 (edizione originale *La perception du changement, conférences faites à l'Université d'Oxford*, Oxford 1911).

BERGSON 2012

H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, Milano 2012 (edizione originale *L'Évolution créatrice*, Parigi 1907).

BIRKLE 2003

C. BIRKLE, *Travelogues of Independence: Margaret Fuller and Henry David Thoreau*, «Amerikastudien/American Studies», XLVIII, 4, 2003, pp. 497-512.

BJELAJAC 1991

D. BJELAJAC, *Washington Allston's Prophetic Voice of Worshipful Song with Antebellum America*, «American Art», V, 3, 1991, pp. 68-87.

BLANKENSHIP 1955

R. BLANKENSHIP, *American Literature as an Expression of the National Mind*, New York 1955.

BLOOM 1986

A. BLOOM, *Prodigal Sons: The New York Intellectuals and Their World*, New York-Oxford 1986.

BLUMBERG-FEIGL 1931

A.E. BLUMBERG, H. FEIGL, *Logical Positivism*, «The Journal of Philosophy», XXVIII, 11, 1931, pp. 281-296.

BOCH 1997

J. BOCH, *L'esthétique du comte de Caylus: un nouveau classicisme expressif*, «Litteratures» 36, 1997, pp. 49-79.

BONNEFOIT 2012

R. BONNEFOIT, *La place de la graphologie dans la théorie de l'art de Paul Klee*, «Revue de l'Art», III, 177, 2012, pp. 65-73.

BRANDI 1952

C. BRANDI, *La fine dell'avanguardia e l'arte oggi*, Milano 1952.

BRANDI 1976

C. BRANDI, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino 1976.

BRECHT 1975

B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di C. Cases, Torino 1975.

BRENNAN 2001

M. BRENNAN, *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge-Londra 2011.

BRETON 1967

A. BRETON, *La clé des champs*, Parigi 1967.

BRETON 1968

A. Breton, *L'Amour fou*, Parigi 1968 (edizione originale, *L'Amour fou*, Parigi 1937).

BROADDUS 1994

D. BROADDUS, *Authoring Elitism: Francis Hutcheson and Hugh Blair in Scotland and America*, «Rhetoric Society Quarterly», XXIV, 3-4, 1994, pp. 39-52.

BROOKS 1936

V.W. BROOKS, *The Flowering of New England 1815-1865*, New York 1936.

BROWN 1976

R.D. BROWN, *Modernization: The Transformation of American Life*, New York 1976.

BUCHLOH 2015

B.H.D. BUCHLOH, *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*, Cambridge-Londra 2015.

BUHLE 1987

P. BUHLE, *Marxism in the United States: Remapping the History of the American Left*, Londra 1987.

BURKE 1987

E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo 1987 (edizione originale *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londra 1757).

BURNS 1996

S. BURNS, *Inventing the Modern Artist: Art and Culture in Gilded Age America*, New Haven 1996.

BURTON 1944

R.C. BURTON, *Margaret Fuller's Criticism of the Fine Arts*, «College English», VI, 1, 1944, pp. 18-23.

- C -

CALAS 1939

N. CALAS, *Painting in Paris is Poetry*, «Poetry World», X, 12, 1939, pp. 38-44.

CALAS 1940a

N. CALAS, *Mexico Brings Us Art*, «View», I, 1, 1940, p. 2.

CALAS 1940b

N. CALAS, *Towards a Third Surrealist Manifesto*, in *New Directions in Prose and Poetry*, Norfolk 1940, pp. 408-421.

CALAS 1940c

N. CALAS, *View Listens: On Clement Greenberg's A New Laocoon*, «View», I, 2, 1940, p. 1; 5.

CALAS 1948

N. CALAS, *The Laocoon: An Approach to Art Criticism*, «College Art Journal», VII, 4, 1948, pp. 268-277.

CALENDAR OF CURRENT ART EXHIBITIONS 1931

Anonimo, *Calendar of Current Art Exhibitions in New York*, «Parnassus», III, 1, 1931, pp. 49-50.

CAMPONESI 1973

C. CAMPONESI, *Il marxismo teorico negli USA, 1900-1945*, Milano 1973.

CANDELORO 1992

G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, IX, Milano 1992.

CARLYLE 1870

T. CARLYLE, *Goethe*, in *Critical and Miscellaneous Essays*, V, New York 1870, pp. 73-94.

CARPITA 2014

V. CARPITA, *Caylus e la pittura antica: tra teoria estetica e didattica artistica*, «Studi di Memofonte», 12, 2014, pp. 255-273.

CARR 2002

S.L. CARR, *The Circulation of Blair's 'Lectures'*, «Rhetoric Society Quarterly», XXXII, 4, 2002, pp. 75-104.

CARRIER 2002

D. CARRIER, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport-Londra 2002.

CASSIRER 1974

E. CASSIRER, *La filosofia dell'Illuminismo*, Firenze 1974 (edizione originale *Die Philosophie der Aufklärung*, Tubinga 1932).

CASTERAS 1990

S.P. CASTERAS, *English Pre-Raphaelitism and Its Reception in America in the Nineteenth Century*, Londra-Toronto 1990.

CAVALIERE-HOBBS 1977

B. CAVALIERE, R.C. HOBBS, *Against a Newer Laocoon*, «Arts Magazine», LI, 8, 1977, pp. 110-117.

CHARVAT 1968

W. CHARVAT, *The Origins of American Critical Thought, 1810-1835*, New York 1968.

CHARVAT 1993

W. CHARVAT, *Literary Publishing in America, 1790-1850*, Amherst 1993.

CHENEY 1924

S. CHENEY, *A Primer of Modern Art*, New York 1924.

CLARK 1841

L.G. CLARK, *Emerson's Essays*, «Knickerbocker», XVII, 4 1841, p. 355

COLLARETA 1974

M. COLLARETA, *Recensione di Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 4, 1974, pp. 1787-1789.

*THE COLLECTION OF THE LATE MISS LIZZIE BLISS* 1931

*Memorial Exhibition. The Collection of the Late Miss Lizzie Bliss*, Catalogo della mostra, a cura di A. H. Barr, Jr., New York 1931.

*A COMPANION TO THE WORKS OF GOTTHOLD EPHRAIM LESSING* 2005

*A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, a cura di B. Fischer, T. T. Fox, New York 2005

*LE COMTE DE CAYLUS* 2004

*Le Comte de Caylus: les arts et les lettres*, a cura di N. Cronk, K. Peeters, Amsterdam 2004.

CONNOLLY 1940

C. CONNOLLY, *Comment to An American View by Clement Greenberg*, «Horizon», II, 9, 1940, pp. 83-86.

CONQUEST 2016

R. CONQUEST, *Il grande terrore. Gli anni in cui lo stalinismo sterminò milioni di persone*, Milano 2016 (edizione originale *The Great Terror. Stalin's Purge of the Thirties*, Oxford 1968).

COONEY 1981

T.A. COONEY, *Cosmopolitan Values and the Identification of Reaction: Partisan Review in the 1930s*, «The Journal of American History», LXVIII, 3, 1981, pp. 580-598.

COONEY 1986

T.A. COONEY, *The Rise of the New York Intellectuals: Partisan Review and Its Circle*, Madison 1986.

COONEY 1995

T.A. COONEY, *Balancing Acts. American Thought and Culture in the 1930s*, New York 1995.

COOKE 1885

G. W. COOKE, "The Dial": *An Historical and Biographical Introduction, With a List of the Contributors*, «The Journal of Speculative Philosophy», XIX, 3, 1885, pp. 225-265.

COWLEY 1967

M. COWLEY, *Think Back on Us ... A Contemporary Chronicle of the 1930's*, Carbondale-Edwardsville 1967.

COX 1894a

K. COX, *Raymond's Theory of Art*, «The Nation», LVIII, 1508, 1894, pp. 393-394.

COX 1894b

K. COX, *Symond's Art Essay*, «The Nation», LVIII, 1492, 1894, pp. 87-88.

COX 1895

K. COX, *A Painter's View*, «The North American Review», CLX, 463, 1895, pp. 735-740.

COX 1898

K. COX, *Tolstoy on Art*, «The Nation», LXVII, 1734, 1885, pp. 226-227.

COX 1911

K. COX, *The Classic Point of View*, New York 1911.

COX 1982

A. COX, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor 1982.

CRAVEN 1968

W. CRAVEN, *Sculpture in America*, New York 1968.

THE CRAYON 1994

*The Crayon and the American Landscape*, Catalogo della mostra, a cura di M. Grzesiak, Montclair 1994.

CRITICISM IN AMERICA 1924

*Criticism in America: Its Function and Status*, a cura di I. Babbitt, V.W. Brooks, W.C. Brownell et alii, New York 1924

THE CRITIQUE OF HUMANISM 1930

*The Critique of Humanism: A Symposium*, a cura di C.H. Grattan, New York 1930.

CROCE 1925

B. CROCE, *Recensione: The New Laokoon di Irving Babbitt*, «La Critica», 23, 1925, pp. 161-163.

CROCE 1942

B. CROCE, *Storia dell'estetica per saggi*, Bari 1942.

CROCE 2002

B. CROCE, *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Napoli 2002 (edizione originale Napoli 1900).

CUBISM AND ABSTRACT ART 1936

*Cubism and Abstract Art*, Catalogo della mostra, a cura di A.H. Barr, Jr., New York 1936.

CURTIN 1982

D.W. CURTIN, *Varieties of Aesthetic Formalism*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XL, 3, 1982, pp. 316-326.

- D -

DALL'OGGETTO ESTETICO ALL'OGGETTO ARTISTICO 2006

*Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Firenze 2006.

DANTO 1992

A.C. DANTO, *Mark Tansey: Visions and Revisions*, New York 1992.

DA VIENNA A BALTIMORA 2001

*Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, a cura di D. Della Terza, Roma 2001.

DE BIASI 2011

P.M. DE BIASI, *La génétique de textes*, Parigi 2011.

DE BIASI 2014

P.M. DE BIASI, *La genetica testuale*, Roma 2014 (edizione originale DE BIASI 2011).

DECTER-HALLEY-MCCOY ET ALII 1989

J. DECTER, P. HALLEY, P. MCCOY ET ALII, *The Greenberg Effect. Comments by Younger Artists, Critics, and Curators*, «Arts Magazine», LXIV, 4, 1989, pp. 58-64.

DÉCULTOT 2000

E. DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Parigi 2000.

DE DUVE 1987

T. DE DUVE, *Essais datés, 1974-1986, I*, Parigi 1987.

DEGENERATION 1985

*Degeneration: The Dark Side of Progress*, a cura di J.E. Chamberlin, S.L. Gilman, New York 1985.

DÉMORIS-FERRAN 2001

F. DÉMORIS-FERRAN, *La peinture en procès: la naissance de la critique d'art au siècle des Lumières*, Parigi 2001.

DE ROSA 1990

M.R. DE ROSA, *Theodor Lipps. Estetica e critica delle arti*, Napoli 1990.

DESIDERI 1997

F. DESIDERI, *Il velo di Iside: coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Bologna 1997.

DESIDERI 2004

F. DESIDERI, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Roma 2004.

DESIDERI-CANTELLI 2016

F. DESIDERI, C. CANTELLI, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Roma 2016.

DICKASON 1953

D.H. DICKASON, *The Daring Young Men: The Story of American Pre-Raphaelites*, Bloomington 1953.

DIDEROT 1984

D. DIDEROT, *Lettera sui sordomuti, e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di F. Franzini, Milano 1984.



DIDEROT 1990

D. DIDEROT, *Oeuvres complètes*, XVI, a cura di E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Parigi 1990.

DONNO 1983

A. DONNO, *La "Questione comunista" negli Stati Uniti. Il Communist Party dal Fronte Popolare alla guerra fredda (1935-1954)*, Lecce 1983.

DUBOST 2006

J.P. DUBOST, *Rêverie et localité: Rousseau, Goethe, Heidegger*, in *Promenades et écriture*, a cura di A. Montandon, Clermont-Ferrand 2006.

DUNCAN 1947

R. DUNCAN, *Reviewing View, An Attack*, «The Ark», 1, 1947, pp. 62-67.

DUPIN 1963

J. DUPIN, *Joan Miró. La vita e l'opera*, Milano 1963.

- E -

*THE EARLY YEARS OF ART HISTORY IN THE UNITED STATES* 1993

*The Early Years of Art History in the United States*, a cura di C. H. Smith, P.M. Lukehart, Princeton 1993.

EISS 2013

H. EISS, *The Mythology of Dance*, Newcastle Upon Taine 2013.

ELAM 2008

C. ELAM, *Roger Fry's Journey: From the Primitives to the Post-Impressionists*, Edimburgo 2008.

ELAM 2019

C. ELAM, *Roger Fry and Italian Art*, Londra 2019.

ELIOT 1928

T.S. ELIOT, *For Lancelot Andrews. Essays on Style and Order*, Londra 1928.

EMERSON 1840

R.W. EMERSON, *The Editors to the Readers*, «The Dial. A Magazine for Literature, Philosophy, and Religion», I, 1, 1840, pp. 2-4.

*ENCYCLOPEDIA OF LITERARY TRANSLATION INTO ENGLISH* 2000

*Encyclopedia of Literary Translation into English*, I-II, a cura di O. Classe, Londra-Chicago 2000.

ENGELL 1981

J. ENGELL, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge (Mass.) 1981.

*ENGLISH AND AMERICAN SURREALIST POETRY* 1978

*English and American Surrealist Poetry*, a cura di E.B. Germain, Harmondsworth 1978.

EPSTEIN 1983a

H. EPSTEIN, *Meyer Schapiro: "A Passion to Know and Make Known"*, «Art News», V, 1983, pp. 60-85.

EPSTEIN 1983b

H. EPSTEIN, *Meyer Schapiro: "A Passion to Know and Make Known"*, «Art News», VI, 1983, pp. 84-95.

*ESTETICHE DELLA PERCEZIONE* 2007

*Eстетiche della percezione*, a cura F. Desideri, G. Matteucci, Firenze 2007.

ETHERINGTON-SMITH 1992

M. ETHERINGTON-SMITH, *Dalí. A Biography*, Londra 1992.

- F -

FABBRINI 1986

S. FABBRINI, *Neoconservatorismo e politica americana. Attori e processi politici in una società in trasformazione*, Bologna 1986.

FALKENHEIM 1980

J.V. FALKENHEIM, *Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism*, Ann Arbor 1980.

FANSHAW 1827

D. FANSHAW, *Review. The Exhibition of the National Academy of Design, 1827*, «The United States Review and Literary Gazette», II, 4, 1827, pp. 241-263.

FARRELL-NOONE 1993

J.M. FARRELL, J.M. NOONE, *Rhetoric, Eloquence, and Oratory in Eighteenth-Century American Periodicals: An Annotated Bibliography*, «Rhetoric Society Quarterly», XXIII, 2, 1993, pp. 72-80.

FERBER 2008

L.S. FERBER, *An American Pre-Raphaelite in New York: William Trost Richards*, «Archives of American Art Journal», XLVII, 1-2, 2008, pp. 4-15.

FERGONZI 2007

F. FERGONZI, *Episodi del dibattito critico sul collage, da Apollinaire a Greenberg*, in *Collage/Collages*, Catalogo della mostra, a cura di M. Lamberti, M.G. Messina, Milano 2007, pp. 322-335.

FERGUSON 1992

F. FERGUSON, *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York-Londra 1992.

LA FILOSOFIA DELL'ENCYCLOPÉDIE 1966

*La filosofia dell'Encyclopédie*, a cura di P. Casini, Bari 1966.

FISHMAN 1963

S. FISHMAN, *The Interpretation of Art: Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, Berkeley-Los Angeles 1963.

FORD-TYLER 1988

C.H. FORD, P. TYLER, *The Young and Evil*, con illustrazioni di P. Tchelitchew, New York 1988.

THE FORTUNES OF GERMAN WRITERS IN AMERICA 1992

*The Fortunes of German Writers in America: Studies in Literary Reception*, a cura di W. Elfe, J. Hardin, Columbia (South Carolina) 1992.

FREY 1936

J.G. FREY, *Miro [sic] and the Surrealists*, «Parnassus», VIII, 5, 1936, pp. 13-15.

FRIED 2014

M. FRIED, *Another Light. Jacques-Louis David to Thomas Demand*, New Haven-Londra 2014.

FRIGO 2010

A. FRIGO, *Estetica della ricezione e storia dell'arte: H.R. Jauss, F. Haskell e un preteso Vermeer*, «Intersezioni: rivista di storia delle idee», XXX, 2, 2010, pp. 307-323.

FRIZOT 2003

M. FRIZOT, *Le courbes du temps. L'image graphique et la sensation temporelle*, in *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914*, Catalogo della mostra, a cura di M. Pochard, S. Aurand, F. Mariani-Ducray et alii, Parigi 2003, pp. 68-83.

FRY 1947

R. FRY, *Visione e disegno*, Milano 1947 (edizione originale, *Vision and Design*, Londra 1920).

FRY 1996

R. FRY, *A Roger Fry Reader*, a cura di C. Reed, Chicago-Londra 1996.

FRY 1998a

R. FRY, *Art and the Market. Roger Fry on Commerce in Art*, a cura di C.D. Goodwin, Ann Arbor 1998.

FRY 1998b

R. FRY, *Vision and Design*, Mineola 1998.

FRY 2016

R. FRY, *Incorrotta gioia. Scritti sull'arte, il commercio e lo Stato*, Roma 2016.

FULLER 1840a

M. FULLER, *A Record of Impressions. Produced by the Exhibition of Mr. Allston's Pictures in the Summer of 1839*, «The Dial. A Magazine for Literature, Philosophy, and Religion», I, 1, 1840, pp. 73-83.

FULLER 1840b

M. FULLER, *A Short Essay on Critics*, «The Dial. A Magazine for Literature, Philosophy, and Religion», I, 1, 1840, pp. 5-11.

FULLER 1992

M. FULLER, *The Letters of Margaret Fuller, 1817-1838*, I, a cura di R.N. Hudspeth, Ithaca-Londra 1992.

FUMAROLI 2018

M. FUMAROLI, *The Republic of Letters*, New Haven-Londra 2018 (edizione originale *La République des lettres*, Parigi 2015).

- G -

GALLATIN 1938

A.E. GALLATIN, *Abstract Painting and the Museum of Living Art*, «Plastique/Plastic», 3, 1938, pp. 6-10.

GERDTS 1969

W.H. GERDTS, *The Influence of Ruskin and Pre-Raphaelitism on American Still-Life Painting*, «The American Art Journal», I, 2, 1969, pp. 80-97.

GERDTS 1974

W. GERDTS, *The Henry Inman Memorial Exhibition of 1846*, «Archives of American Art Journal», XIV, 2, 1974, pp. 2-6.

GERDTS 1977

W.H. GERDTS, *Henry Inman: Genre Painter*, «The American Art Journal», IX, 1, 1977, pp. 26-48.

GERDTS 1983

W.H. GERDTS, *The American "Discourses": A Survey of Lectures and Writings on American Art, 1770-1858*, «The American Art Journal», XV, 3, 1983, pp. 61-79.

GERDTS 1985

W.H. GERDTS, *American Landscape Painting: Critical Judgments, 1730-1845*, «The American Art Journal», XVII, 1, 1985, pp. 28-59.

GIBSON 1990

A.E. GIBSON, *Issues in Abstract Expressionism. The Artist-Run Periodicals*, Ann Arbor-Londra 1990.

GIBSON 1997

I. GIBSON, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Londra 1997.

GILBERT 1968

J.B. GILBERT, *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America*, New York 1968.

GILMORE 1985

M. T. GILMORE, *American Romanticism and the Marketplace*, Chicago, 1985.

GIORGIA O'KEEFFE 2016

*Giorgia O'Keeffe*, Catalogo della mostra, a cura di T. Barson, New York 2016.

GLABERSON 1989

E. GLABERSON, *The Literary Criticism of the New York Intellectuals: A Defence and Appreciation*, «American Studies», XXIX, 1, 1989, pp. 71-95.

GLENN 2006

S.A. GLENN, *The Vogue of Jewish Self-Hatred in Post World War II in America*, «Jewish Social Studies», XII, 3, 2006, pp. 95-136.

GOETHE 1824a

J.W. VON GOETHE, *Memoirs of Goethe: Written by Himself*, Londra 1824 (edizione originale *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, Tubinga 1811-1833).

GOETHE 1824b

J.W. VON GOETHE, *Memoirs of Goethe: Written by Himself*, New York 1824.

GOETHE 1838

Anonimo, *Goethe*, «The New York Review», III, 6, 1838, pp. 397-442.

GOLD 1928

M. GOLD, *Danger! Danger!*, «New Masses», IV, 1, 1928, n.p.

GOLDFARB MARQUIS 1989

A. GOLDFARB MARQUIS, *Alfred H. Barr Jr. Missionary for the Modern*, Chicago-New York 1989.

GOLUB 1997

A.M. GOLUB, *Towards A Newer Critique. The Missing Link: The Influence of T.S. Eliot's Ultra-Conservative Criticism on Clement Greenberg's Early Rhetoric and Themes*, «Art Criticism», XII, 1, pp. 5-37.

GOMBRICH 1985

E.H. GOMBRICH, *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Milano 1985 (edizione originale *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford 1984).

GOODMAN 1979

C. GOODMAN, *Hans Hofmann as a Teacher*, «Arts Magazine», LIII, 8, 1979, pp. 120-125.

GOODMAN 1986

C. GOODMAN, *Hans Hofmann*, New York 1986.

GOODNIGHT 1907

S.H. GOODNIGHT, *German Literature in American Magazines Prior to 1846*, Madison 1907.

GRAHAM 1937

J.D. GRAHAM, *System and Dialectics of Art*, New York 1937.

GRAHAM 1971

J.D. Graham, *System and Dialectics of Art*, a cura di M. Epstein Allentuck, Baltimora 1971.

GRAHAM, GORKY, SMITH AND DAVIS 1977

*Graham, Gorky, Smith and Davis in the Thirties*, Catalogo della mostra, a cura di L. Barkley, E. Clapp, E. Lawrence, Providence 1977.

GUILBAUT 1983

S. GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago-Londra 1983.

GUILLORY 1994

J. GUILLORY, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago-Londra 1994.

GUSTAVE COURBET (1819-1877). LATER PAINTINGS 1998

*Gustave Courbet (1819-1877). Later Paintings*, Catalogo della mostra, a cura di C. Schwartz, New York 1998.

- H -

HAERTEL 1908

M.H. HAERTEL, *German Literature in American Magazines 1846 to 1880*, Madison 1908.

HAGSTRUM 1968

J.H. HAGSTRUM, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago-Londra 1968.

HALLIGAN 2000

E.J. HALLIGAN, *Art Criticism in America Before The Crayon: Perceptions of Landscape Painting, 1825-1855*, University of Delaware, A.A. 2000.

HAMBIDGE 1967

J. HAMBIDGE, *Elements of Dynamic Symmetry*, New York 1967 (edizione originale New Haven 1919).

HANEY 1902

J.L. HANEY, *German Literature in England Before 1790*, «Americana Germanica», IV, 2, 1902, pp. 130-154.

HANSEN 1990

O. Hansen, *Aesthetic Individualism and Practical Intellect. American Allegory in Emerson, Thoreau, Adams, and James*, Princeton 1990.

*HANS HOFMANN* 1963

*Hans Hofmann*, Catalogo della mostra, a cura di W.C. Seitz, New York 1963.

*HANS HOFMANN* 1977

*Hans Hofmann. Drawings 1930-1944*, Catalogo della mostra, a cura di B. Rose, New York 1977.

*HANS HOFMANN* 1990

*Hans Hofmann*, Catalogo della mostra, a cura di C. Goodman, New York 1990.

*HANS HOFMANN A RETROSPECTIVE* 2003

*Hans Hofmann. A Retrospective*, Catalogo della mostra, a cura di K. Wilkin, Naples-New York 2003.

HARDWICK 2003

L. HARDWICK, *Reception Studies*, Oxford 2003.

HARRIS 1982

N. HARRIS, *The Artist in American Society. The Formative Years, 1790-1860*, Chicago-Londra 1982.

HAZELTINE 1879

M.W. HAZELTINE, *Current Literature*, «The North American Review», CXXVIII, 271, 1879, pp. 681-694.

HEDGE 1833

F.H. HEDGE, *Coleridge's Literary Character*, «Christian Examiner and General Review», XIV, 1, 1833, pp. 108-129.

HEDGE 1847

F.H. HEDGE, *Prose Writers of Germany*, Philadelphia 1847.

HEDGE 1870

F.H. HEDGE, *Prose Writers of Germany*, Philadelphia 1870 (edizione originale HEDGE 1847).

HEINSOHN 1973

W.E. HEINSOHN, *The Reception of German Literature in America as Exemplified by the New York Times. Part I: 1870-1918*, Tesi di Dottorato, New York University, A.A. 1973.

HEMINGWAY 1994

A. HEMINGWAY, *Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s*, «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 3-29.

HENNESSY 1958

H. HENNESSY, *The Dial: Its Poetry and Poetic Criticism*, «The New England Quarterly», XXXI, 1, 1958, pp. 66-87.

HEWETT-THAYER 1958

H.W. HEWETT-THAYER, *American Literature as Viewed in Germany, 1818-1861*, Chapel Hill 1958.

HIGH DRAMA 2004

*High Drama. Eugene Berman and the Legacy of the Melancholic Sublime*, a cura di M. Duncan, New York-Manchester 2004.

HILLS 1994

P. HILLS, *1936: Meyer Schapiro, 'Art Front', and the Popular Front*, «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 30-41.

HOBBSAWM 2006

E. J. HOBBSAWM, *Il secolo breve. 1914/1991*, Milano 2006 (edizione originale, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Londra-New York 1994).

HOEVELER 1971

J.D. HOEVELER, JR., *The New Humanism: An Aspect of Twentieth Century American Thought*, Tesi di Dottorato, University of Illinois at Urbana-Champaign, A.A. 1971.



HOEVELER 1977

J.D. HOEVELER, JR., *The New Humanism: A Critique of Modern America, 1900-1940*, Charlottesville 1977.

HOFF 2014

L. HOFF, *Nicolas Calas and the Challenge of Surrealism*, Copenhagen 2014.

HOFMANN 1930

H. HOFMANN, *Art in America*, «The Art Digest», IV, 19, 1930, p. 27.

HOFMANN-HUNTER 1964

H. HOFMANN, S. HUNTER, *Hans Hofmann*, New York 1964.

HOLLY 1997

M.A. HOLLY, *Schapiro Style*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», LV, 1, 1997, pp. 6-10.

HOUGH 1961

G. HOUGH, *The Last Romantics*, New York 1961.

HOWARD 1906

W. G. HOWARD, *Goethe's Essay, Über Laokoon*, «Publications of the Modern Language Association», XXI, 4, 1906, pp. 930-944.

HOWARD 1907

W. G. HOWARD, *Burke Among the Forerunners of Lessing*, «Publications of the Modern Language Association», XXII, 4, 1907, pp. 608-632.

HOWARD 1908

W. G. HOWARD, *Christian Wernicke, a Predecessor of Lessing*, «Publications of the Modern Language Association», XXIII, 3, 1908, pp. 520-544.

HOWARD 1909

W. G. HOWARD, *Ut Pictura Poesis*, «Publications of the Modern Language Association», XXIV, 1, 1909, pp. 40-123.

HOWARD 1910a

W. G. HOWARD, *Good Taste and Conscience*, «Publications of the Modern Language Association», XXV, 3, 1910, pp. 486-497.

HOWARD 1910b

W. G. HOWARD, *Laokoon: Lessing, Herder, Goethe*, New York 1910.

HOWE 1988

D.W. HOWE, *The Cambridge Platonists of Old England and the Cambridge Platonists of New England*, «Church History», LVII, 4, 1988, pp. 470-485.

*THE HUDSON RIVER SCHOOL* 1945

*The Hudson River School and the Early American Landscape Tradition*, Catalogo della mostra, a cura di F. A. Sweet, Chicago 1945.

*HUMANISM AND AMERICA* 1967

*Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilization*, a cura di N. Foerster, New York 1967.

HUNEKER 1910

J.G. HUNKER, *Promenades of an Impressionist*, New York 1910.

HUTCHEON 1985

L. HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-Londra 1985.

- I -

*THE INTELLECTUAL MIGRATION* 1969

*The Intellectual Migration: Europe and America 1930-1960*, a cura di D. Fleming, B. Bailyn, Cambridge 1969.

*IRVING BABBITT IN OUR TIME* 1986

*Irving Babbitt in Our Time*, a cura di G.A. Panichas, C.G. Ryn, Washington D.C. 1986.

- J -

JAMESON 1975

F. JAMESON, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura del XX secolo*, Napoli 1975.

*JOAN MIRÓ: 1893-1993* 1993

*Joan Miró: 1893-1993*, Catalogo della mostra, a cura di R.M. Malet, Barcellona 1993.

*JOHN GRAHAM* 1987

*John Graham: Artist and Avatar*, Catalogo della mostra, a cura di E. Green, Washington D.C. 1987.

*JOHN LA FARGE'S SECOND PARADISE* 2010

*John La Farge's Second Paradise. Voyages in the South Seas, 1890-1891*, Catalogo della mostra, a cura di E. Hodermarsky, H. Adams, New Haven 2010.

*JOHN MARIN* 1998

*John Marin. The 291 Years*, Catalogo della mostra, a cura di B. Rose, New York 1998.

JOHNS 1979

E. JOHNS, *Washington Allston's Dead Man Revived*, «The Art Bulletin», LXI, 1, 1979, pp. 78-99.

JONES 1844

W.A. JONES, *Criticism in America*, «The United States and Democratic Review», XV, 75, 1844, pp. 241-249.

JONES 1989

A. JONES, *Charles Henri Ford and View: A Poet Makes an Art Magazine*, «Arts Magazine», 69, I, 1989, pp. 17-18.

JOSEPH CORNELL ET LES SURREALISTES À NEW YORK 2013

*Joseph Cornell et les Surréalistes à New York*, Catalogo della mostra, a cura di M. Affron, S. Ramond, Parigi 2013.

- K -

KACHUR 2001

L. KACHUR, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge (Mass.) 2001.

KANDINSKIJ 2005

W. KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, Milano 2005 (edizione originale *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Monaco 1911).

KANTOR 2010

S.G. KANTOR, *Le origini del MoMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Milano 2010.

KARLEN 1981

A. KARLEN, *Huneker and Other Lost Arts*, «The Antioch Review», XXXIX, 4, 1981, pp. 402-421.

KENWOOD 1914a

S.H. KENWOOD, *Lessing in England*, «The Modern Language Review», IX, 2, 1914, pp. 197-212.

KENWOOD 1914b

S.H. KENWOOD, *Lessing in England. The Influence of Lessing in England*, «The Modern Language Review», IX, 3, 1914, pp. 344-358.

KERN 1988

S. KERN, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna 1988.

KRAMER 1999

H. KRAMER, *Twilight of the Intellectuals: Culture and Politics of the Cold War*, Chicago 1999.

KRAUSS 2007

R. KRAUSS, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma 2007 (edizione originale *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge-Londra 1985).

KURT SELIGMANN GRAPHICS 1974

*Kurt Seligmann Graphics*, Catalogo della mostra, a cura di R. Pelham-Keller, Springfield 1974.

- L -

LA FARGE 1901

J. LA FARGE, *Considerations on Painting*, New York 1901.

LANDAU 1989

E. LANDAU, *Jackson Pollock*, New York 1989.

LANGER 1979-1980

S. L. LANGER, *The Aesthetics of Democracy*, «Art Journal», XXXIX, 2, 1979-1980, pp. 132-135.

LAOCOON 1823

Anonimo, *Laocoon*, «The New York Mirror and Ladies' Literary Gazette». I, 4, 1823, pp. 29-30.

LE LAOCOON. HISTOIRE ET RÉCEPTION 2003

*Le Laocoon. Histoire et réception*, a cura di É. Décultot, J. Le Rider, F. Queyrel, Parigi 2003.

LARSEN 1974

S.C. LARSEN, *The American Abstract Artists: A Documentary History 1936-1941*, «Archives of American Art Journal», XIV, 1, 1974, pp. 2-7.

LATIMER 2017

T.T. LATIMER, *Eccentric Modernisms. Making Differences in the History of American Art*, Oakland 2017.

LAWALL 1977

D.B. LAWALL, *Asher Brown Durand. His Art and Art Theory in Relation to His Times*, New York-Londra 1977.

LAWRENCE 2004

K.K. LAWRENCE, *Margaret Fuller's Aesthetic Transcendentalism and Its Legacy*, in *The American Renaissance*, a cura di H. Bloom, New York 2004, pp. 273-296.

LEARS 1994

T.J.J. LEARS, *No Place of Grace: Anti-Modernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*, Chicago 1994.

LEE 1940

Ut Pictura Poesis: *The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», XXII, 4, 1940, pp. 197-269.

LEE 1974

R. W. LEE, *Ut pictura poesis: la teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974 (*Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967).

LEE 2011

R. W. LEE, *Ut pictura poesis: la teoria umanistica della pittura*, Milano 2011.

LÉGER 1973

F. LÉGER, *Functions of Painting*, Londra-New York 1973 (edizione originale *Fonctions de la Peinture*, Parigi 1965).

LEITCH 1988

V.B. LEITCH, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, New York 1988.

LEJA 1993

M. LEJA, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven-Londra 1993.

LEJA 2011

M. LEJA, *Fortified Images for the Masses*, «Art Journal», LXX, 4, 2011, pp. 60-83.

LEPLER 2013

J.M. LEPLER, *The Many Panics of 1837: People, Politics, and the Creation of a Transatlantic Financial Crisis*, Cambridge etc. 2013.

LESSING 1836

G.E. LESSING, *Laocoon; or the Limits of Poetry and Painting. Translated from the German of G.E. Lessing, by William Ross*, Londra 1836 (edizione originale, *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Erster Theil*, Berlino 1766).

LESSING 1853

G.E. LESSING, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry. Translated from the German of Gotthold Ephraim Lessing, by E.C. Beasley*, Londra 1853.

LESSING 1856

Anonimo, *Lessing*, «The Crayon», III, 11, 1856, pp. 325-330.

LESSING 1874

G.E. LESSING, *Laocoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry. With Remarks Illustrative of Various Points in the History of Ancient Art. By Gotthold Ephraim Lessing. Translated by Ellen Frothingham*, Boston 1874.

LESSING 1984

G.E. LESSING, *Laocoön: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry*, Baltimora 1984.

LESSING 1991

G.E. LESSING, *Laocoonte*, Palermo 1991.

LESSING 2008

G.E. LESSING, *Opere filosofiche*, a cura di G. Ghia, Torino 2008.

LESSING E IL SUO TEMPO 1972

*Lessing e il suo tempo*, a cura di M. Freschi, Cremona 1972.

LESSING LA CRITIQUE ET LES ARTS 2014

*Lessing, la critique et les arts*, a cura di A. Beyer, J-M. Valentin, Parigi 2014.

LESSING'S CHARACTER AND WRITINGS 1840

Anonimo, *Lessing's Character and Writings*, «The New York Review», VI, 12, 1840, pp. 323-368.

LESSING-SEVER 1877

G.E. LESSING, C.W. SEVER, *A Condensation of Lessing's Laokoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry. Prepared from the Original German*, Cambridge (Mass.) 1877.

LEWES 1846

G.H. LEWES, *Lessing*, «Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science, and Art», VII, 1, 1846, pp. 125-136.

LEWIS 1988

H. LEWIS, *The Politics of Surrealism*, New York 1988.

LIEDER 1911

F.W.C. LIEDER, *Goethe in England and America*, «The Journal of English and German Philology», X, 4, 1911, pp. 535-556.

LINK 1967

A. LINK, *American Epoch: A History of the United States Since the 1890s*, New York 1967.

LITERARY 1874

Anonimo, *Literary*, «Appleton's Journal», XI, 264, 1874, p. 475.

LITERARY NOTICES 1874

Anonimo, *Literary Notices*, «Eclectic Magazine», XIX, 5, 1874, pp. 633-634.

LITERATURE 1874

Anonimo, *Literature*, «The Aldine», VII, 5, 1874, p. 107.

LITERATURE AND THE VISUAL ARTS 2002

*Literature and the Visual Arts in 20<sup>th</sup> Century America*, a cura di M. Bottalico, Bari 2002.

LOWELL 1888

J.R. LOWELL, *The English Poets: Lessing, Rousseau: Essays by James Russell Lowell, with 'An Apology for a Preface'*, Londra 1888.

LUKÁCS 1934

G. LUKÁCS, *Propaganda or Partisanship?*, «Partisan Review», I, 2, 1934, pp. 36-46 (edizione originale *Tendenz oder Parteilichkeit*, «Die Linkskurve», IV, 6, 1932, pp. 13-21).

LUKÁCS 1976

G. LUKÁCS, *Scritti di sociologia della letteratura*, a cura di P. Ludz, Milano 1976.

LUKÁCS 1991

G. LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, Milano 1991 (edizione originale *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlino 1923).

IL LUOGO DELL'ARTE OGGI 1988

*Il luogo dell'arte oggi*, a cura di R. Balzarotti, G. Barbieri, R. Braque *et alii*, Milano 1988.

LUXEMBURG 1967

R. LUXEMBURG, *Scritti politici*, a cura di Lelio Basso, Roma 1967.

LYNN 1982

K.S. LYNN, *Santayana and the Genteel Tradition*, «Commentary», LXXIII, 5, 1982, pp. 81-84.

- M -

MACDONALD 1939

D. MACDONALD, *Soviet Society and Its Cinema*, «Partisan Review», VI, 2, 1939, pp. 80-95.

MAIK 1989

L.L. MAIK, *Nordau's Degeneration: The American Controversy*, «Journal of the History of Ideas», L, 4, 1989, pp. 607-623.

MARGEL 2017

S. MARGEL, *L'autonomie de l'oeuvre d'art. Logique des surfaces et avant-gardes*, Ginevra 2017.

MARINO 1975

L. MARINO, *I maestri della Germania. Göttingen 1770-1820*, Torino 1975.

MARVEL 1850

I. MARVEL, *Reveries of a Bachelor: or a Book of the Heart*, New York 1850.

MARX 1964

L. MARX, *The Machine in the Garden, Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964.

*MARXISM AND ART* 1973

*Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary*, a cura di M. Solomon, New York 1973.

MASSON-MATTIUSI 2004

R. MASSON, V. MATTIUSI, *Rodin*, Parigi 2004.

MATTHIESEN 1972

F.O. MATTHIESEN, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Londra 1972.

MAYER 1848

B. MAYER, *Commerce, Literature and Art: A Discourse*, Baltimore 1848.

MAZZOTTA 2008

M. MAZZOTTA, *Sullo Jugendstil monacense: un percorso tra arte e filosofia*, in *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. De Carli, F. Tedeschi, Milano 2008.

McCLAIN 1985

J. McCLAIN, *Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLIV, 1, 1985, pp. 41-58.

McCOUBREY 1965

J. W. McCOUBREY, *American Art 1700-1960. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1965.

McGRANE 1965

R.C. McGRANE, *The Panic of 1837: Some Financial Problems of the Jacksonian Era*, Chicago-Londra 1965.

McINNIS 1996

M.D. McINNIS, *The Politics of Taste: Classicism in Charleston, South Carolina, 1815-1840*, Tesi di Dottorato, Yale University, A.A. 1996.

McKINZIE 1973

R.D. McKINZIE, *The New Deal for Artists*, Princeton 1973.



MC LAUGHLIN 1977

T.N. MC LAUGHLIN, *Clive Bell's Aesthetic: Tradition and Significant Form*, «Journal of Aesthetic and Art Criticism», XXXV, 4, pp. 433-443.

McMILLAN 1976

D. McMILLAN, *Transition: The History of a Literary Era, 1927-1938*, New York 1976.

MEHLMAN 2000

J. MEHLMAN, *Émigré New York: French Intellectuals in Wartime Manhattan, 1940-1944*, Baltimora-Londra 2000.

MEHRING 1938

F. MEHRING, *The Lessing Legend*, New York 1938 (edizione originale *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preussischen Despotismus und der klassischen Literatur*, Stoccarda 1893).

MEHRING 1975

F. Mehring, *La leggenda di Lessing: per la storia e la critica del dispotismo prussiano e della letteratura classica*, Roma 1975.

MENCKEN 1922

H.L. MENCKEN, *A Book of Prefaces*, New York 1922.

MERCIER 1928

L. J.-A. MERCIER, *Le mouvement humaniste aux États-Unis*, Parigi 1928.

MERCIER 1933

L. J.-A. MERCIER, *The Challenge of Humanism. An Essay in Comparative Criticism*, New York 1933.

MERKER 1974

N. MERKER, *L'illuminismo tedesco: l'età di Lessing*, Bari 1974.

MERKER 1991

N. MERKER, *Introduzione a Lessing*, Bari 1991.

MESSINA 1977

M.G. MESSINA, *Teoria dell'Einführung ed architettura: l'apporto di August Endell*, «Ricerche di Storia dell'arte», 5, 1977, pp. 25-46.

MEYER 2011

S.A. MEYER, *Gli storici dell'arte in lingua tedesca e l'emigrazione dopo il 1933*, in *Testimonianze della cultura ebraica: ricerca, valorizzazione, digitale. Il progetto Judaica Europea*, Macerata 2011, pp. 205-223.

MEYER SCHAPIRO 2010,  
*Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, a cura di L. Bortolotti, C. Vieri Via, M.G. Di Monte et alii, Milano-Udine 2010.

MILGRAM SCHAPIRO 1995  
L. MILGRAM SCHAPIRO, *Meyer Schapiro. The Bibliography*, New York 1995.

MILLER 1967  
L.B. MILLER, *Paintings, Sculpture, and the National Character, 1815-1860*, «The Journal of American History», LIII, 4, 1967, pp. 696-707.

MIRÓ E LA TERRA 2008  
*Miró e la terra*, Catalogo della mostra, a cura di T. Llorens, Ferrara 2008.

MIRÓ IN AMERICA 1982  
*Miró in America*, Catalogo della mostra, a cura di B. Rose, Houston 1982.

MITCHELL 1989  
W.J.T. MITCHELL, 'Ut Pictura Theoria': *Abstract Painting and the Repression of Language*, «Critical Inquiry», XV, 2, 1989, pp. 348-371.

MODERN ART AND POPULAR CULTURE 1990  
*Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*, Catalogo della mostra, a cura di K. Vanedoe, New York 1990.

MODERNISM, CRITICISM, REALISM 1984  
*Modernism, Criticism, Realism*, a cura di C. Harrison, F. Orton, New York 1984.

MOLESWORTH 2016  
C. MOLESWORTH, *The Capitalist and the Critic: J.P. Morgan, Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, Austin 2016.

MONTANDON 2006  
A. MONTANDON, *La passeggiata. Ritualità e divagazioni*, Roma 2006 (edizione originale *Sociopoétique de la promenade*, Clermont Ferrand 2000).

MORAWSKI 1973  
S. MORAWSKI, *Il marxismo e l'estetica*, Roma 1973.

MORGAN 1922  
B.Q. MORGAN, *A Bibliography of German Literature in English Translation*, Madison 1922.

MORGAN 1932  
B.Q. MORGAN, *On Translations of Goethe's Works*, «Monatshefte für Deutschen Unterricht», XXIV, 3-4, 1932, pp. 103-106.

MORGAN 1965

B.Q. MORGAN, *A Critical Bibliography of German Literature in English Translation, Supplement Embracing the Years 1928-1955*, New York-Londra 1965.

MORGAN 1989a

R.C. MORGAN, *Formalism as a Transgressive Device*, «Arts Magazine», LXIV, 4, 1989, pp. 65-69.

MORGAN 1989b

H.W. MORGAN, *Keepers of Culture: The Art-Thought of Kenyon Cox, Royal Cortissoz, and Frank Jewett Mather, Jr.*, Kent-Londra 1989.

MORGAN 1994

H.W. MORGAN, *Kenyon Cox, 1856-1919. A Life in American Art*, Kent 1994.

MORRIS 1937

G. L.K. MORRIS, *On the Abstract Tradition*, «Plastique/Plastic», 1, 1937, pp. 13-14.

MORRIS 1938a

G. L.K. MORRIS, *À la recherche d'une tradition de l'art abstrait*, «Plastique/Plastic», 3, 1938, pp. 2-4.

MORRIS 1938b

G. L.K. MORRIS, *Art Chronicle. Some Personal Letters to American Artists Recently Exhibiting in New York*, «Partisan Review», IV, 4, 1938, pp. 36-41.

MORRIS 1939

G. L.K. MORRIS, *Art Chronicle. American Artists' Congress: Third Annual Exhibition, New York; American Abstract Artists: Third Annual Exhibition*, «Partisan Review», VI, 3, 1939, pp. 62-64.

MORRIS 1941

G. L.K. MORRIS, *Art Chronicle. On the Mechanics of Abstract Art*, «Partisan Review», VIII, 5, 1941, pp. 403-417.

MORRIS 1943

G. L.K. MORRIS, *Art Chronicle. Relations of Painting and Sculpture*, «Partisan Review», X, 1, 1943, pp. 63-71.

MORRIS 1948

G. L.K. MORRIS, *On Critics and Greenberg: A Communication with a Reply by Clement Greenberg*, «Partisan Review», XV, 6, 1948, pp. 681-690.

MOSQUERA 1994

G. MOSQUERA, *Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art*, «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 76-80.

MOTT 1966-1967

F. L. MOTT, *A History of American Magazines*, I-III, Cambridge (Mass.) 1966-1967.

MOTT 1962

F. L. MOTT, *American Journalism. A History: 1690-1960*, New York 1962.

MULQUEEN 1969

J.E. MULQUEEN, *Conservatism and Criticism: The Literary Standards of American Whigs, 1845-1852*, «American Literature», XLI, 3, 1969, pp. 355-372.

MUSEUM OF LIVING ART 1936

*Museum of Living Art: A.E. Gallatin Collection*, Catalogo della collezione, a cura di A.E. Gallatin, New York 1936.

MYERS 1983

J.B. MYERS, *Tracking the Marvelous. A Life in the New York Art World*, New York 1983.

MYERSON 1978

J. MYERSON, *The American Renaissance in New England*, Detroit 1978.

- N -

NASH 1967

R. NASH, *Wilderness and the American Mind*, New Haven 1967.

NEGRI 2011

A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano-Torino 2011.

NEVIN 1984

T. R. NEVIN, *Irving Babbitt: An Intellectual Study*, Chapel Hill-Londra 1984.

NEVINS-STEELE COMMAGER 1960

A. NEVINS, H. STEELE COMMAGER, *Storia degli Stati Uniti*, Torino 1960.

NEW ACQUISITIONS 1937

*New Acquisitions: Gifts of the Advisory Committee, Museum of Modern Art Press Release*, New York 1937, pp. 1-2.

NEW BOOKS 1873

Anonimo, *New Books*, «The Literary World», IV, 5, 1873, p. 73.

NEW HORIZONS IN AMERICAN ART 1936

*New Horizons in American Art*, Catalogo della mostra, a cura di H. Cahill, New York 1936.

THE NEW PATH 1985

*The New Path. Ruskin and the American Pre-Raphaelites*, Catalogo della mostra, a cura di L.S. Ferber, W.H. Gerdts, Brooklyn 1985.

NEW YORK CUBISTS 1988

*New York Cubists. Works by A.E. Gallatin, George L.K. Morris, and Charles G. Shaw from the Thirties and Forties*, Catalogo della mostra, a cura di D. Dreishpoon, New York 1988.

NIGRO 2003

A. NIGRO, *Estetica della riduzione: il minimalismo dalla prospettiva critica all'opera*, Padova 2003.

NIGRO COVRE 1977

J. NIGRO COVRE, *La teoria dell'Einfühlung secondo Robert Vischer*, «Ricerche di Storia dell'arte», 5, 1977, pp. 3-23.

NIRDLINGER 1932

V. NIRDLINGER, *American Ancestors, Downton Gallery*, «Parnassus», IV, 1, 1932, p. 14, p. 40.

NORDAU 1923

M. NORDAU, *Degenerazione: fin de siècle, il misticismo, l'egotismo, il secolo ventesimo*, Torino 1923 (edizione originale *Entartung*, Berlino 1892-1893).

NOVAK 1974

B. NOVAK, *American Painting of the Nineteenth Century*, New York 1974.

NOVAK 1980

B. NOVAK, *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*, Londra 1980.

NOVAK O'DOHERTY 1969

B. NOVAK O'DOHERTY, *Some American Words: Basic Aesthetic Guidelines, 1825-1870*, «The American Art Journal», I, 1, 1969, pp. 78-91.

NOYES-PLATT 1985

S. NOYES-PLATT, *Sheldon Cheney: Crusader for Modernism*, «Archives of American Art Journal», XXV, 3, 1985, pp. 11-17.

NOYES-PLATT 1988

S. NOYES-PLATT, *Modernism, Formalism, and Politics: The 'Cubism and Abstract Art' Exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art*, «Art Journal», XLVII, 4, pp. 284-295.

NOYES-PLATT 1999

S. NOYES-PLATT, *Art and Politics in the 1930s: Modernism, Marxism, Americanism. A History of Cultural Activism During the Depression Years*, New York 1999.

NYE 1943

R. B. NYE, *George Bancroft, Early Critic of German Literature*, «Modern Language Notes», LVIII, 2, 1943, pp. 128-130.

- O -

O'BRIAN 2008

J. O'BRIAN, *Greenberg on Hauser: The Art Critic as Book Critic*, «Canadian Aesthetics Journal/ Revue canadienne d'esthétique», XIV, 2008, pp. 1-12.

O'CONNOR 1973

F.V. O'CONNOR, *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, Greenwich (Conn.) 1973.

*L'OEUVRE DE PICASSO DE 1930 À 1935* 1935

*L'oeuvre de Picasso de 1930 à 1935*, «Cahiers d'Art», X, 7-10, 1935, pp. 141-263.

*ON VIEW IN THE NEW YORK GALLERIES* 1931

Anonimo, *On View in the New York Galleries*, «Parnassus», III, 3, 1931, pp. 18-19.

ORAVEC 1986

C. ORAVEC, *The Democratic Critics: An Alternative American Rhetorical Tradition of the Nineteenth Century*, «Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric», IV, 4, 1986, pp. 395-421.

ORTON-POLLOCK 1996

F. ORTON, G. POLLOCK, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester 1996.

OTTANELLI 1991

F.M. OTTANELLI, *The Communist Party of the United States: From the Depression to World War II*, New Brunswick-Londra 1991.

*THE OXFORD CRITICAL AND CULTURAL HISTORY OF MODERNIST MAGAZINES* 2009-2012

*The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, I-III, a cura di P. Brooker, A. Thacker, Oxford 2009-2012.

- P -

PAINTER FOSTER 1954

M. PAINTER FOSTER, *The Reception of Max Nordau's Degeneration in England and America*, Tesi di Dottorato, University of Michigan, A.A. 1954.

PANICHAS 1999

G.A. PANICHAS, *The Critical Legacy of Irving Babbitt. An Appreciation*, Wilmington 1999.

PANOFSKY 1962

E. PANOFSKY, *Il significato delle arti visive*, Torino 1962 (edizione originale *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, New York 1955).

PANOFSKY 1971

E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971 (edizione originale *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stoccolma 1960).

PAPERS ON LITERATURE AND ART 1846

Anonimo, *Papers on Literature and Art*, «The American Whig Review», IV, 5, 1846, pp. 514-519.

PARABOSCHI 1994

G. PARABOSCHI, *Etica ed estetica in Croce e Irving Babbitt. La sintesi di un conservatore americano*, «La Cultura», XXXII, 2, 1994, pp. 303-319.

PARIS-NEW YORK 1977

*Paris-New York*, Catalogo della mostra, a cura di H. Seckel, D. Abadie, A. Pacquement, Parigi 1977.

PARKER 1841

T. PARKER, *German Literature*, «The Dial», I, 3, 1841, pp. 315-339.

PATER 1980

W. PATER, *The Renaissance*, Berkeley 1980.

PATER 2000

W. PATER, *Il rinascimento*, Milano 2000 (edizione originale *Studies in the History of the Renaissance*, Londra 1873).

PAWLIK 2018

J. PAWLIK, *Re-membering Surrealism in Charles Henri Ford's Poem Posters (1964-65)*, «Art History», XLI, 1, 2018, pp. 154-191.

PEABODY 1887

E. P. PEABODY, *Last Evening with Allston, and Other Papers*, Boston 1887.

PEERDT 1899

E. T. PEERDT, *Das Problem der Darstellung des Moments der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst*, Strasburgo 1899.

I PERCORSI DELLE FORME 1997

*I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano 1997.

PÉREZ SEGURA 2016

J. PÉREZ SEGURA, *Apostando por Joan Miró. El protagonismo de la revista Parnassus entre 1932 y 1941*, «Archivio español de arte», LXXXIX, 355, 2016, pp. 269-280.

PERINI 2007

G. PERINI, *La ricezione di Focillon e dei suoi in America*, in *Focillon e l'Italia. Focillon et l'Italie*, a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze 2007, pp. 161-179.

THE PHILOSOPHY OF GEORGE SANTAYANA 1951

*The Philosophy of George Santayana*, a cura di P.A. Schlipp, New York 1951.

PICASSO: FORTY YEARS OF HIS ART 1940

*Picasso: Forty Years of His Art*, Catalogo della mostra, a cura di A.H. Barr, Jr., New York 1940.

PINOTTI 2001

A. PINOTTI, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano 2001.

PINOTTI 2011

A. PINOTTI, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Roma-Bari 2011.

PLATT 1992

S. PLATT, *Paradigms and Paradoxes. Nature, Morality, and Art in America*, «Art Journal», LI, 2, 1992, pp. 82-88.

POCHMANN 1957

H. A. POCHMANN, *German Culture in America: Philosophical and Literary Influences, 1600-1900*, Madison 1957.

POGGIOLI 1962

R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.

POLLOCK AND AFTER 2000

*Pollock and After. The Critical Debate*, a cura di F. Frascina, Londra-New York 2000.

PRAZ 1971

M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano 1971.

PRAZ 1973

M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1973.

PRE-RAPHAELITISM AND ITS LESSON 1855

Anonimo, *Pre-Raphaelitism and Its Lesson*, «The Crayon», I, 16, 1855, pp. 241-242.

PRITCHARD-RAINES 1950

J.P. PRITCHARD, J.M. RAINES, *James Gibbons Huneker, Critic of the Seven Arts*, «American Quarterly», II, 1, 1950, pp. 53-61.



PRITCHARD 1963

J.P. PRITCHARD, *Literary Wise Men of Gotham: Criticism in New York, 1815-1860*, New York 1963.

- R -

RAGGHIANI 1963

C.L. RAGGHIANI, *Mondrian e l'Arte del XX secolo*, Milano 1963.

RAGUIN 2018

V. C. RAGUIN, *John La Farge's Opulent Interiors, 1880-1882*, in *Le vitrail dans la demeure, des origines à nos jours*, a cura di K. Boulanger, Gand 2018, pp. 274-287.

RAPHAEL 1933

M. RAPHAEL, *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art*, Parigi 1933.

RAPHAEL 1980

M. RAPHAEL, *Proudhon, Marx, Picasso. Three Studies in the Sociology of Art*, New Jersey-London 1980 (edizione originale RAPHAEL 1933).

RAYMOND 1894

G.L. RAYMOND, *Art in Theory: An Introduction to the Study of Comparative Aesthetics*, New York 1894.

*READING ABSTRACT EXPRESSIONISM* 2005

*Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, a cura di E.G. Landau, New Haven-Londra 2005.

*READINGS IN AMERICAN ART 1900-1975* 1975

*Readings in American Art 1900-1975*, a cura di B. Rose, New York 1975.

*RECENT LITERATURE* 1878

Anonimo, *Recent Literature*, «The Atlantic Monthly», XLI, 248, 1878, pp. 803-804.

*RECONSTRUCTING MODERNISM* 1992

*Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Cambridge-Londra 1992.

*RENATO POGGIOLI AN INTELLECTUAL BIOGRAPHY* 2012

*Renato Poggioli. An Intellectual Biography*, a cura di R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva, Firenze 2012.

*RETHINKING LESSING'S LAOCOON* 2017

*Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment, and the 'Limits' of Painting and Poetry*, a cura di A. Lifschitz, M. Squire, Oxford 2017.

REVIEW LAOCOON 1874

Anonimo, *Review Laocoon. An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry. With Remarks Illustrative of Various Points in the History of Ancient Art, By Gotthold Ephraim Lessing, Translated by Ellen Frothingham*, «The North American Review», CXIX, 244, 1874, pp. 230-233.

RIVAL SISTERS 2014

*Rival Sisters: Art and Music at the Birth of Modernism, 1815-1915*, a cura di J.H. Rubin, O. Mattis, Farnham-Burlington 2014.

ROBERTS 1994

D.D. ROBERTS, *La fortuna di Croce e Gentile negli Stati Uniti*, «Giornale critico della filosofia italiana», 2-3, XIV, 1994, pp. 253-281.

ROGALA 2016

D.V. ROGALA, *Hans Hofmann: The Artist's Materials*, Los Angeles 2016.

ROOB 1995

R. ROOB, *From the Archives: Kandinsky and the Museum of Modern Art*, «MoMa», XIX, p. 24.

ROSAND 1978

D. ROSAND, *Semiotics and the Critical Sensibility: Observations on the Example of Meyer Schapiro*, «Social Research», XLV, 1, pp. 36-51.

ROSE 1967

B. ROSE, *American Art Since 1900. A Critical History*, Londra 1967.

ROSE 1981

A.C. ROSE, *Transcendentalism as a Social Movement, 1830-1850*, New Haven 1981.

ROSE 1988

B. ROSE, *Autocritique. Essays on Art and Anti-Art, 1963-1987*, New York 1988.

ROSENBERG 1975

H. ROSENBERG, *La s-definizione dell'arte*, Milano 1975 (edizione originale *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, New York 1972).

ROSENBLUM 1984

R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte: iconografia e stile tra neoclassicismo e romanticismo*, Roma 1984.

ROSENBLUM 2006

R. ROSENBLUM, *La pittura moderna e la tradizione romantica del nord: da Friedrich a Rothko*, Milano 2006.

ROSENKRANZ 1984

K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, Bologna 1984 (edizione originale *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg 1853).

ROSENSTONE 1975

R.A. ROSENSTONE, *Romantic Revolutionary. A Biography of John Reed*, New York 1975.

ROSENTHAL 1980

B. ROSENTHAL, *City of Nature: Journeys to Nature in the Age of American Romanticism*, New York 1980.

ROSS 1907

D. ROSS, *A Theory of Pure Design. Harmony, Balance, Rhythm*, Boston-New York 1907.

ROSSI PINELLI 1994

O. ROSSI PINELLI, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze 1994, pp. 292-307.

ROUGERIE 2012

F. ROUGERIE, *Écriture et peinture chez Paul Klee: l'image écrite ou le mot à l'oeuvre*, «Histoire de l'art», 71, 2012, pp. 85-94.

ROUSSEAU 2003

P. ROUSSEAU, *Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction*, in *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914*, Catalogo della mostra, a cura di M. Pochard, S. Aurand, F. Mariani-Ducray et alii, Parigi 2003, pp. 18-33.

ROWLAND 2000

H. ROWLAND, *Lessing in American Magazines of the Nineteenth Century*, «Lessing Yearbook», 32, 2000, pp. 269-281.

ROWLAND 2007

H. ROWLAND, *Laocoon, Nathan the Wise, and the Contexts of their Critical Reception in Nineteenth Century American Reviews*, in *Practicing Progress: The Promise and Limitations of Enlightenment*, a cura R. E. Schade, D. Sevin, Amsterdam 2007, pp. 153-172.

RUBIN 2013

A. RUBIN, *Roger Fry's "Difficult and Uncertain Science". The Interpretation of Aesthetic Perception*, Oxford 2013.

RUF 1991

F.J. RUF, *The Creation of Chaos. William James and the Stylistic Making of a Disorderly World*, Albany 1991.

RULAND-BRADBURY 1991

R. RULAND, M. BRADBURY, *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*, Londra-New York 1991.

RUSKIN 1998

J. RUSKIN, *Pittori moderni*, I-II, Torino 1998 (edizione originale, *Modern Painters*, I-V, Londra 1843-1860).

RUSSETT 1997

M. RUSSETT, *De Quincey's Romanticism: Canonical Minority and the Forms of Transmission*, Cambridge 1997.

RUTLEDGE 1949

A.W. RUTLEDGE, *Artists in the Life of Charleston. Through Colony and State from Restoration to Reconstruction*, «Transactions of the American Philosophical Society», XXXIX, 2, 1949, pp. 101-250.

RYN 1997

C. G. RYN, *Will, Imagination and Reason: Babbitt, Croce and the Problem of Reality*, Londra 1997.

- S -

SACHS 2002

M. SACHS, *La decade dell'illusione: Parigi, 1918-1928*, Padova 2002 (edizione originale, *La décade de l'illusion: Paris, 1918-1928*, Parigi 1933).

SALOMAN 1990

O. F. SALOMAN, *American Writers on Beethoven, 1838-1849: Dwight, Fuller, Cranach, Story*, «American Music», VIII, 1, 1990, pp. 12-28.

SANDLER 1973

I. SANDLER, *Hans Hofmann: The Pedagogical Master*, «Art in America», LXI, 3, 1973, pp. 49-57.

SANTAYANA 1911

G. SANTAYANA, *The Genteel Tradition in American Philosophy*, «University of California Chronicle», XIII, 4, 1911, pp. 357-380.

SANTOS NEWHALL 2009

M.A. SANTOS NEWHALL, *Mary Wigman*, Abingdon-New York 2009.

SAWIN 1997

M. SAWIN, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge-Londra 1997.

SCHADE 1980

R.E. SCHADE, *'Lessing ist ein Mann, auch, für Amerika': Zur Lessing-Rezeption in den Vereinigten Staaten*, in *Lessing-Konferenz*, a cura di H.G. Werner, Halle 1980, pp. 508-516.

SCHAFFNER 2002

I. SCHAFFNER, *Salvador Dali's Dream of Venus. The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, New York 2002.

SCHAPIRO 1936

M. SCHAPIRO, *The Public Use of Art*, «Art Front», II, 10, 1936, pp. 4-6.

SCHAPIRO 1941-1942

M. SCHAPIRO, *Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IV, 3-4, 1941-1942, pp. 164-191.

SCHAPIRO 1986

M. SCHAPIRO, *L'arte moderna*, Torino 1986 (edizione originale *Modern Art. 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century*, New York 1978).

SCHAPIRO 1994

M. SCHAPIRO, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artists, and Society*, New York 1994.

SCHAPIRO 1995

M. SCHAPIRO, *Lo stile*, Roma 1995 (edizione originale *Style*, Chicago 1953).

SCHAPIRO 2008

M. SCHAPIRO, *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, Torino 2008 (edizione originale *Impressionism. Reflections and Perceptions*, New York 1997).

SCHIAFFINI 1997

I. SCHIAFFINI, *L'estetica psicologica di Theodor Lipps e lo spazio dell'astrazione: il caso di Paul Klee*, «Ricerche di Storia dell'arte», 61, 1997, pp. 23-44.

SCHLOSSER MAGNINO 1997

J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze 1997 (edizione originale *Die Kunstliteratur*, Vienna 1924).

SCHMIDT-RUSCONI 1974

A. SCHMIDT, G.E. RUSCONI, *La Scuola di Francoforte. Origini e significato attuale*, Bari 1974.

SCHULTZ 1942

A.R. SCHULTZ, *Margaret Fuller: Transcendentalist Interpreter of German Literature*, «Monatshefte für Deutschen Unterricht», XXXIV, 4, 1942, pp. 169-182.

SCHWAB 1963

A. SCHWAB, *James Gibbons Huneker: Critic of the Seven Arts*, Stanford (California) 1963.

SCHWEIZER 1972

N. R. SCHWEIZER, *The Ut Pictura Poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*, Berna 1972.

SCIOLLA 1980

G.C. SCIOLLA, *Materiali per la storia della critica d'arte del Novecento*, Torino 1980.

SCIOLLA 1984

G.C. SCIOLLA, *Letteratura artistica del Settecento. Antologia di testi*, Torino 1984.

SCIOLLA 2006

G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 2006.

SCOTT 1984

P. SCOTT, *From Rethoric to English: Nineteenth Century English Teaching at South Carolina College*, «The South Carolina Historical Magazine», LXXXV, 3, 1984, pp. 233-243.

SEALTS 1970

M. M. SEALTS, JR., *Emerson on the Scholar, 1833-1837*, «Publications of the Modern Language Association», LXXXV, 2, 1970, pp. 185-195.

SEEBBA 2005

H. C. SEEBBA, *Cultural History: An American Refuge for a German Idea*, in *German Culture in Nineteenth-Century America: Reception, Adaptation, Transformation*, a cura di L. Tatlock, M. Erlin, Rochester 2005, pp. 3-20.

SEIDL 1895

A. SEIDL, *A Musician's Retort*, «The North American Review», CLX, 463, 1895, pp. 740-743.

SELIGMANN 1953

*Seligmann*, Catalogo della mostra, a cura di P. Tyler, New York 1953.

SÉRIÉ 2016

P.SÉRIÉ, *New York troisième Rome: pourquoi l'Amérique résista si longtemps à l'idée d'art moderne*, «Revue de l'art», 191, 2016, pp. 71-79.

SHELDEN 1989

M. SHELDEN, *Friends of Promise. Cyril Connolly and the World of Horizon*, Londra 1989.

SHISSLER 1961

B. SHISSLER, *George Lansing Raymond's Comparative Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XIX, 3, 1961, pp. 327-337.

SHIRER 1990

W. L. SHIRER, *Storia del Terzo Reich*, I-II, Torino 1990.

SIME 1877

J. SIME, *Lessing*, I-II, Boston 1877.

SIMON 1990

J. SIMON, *The Crayon 1855-1861: The Voice of Nature in Criticism, Poetry, and the Fine Arts*, Tesi di Dottorato, University of Michigan, A.A. 1990.

SIMONI 1952

J.P. SIMONI, *Art Critics and Criticism in Nineteenth Century America*, Tesi di Dottorato, Ohio State University, A.A. 1952.

*SISTER ARTS* 1856

Anonimo, *Sister Arts*, «The Crayon», III, 10, 1856, pp. 297-298.

*SKETCHINGS* 1858

Anonimo, *Sketchings*, «The Crayon», V, 3, 1858, pp. 84-89.

*SOCIAL REALISM* 1973

*Social Realism: Art as a Weapon*, a cura di D. Shapiro, New York 1973.

*SOMETHING ABOUT OUR PAINTERS* 1846

Anonimo, *Something About Our Painters*, «The American Whig Review», IV, 2, 1846, pp. 180-187.

SORIA 1960

R. SORIA, *Washington Allston's Lectures on Art: The First American Art Treatise*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XVIII, 3, 1960, pp. 329-244.

*SPACE AND TIME IN ARTISTIC PRACTICE AND AESTHETICS* 2017

*Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics. The Legacy of Gotthold Ephraim Lessing*, a cura di S.J. Lippert, Londra-New York 2017.

SPALDING 1980

F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, Berkeley 1980.

SPANOS 1985

W.V. SPANOS, *The Apollonian Investment of Modern Humanist Education: The Examples of Matthew Arnold, Irving Babbitt, and I.A. Richards*, «Cultural Critique», 1, 1985, pp. 7-72.

SPINOZZI-BIZZOTTO 2012

L. SPINOZZI, E. BIZZOTTO, *The Germ. Origins and Progenies of Pre-Raphaelite Interart Aesthetics*, Oxford etc. 2012.

SPRIANO 1978

P. SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*, III, Torino 1978.

SPULER 1982

R. SPULER, *"Germanistik" in America: The Reception of German Classicism, 1870-1905*, Tesi di Dottorato, Ohio State University, A.A. 1982.

STAHR 1866

A. STAHR, *Life and Works of Lessing*, Boston 1866 (edizione originale G. E. Lessing. *Sein Leben und seine Werke*, Berlino 1859).

STAITI 1978

P. STAITI, *Samuel F.B. Morse in Charleston 1818-1821*, «The South Carolina Historical Magazine», LXXIX, 2, 1978, pp. 87-112.

STANKIEWICZ 1984

M.A. STANKIEWICZ, *"The Eye is a Nobler Organ": Ruskin and American Art Education*, «Journal of Aesthetic Education», XVIII, 2, 1984, pp. 51-64.

STECHOW 1947

W. STECHOW, *Art Studies During the War*, «College Art Journal», VI, 4, 1947, pp. 291-297.

STEIN 1967

R. B. STEIN, *John Ruskin and Aesthetic Thought in America 1840-1900*, Cambridge (Mass.) 1967.

STEIN 1975

R. L. STEIN, *The Ritual of Interpretation: The Fine Arts As Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge (Mass.)-Londra 1975.

STIEGLITZ AND HIS ARTISTS 2011

*Stieglitz and His Artists: Matisse to O'Keeffe. The Alfred Stieglitz Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Messinger, New Haven-Londra 2011.

STILLMAN 1855

W.J. STILLMAN, *Sketchings*, «The Crayon», I, 1, 1855, pp. 11-12.

STILLMAN-DURAND 1855a

W.J. STILLMAN, J. DURAND, *Introductory*, «The Crayon», I, 1, 1855, p. 1.

STILLMAN-DURAND 1855b

W.J. STILLMAN, J. DURAND, *Sketchings*, «The Crayon», I, 18, 1855, p. 282-284.

LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE 2014

*La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014.

STORR 1992

A. V.F. STORR, *Ut Pictura Rethorica: the Oratory of the Visual Arts in the Early Republic and the Formation of American Cultural Values, 1790-1840*, Tesi di Dottorato, University of Delaware, A.A. 1992.



*SUMMER EXHIBITION: PAINTING AND SCULPTURE* 1930

*Summer Exhibition: Painting and Sculpture*, Catalogo della mostra, a cura di A. H. Barr, Jr., New York 1930.

*SURREALISM* 1936

*Surrealism*, a cura di H. Read, Londra 1936.

*SURREALISM IN AMERICA* 1998

*Surrealism in America. During the 1930s and 1940s*, Catalogo della mostra, a cura di W. Jeffet, St. Petersburg (Fl.) 1998.

*SUZY FRELINGHUYSEN AND GEORGE L.K. MORRIS* 1992

*Suzy Frelinghuysen And George L.K. Morris. American Abstract Artists, Aspects of Their Work and Collection*, Catalogo della mostra, a cura di D. Bricker Balken, D. Menaker Rothschild, Williamstown 1992.

SWEETSER 1879

M.F. SWEETSER, *Allston*, Boston 1879.

SYMONDS 1894

J.A. SYMONDS, *Essays Speculative and Suggestive*, New York 1894.

- T -

TAIT 1853

J.R. TAIT, *The Three Epochs, – or – Have Great Painters Become Impossible?*, «Pen and Pencil», I, 13, 1853, pp. 385-390.

TARTAGLIA 2006-2007

E. TARTAGLIA, *Roger Fry and Post-Impressionism. The First and the Second Post-Impressionist Exhibition: London 1910, 1912*, «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», CXIX, 2006-2007, pp. 165-194.

TASHJIAN 1995

D. TASHJIAN, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde, 1920-1950*, New York-Londra 1995.

TAYLOR 1968

G.R. TAYLOR, *The Transportation Revolution, 1815-1860*, New York 1968.

TCHELITCHEW 1947

P. TCHELITCHEW, *Pavel Tchelitchew's Drawings*, a cura di L. Kirstein, New York 1947.

TEBBEL 1972

J. TEBBEL, *A History of Book Publishing in the United States: The Creation of an Industry, 1630-1865*, New York 1972.

TEXT CULTURE RECEPTION 1992

*Text Culture Reception: Cross-Cultural Aspects of English Studies*, a cura di R. Ahrens e H. Antor, Heidelberg 1992.

THOMPSON 1917

E. N.S. THOMPSON, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, «Publications of the Modern Language Association», XXXII, 3, 1917, pp. 339-366.

TIPSON 2015

B. TIPSON, *Hartford Puritanism: Thomas Hooker, Samuel Stone, and Their Terrifying God*, New York 2015.

TOLZMANN 1977

D.H. TOLZMANN, *German-American Literature*, Metuchen-Londra 1977.

TOWARD A NEW AMERICAN CUBISM 2006

*Towards a New American Cubism*, Catalogo della mostra, a cura di B. Weber, New York 2006.

TOWNSEND 1953

F.G. TOWNSEND, *The American Estimate of Ruskin, 1847-1860*, «Philological Quarterly», XXXII, 4, 1953, pp. 69-82.

TRIPET 1979

A. TRIPET, *La Reverie littéraire. Essai sur Rousseau*, Ginevra 1979.

TROCKIJ 1973

L. TROCKIJ, *Letteratura e rivoluzione*, a cura di V. Strada, Torino 1973 (edizione originale, *Literatura i revoljucija*, Mosca 1923).

TROTSKY 1972

L. TROTSKY, *Leon Trotsky on Literature and Art*, a cura di P.N. Siegel, New York 1972.

TROTSKY 2005

L. TROTSKY, *Literature and Revolution*, a cura di W. Keach, Chicago 2005.

TUVESON 1949

E. L. TUVESON, *Millennium and Utopia. A Study in the Background of the Idea of Progress*, Berkeley 1949.

TUVESON 1968

E.L. TUVESON, *Redeemer Nation: The Idea of America's Millennial Role*, Chicago- Londra 1968.

TYLER 1941

P. TYLER, *View Objects*, «Partisan Review», VIII, 3, 1941, p. 255.

- v -

VEBLEN 1969

T. VEBLEN, *Opere*, a cura di F. De Domenico, Torino 1969.

VENTURI 2019

R. VENTURI, *Into the Abyss. On Salvador Dali's Dream of Venus*, in *Botticelli Past and Present*, a cura di A. Debenedetti, C. Elam, Londra 2019, pp. 266-289.

VICTOR 1856

O.J. VICTOR, *The Cosmopolitan*, «Cosmopolitan Art Journal», I, 2, 1856, pp. 29-33.

VICTOR 1858

O.J. Victor, *Character in Scenery. Its Relation to the National Mind*, «Cosmopolitan Art Journal», III, 1, 1858, pp. 9-11.

VIEW 1992

*View. Parade of the Avant-Garde, 1940-1947*, a cura di C.H. Ford, New York 1992.

VIEW OF THE MUSHANON RIVER 1797

Anonimo, *View of the Mushanon River, in Pennsylvania*, «The American Universal Magazine», I, 2, 1797, pp. 39-40.

VINCENT 1981

C. VINCENT, *Rodin at the Metropolitan Museum of Art. A History of the Collection*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XXXVIII, 4, 1981, pp. 3-48.

VOLKMANN 1903

L. VOLKMANN, *Grenzen der Künste*, Dresda 1903.

VON FRANK 1985

A. J. VON FRANK, *The Sacred Game: Provincialism and Frontier Consciousness in American Literature 1630-1860*, Cambridge 1985.

VON HILDEBRAND 1996

A. VON HILDEBRAND, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Milano 1996 (edizione originale *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Marburgo 1893).

VON HILDEBRAND 2001

A. VON HILDEBRAND, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Palermo 2001.

WAGNER 1988

V. WAGNER, *John Ruskin and Artistical Geology in America*, «Winterthur Portfolio», XXIII, 2/3, 1988, pp. 151-167.

WALD 1987

A. WALD, *The New York Intellectuals: The Rise and the Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill 1987.

WALD 2002

A. WALD, *Exiles from a Future Time: The Forging of the Mid-Twentieth-Century Literary Left*, Chapel Hill-Londra 2002.

WALHOUT 1996

M.D. WALHOUT, *The Hermeneutical Turn in American Critical Theory, 1830-1860*, «Journal of the History of Ideas», LVII, 4, 1996, pp. 683-703.

*WALKING AND THE AESTHETICS OF MODERNITY* 2016

*Walking and the Aesthetics of Modernity: Pedestrian Mobility in Literature and the Arts*, a cura di K. Benesch, F. Specq, New York 2016.

WELLAND 1953

D.S.R. WELLAND, *The Pre-Raphaelites in Literature and Art*, Londra etc. 1953.

WELLEK 1965

R. WELLEK, *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century*, Princeton 1965.

*WHAT ABSTRACT ART MEANS TO ME* 1951

*What Abstract Art Means to Me. Statements by Six American Artists*, «The Museum of Modern Art Bulletin», XVIII, 3, 1951, pp. 3-15.

WHELPLEY 1851

J.D. WHELPLEY, *Lessing's Laocoön. The Secret of Classic Composition in Poetry, Painting, and Statuary*, «The American Whig Review», VII, 37, 1851, pp. 17-26.

WILLIAMS 1960

R. WILLIAMS, *Culture and Society: 1780-1950*, New York 1960.

WINCKELMANN 1992

J.J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, Palermo 1992 (edizione originale *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresda 1755).

WODEHOUSE 1966

L. WODEHOUSE, 'New Path' and the American Pre-Raphaelite Brotherhood, «Art Journal», XXV, 4, 1966, pp. 351-354.

WORRINGER 2008

W. WORRINGER, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Torino 2008 (edizione originale *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Monaco 1908).

WRITING THE PRE-RAPHAELITES 2009

*Writing the Pre-Raphaelites. Text, Context, Subtext*, a cura di M. Giebelhausen, T. Barringer, Farnham-Burlington 2009.

WYMAN 2004

S. WYMAN, *The Poem in the Painting: Roman Jakobson and the Pictorial Language of Paul Klee*, «Word & Image», XX, 2, 2004, pp. 138-154.

WYMAN 2010

S. Wyman, *How Paul Klee and Frank O'Hara Used Painted Image and Printed Word to Signify Worlds in Motion*, «Word & Image», XXVI, 1, 2010, pp. 40-49.

- Y -

YARNALL 2012

J.L. YARNALL, *John La Farge, A Biographical and Critical Study*, Farnham 2012.

- Z -

ZEVI 2000

A. ZEVI, *L'arte USA del Novecento*, Roma 2000.

ZOLLA 1963

E. ZOLLA, *Le origini del trascendentalismo*, Roma 1963.

## SITOGRAFIA

BRILLIANT 2003

R. BRILLIANT, *Le Laocoon moderne et la primauté des enlacements*, «Revue germanique internationale», 19, 2003, pp. 251-267, URL: <http://rgi.revues.org/957>.

O'BRIAN 2008

J. O'BRIAN, *Greenberg on Hauser: The Art Critic as Book Critic*, «Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique», 14, 2008, pp. 1-12, URL: <http://www.uqtr/AE>.

SMITH 2016

M.S. SMITH, *The Artistic Commitment of Kenyon Cox: An American Neoclassical Artist*, «E-Rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone», 13.2, 2016, n.p. URL: <http://journals.openedition.org/erea/5164>.