

Camilla Froio si è laureata all'Università di Firenze con una tesi in Storia della critica d'arte incentrata sulla figura di Clement Greenberg e sta attualmente terminando il dottorato in Storia dell'arte presso la medesima università. Il suo progetto di ricerca, per il quale ha ottenuto una borsa di studio del Getty Research Institute di Los Angeles, si intitola: "La fortuna critica del *Laocoonte* di Gotthold Ephraim Lessing negli Stati Uniti tra Otto e Novecento: alle origini del modernismo greenberghiano".



SCONFINAMENTI  
Saggi di storia dell'arte

Camilla Froio

*A Quality of Jewishness.*

Ebraismo e modernismo nella critica di Clement Greenberg

Il dibattito intorno a Clement Greenberg (1909-1994), importante voce della critica d'arte americana della seconda metà del Novecento, è ancora lontano dall'esaurirsi. Il presente volume intende offrire un'altra prospettiva di studio del modernismo a partire dalle dichiarazioni personali del critico sulla sua appartenenza ad una minoranza perennemente tradita. Il profondo interesse per l'opera di Franz Kafka, la riattualizzazione dell'*Halackha* e la condanna del sionismo rappresentano alcuni tra i maggiori contributi di Greenberg al dibattito sulla questione ebraica immediatamente dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale. Gli anni del suo impegno per la definizione di una cultura ebraica modernamente laica sono i medesimi della sua crescita come critico d'arte e patrocinatore dell'Espressionismo astratto: in questo contesto, le significative tangenze tra l'analisi della letteratura dell'Europa orientale e la lettura del modernismo inducono ad attribuire una nuova centralità al ruolo dell'ebraismo nella critica di Clement Greenberg.

ISBN 978-88-3384-008-6



9 788833 840086 >

Euro 20,00 (ii)

ap

ANGELO PONTECORBOLI EDITORE  
FIRENZE

Camilla Froio – *A Quality of Jewishness*

PONTECORBOLI  
FIRENZE



Camilla Froio

*A Quality of Jewishness.*  
**Ebraismo e modernismo  
nella critica di Clement Greenberg**



SCONFINAMENTI  
Saggi di storia dell'arte

ANGELO PONTECORBOLI EDITORE  
FIRENZE

Camilla Froio

*A Quality of Jewishness.*  
Ebraismo e modernismo  
nella critica di Clement Greenberg

«Sono nato nel Bronx, a New York, primo di tre figli. Mio padre e mia madre erano arrivati per vie separate dall'*enclave* culturale ebraico-lituana della Polonia nordorientale e io ho imparato a parlare yiddish insieme all'inglese», scrive Clement Greenberg nel 1955 in una breve *Dichiarazione autobiografica*, più vicina a un manifesto generazionale che a un ritratto intimo. La ricerca di una definizione adeguata e non dogmatica del significato delle proprie origini ebraiche ha infatti accompagnato la formazione identitaria di un'intera classe di intellettuali, noti come *New York Intellectuals*, di cui Greenberg ha fatto parte fin dalla seconda metà degli anni Trenta. È il decennio segnato dal secondo conflitto mondiale, dall'Olocausto e dalla nascita dello Stato d'Israele a fare da sfondo all'elaborazione greenberghiana delle linee guida della sua futura concezione estetica. «Credo che una certa qualità dell'ebraismo sia presente in ogni parola che scrivo», confessa il grande interprete dell'arte americana alla vigilia della fine della guerra in Europa, stimolando, a distanza di più di mezzo secolo, a rileggere le origini del modernismo alla luce delle sue radici ebraiche.

ap

ANGELO PONTECORBOLI EDITORE  
FIRENZE



---

SCONFINAMENTI  
Saggi di storia dell'arte

1

# SCONFINAMENTI

Saggi di storia dell'arte

## **Direttore della collana**

Alessandro Nigro (Università di Firenze)

## **Comitato scientifico**

Joana Brites (Universidade de Coimbra), Marcello Ciccuto (Università di Pisa), Fabrizio Desideri (Università di Firenze), Fabrice Flahutez (Université Paris Nanterre), Marianne Jakobi (Université Clermont Auvergne), Christian Joschke (Université Paris Nanterre), Michela Landi (Università di Firenze), Emanuele Lugli (Stanford University), Alessandro Rossi (Université de Fribourg), Angela Sanna (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano).

I saggi pubblicati nella collana sono sottoposti alla procedura di *double blind peer review*.

*A Quality of Jewishness.*  
Ebraismo e modernismo  
nella critica di Clement Greenberg



Camilla Froio

*A Quality of Jewishness.*  
Ebraismo e modernismo  
nella critica di Clement Greenberg



ANGELO PONTECORBOLI EDITORE  
FIRENZE

Il presente volume, finanziato con fondi di ateneo (fondo pubblicazioni SAGAS, fondi FAR 2015 e FFABR), è frutto della ricerca svolta presso il Laboratorio “Gradiva – Centro di studi e ricerche sul surrealismo e sul modernismo” del Dipartimento di eccellenza di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) dell’Università degli Studi di Firenze”.

IN COPERTINA:

Phyllis Herfield, *Clement Greenberg*, 1984.

Tempera su supporto ligneo, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.

Copyright 1984 Phyllis Herfield.

Progetto editoriale: *Angelo Pontecorboli*

*Tutti i diritti riservati*

Angelo Pontecorboli Editore, Firenze

[www.pontecorboli.com](http://www.pontecorboli.com) – [info@pontecorboli.it](mailto:info@pontecorboli.it)

ISBN 978-88-3384-008-6

# Indice

INTRODUZIONE	9
CAPITOLO I	
GLI INTELLETTUALI NEWYORKESI E L'EBRAISMO	15
I.1 <i>La creazione di un'atmosfera culturale: «Commentary» e la cultura ebraica.</i>	15
I.2 I « <i>Non-Jewish Jews</i> » e il marxismo come ideologia dell'integrazione.	30
I.3 <i>Harold Rosenberg e il confronto con Jean-Paul Sartre.</i>	39
I.3.1 <i>Harold Rosenberg e l'insegnamento chassidico.</i>	49
I.4 <i>Clement Greenberg e l'odio di sé ebraico: contro l'identità di gruppo e il separatismo.</i>	57
I.4.1 <i>Greenberg, il kitsch e il rapporto con 'l'altro': la tesi di Thierry de Duve.</i>	68
I.5 <i>Vantaggi e contraddizioni dell'assimilazionismo ebraico secondo gli intellettuali newyorkesi.</i>	73
I.5.1 <i>Meyer Schapiro e i valori di Bernard Berenson.</i>	75
CAPITOLO II	
CLEMENT GREENBERG COME CRITICO DELLA MODERNA LETTERATURA EBRAICA	87
II.1 <i>La critica letteraria come critica sociale: un quadro generale.</i>	87
II.2 <i>Gli intellettuali newyorkesi e l'ebraismo: l'approccio dialettico.</i>	99
II.2.1 <i>Il «dialectical reasoning» di Meyer Schapiro: tra esegesi talmudica e marxismo.</i>	101
II.3 <i>Clement Greenberg e l'ebraicità di Franz Kafka.</i>	109
II.3.1 <i>1946: Greenberg introduce Franz Kafka.</i>	113
II.3.2 <i>1958: un nuovo saggio su Franz Kafka.</i>	118
II.3.3 <i>Peggy Guggenheim, o la martire della bohème.</i>	121
II.4 <i>«How Good is Franz Kafka?» Il confronto con F.R. Leavis.</i>	125
II.5 <i>La «art silliness»: Greenberg e il premio a Ezra Pound (1949).</i>	134
II.6 <i>Un simposio sulla religione e gli intellettuali (1950).</i>	137

CAPITOLO III	
TRA EBRAISMO E MODERNISMO: LA CRITICA D'ARTE DI CLEMENT GREENBERG	141
III.1 <i>Fondare un'estetica ebraica: Harold Rosenberg e Steven Schwarzschild.</i>	141
III.1.1 <i>Le conclusioni di Harold Rosenberg.</i>	151
III.2 <i>L'antisionismo di «Commentary» e l'antisemitismo della critica d'arte.</i>	155
III.3 <i>Le eccezioni della critica di Greenberg: Mordecai Ardon-Bronstein e la pittura «polifonica».</i>	165
III.3.1 <i>Lo «stato di perpetuo ed eccitato stupore»: Greenberg e la Schwärmererei.</i>	169
III.4 <i>Il Self-Criticism e l'ironia ebraica: la tesi di Louis Kaplan.</i>	173
III.5 <i>La critica d'arte di Greenberg e la Seconda Guerra Mondiale.</i>	184
III.5.1 <i>Verso un più nuovo Laocoonte: verso la salvezza dell'arte.</i>	188
III.6 <i>L'«avant-garde ghetto of purity» e il messianismo di Greenberg.</i>	196
III.6.1 <i>Storicizzare l'essenza del modernismo: l'opposizione di Michael Fried al metastoricismo di Greenberg.</i>	205
CONCLUSIONI	209
BIBLIOGRAFIA	217

## INTRODUZIONE

Trattare della coscienza etnica di uno dei più celebri critici americani del XX secolo ha prima di tutto richiesto la formulazione di parametri di ricerca alternativi, il cui punto di partenza è stato un simposio tenutosi nel febbraio 1944 e intitolato *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani* (*Under Forty: A Symposium on American Literature and the Younger Generation of American Jews*); grazie a questa preziosa occasione, alla quale Clement Greenberg prese parte in qualità di neo-eletto direttore della rivista «Contemporary Jewish Record» (agosto 1944), è stato possibile dare vita a questo volume rispettando la prima definizione offerta dal critico. Egli precisa che l'ebraismo ha per lui costituito un'eredità («heritage»)<sup>1</sup> dal carattere informale, tanto naturale e spontanea da essere trasmessa assieme al latte materno («through mother's milk»)<sup>2</sup>, in una dimensione di calore domestico e di familiarità. Le riflessioni contenute negli scritti successivi hanno confermato l'originaria asserzione di Greenberg: l'ebraismo, come cultura e storia di un popolo, ha per il critico sempre rappresentato una condizione di fatto, una norma di vita secolarizzata ed adeguata agli standard moderni dell'esistenza americana. L'affermazione di Greenberg del 1944, accanto allo studio del contesto culturale dell'epoca e dei propositi specifici dell'ambiente intellettuale ebreo-americano newyorkese, hanno impedito l'adozione di un eventuale criterio comparativo tra la dottrina religiosa ebraica e i testi di Greenberg: la ricerca di corrispondenze specifiche è dunque apparsa

---

<sup>1</sup> THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

subito non solo obsoleta ma fallace. La cultura giudaica tradizionale, agli occhi di intellettuali secolarizzati ed emancipati come Greenberg e Harold Rosenberg era mutata repentinamente a cavallo tra le due guerre, in particolar modo con la conclusione della Seconda, al punto da non essere più recepita come un compendio monolitico dei tempi passati, rigidamente normativo e codificato. Secondo questa innovativa apertura e sensibilità modernissima, l'attributo «informal»<sup>3</sup> si trasfigura nel riflesso multiforme di una intera stagione intellettuale, quella che ha assistito all'emancipazione progressiva del senso di appartenenza etnica e comunitaria dai rigori della religione e dal rituale: informale diventa dunque qui il sinonimo di una irregolare opposizione a ogni genere di sistematicità, in riferimento, ancora una volta, a un patrimonio, sia mentale che genetico, trasmesso per vie ereditarie, ma manchevole di una forma predefinita, in un presente obliquo, deprivato della solidità dei parametri tradizionali e segnato dalla ricerca di una nuova forma di impegno e di partecipazione alla comunità di origine.

Il capitolo I affronta il contesto storico e culturale intorno alla creazione della rivista «Commentary» e all'impegno forte della sua redazione, guidata da Elliot Cohen, nell'interpretazione dell'ebraismo moderno e dunque delle pressioni che la guerra, l'Olocausto e la fondazione di Israele hanno esercitato sulla popolazione ebraica in America, sulla percezione di se stessa e sul suo stile di vita. Il simbolo di tutto ciò è l'articolo di Greenberg *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on 'Positive Jewishness'*, pubblicato nel 1950, il quale contiene il senso dell'avversione di Greenberg per la massificazione della coscienza politica e sociale. Si incontra qui un primo tema molto caro al Greenberg critico letterario e critico d'arte, quello della falsificazione che, nel caso dell'articolo del 1950, significa la falsificazione dell'opinione di se stessi come reazione più immediata all'ostilità comune. Potremmo dire che l'incoerenza e la disonestà culturali costituiscano per Greenberg la piaga dell'età moderna: Franz Kafka, ad esempio, in quanto scrittore ed ebreo ha favorito la prosa anziché la poesia perché, come dirà Greenberg nel 1955, «la poesia sarebbe stata troppo altisonante, troppo 'gentile', avrebbe comportato una fal-

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

sificazione mortale»<sup>4</sup>; e in *Verso un più nuovo Laocoonte (Towards a Newer Laocoon)*, agli inizi del pensiero greenberghiano, il tema della «disonestà artistica» sarà il punto di partenza della teorizzazione delle linee guida del modernismo, vale a dire dei processi di purificazione e di delimitazione dei *media* artistici.

Il capitolo II è incentrato sulla carriera da critico letterario di Greenberg e sulla sua adesione ai criteri di analisi del gruppo dei cosiddetti *New York Intellectuals*; i propositi di questa sezione sono stati molteplici: *in primis*, quello di illustrare l'interesse di Greenberg per la prosa kafkiana, di cui egli è stato in America uno dei più noti divulgatori al fianco di Hannah Arendt e di Hans Politzer. Il modo in cui Greenberg ha affrontato la letteratura di Kafka è coerente con il *modus operandi* proprio dell'esegesi letteraria di Edmund Wilson, e quindi con l'ideologia marxista cui Greenberg ha aderito nei primi anni Trenta: l'analisi che ne consegue è di natura sia artistica che spiccatamente politica, in parte finalizzata a delineare un quadro della contemporanea condizione ebraica segnata dall'isolamento e dalla forzata chiusura. Ma, seguendo le orme della lettura greenberghiana della novellistica e del romanzo di Franz Kafka, è possibile constatare che gli albori dell'estetica modernista sono di genere letterario: la piattezza e la ripetitività della scrittura di Kafka, afferma Greenberg, testano i limiti stessi dell'arte in modo radicale e pervasivo, esattamente come la pittura modernista definisce se stessa estremizzando i confini della bidimensionalità del *medium* e della cornice.

Il capitolo III nasce come *summa* delle due sezioni precedenti. Alla luce dell'impegno forte e deciso di Greenberg nella critica sociale militante e nell'interpretazione di Kafka come scrittore emblema della condizione ebraica moderna, la critica d'arte di Greenberg rappresenta un terreno complesso di indagine: non sarà infatti possibile ritrovare qui il medesimo genere di esplicita e personale riflessione sulla questione ebraica che ha contrassegnato le contemporanee indagini sulla letteratura moderna. Tale

---

<sup>4</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, in GREENBERG 2011, p. 315; «Poetry in meter would have been too high-falutin, too Gentile, would have involved a mortal falsification». C. Greenberg, *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*, in GREENBERG 1995, III, p. 209.

constatazione ha implicato l'adozione di strumenti di indagine alternativi a quelli scelti per gli argomenti precedenti. Ripercorrendo le tesi di Mark Godfrey, Margaret Olin, Louis Kaplan ed infine di Susan Noyes Platt, le ragioni dell'atteggiamento apparentemente contraddittorio di Greenberg possono essere molteplici e concorrenti; piuttosto che affrontare le loro tesi come opposte o antitetiche, l'interesse principale è stato quello di mostrare le sfaccettature delle ambiguità di un problema, la cui origine, probabilmente, risiede nella domanda se davvero esista un'arte ebraica e quindi una specifica tradizione giudaica delle arti figurative. Tale controversia, in particolare nel corso degli anni Sessanta, diede infatti vita a un complesso filone di ricerca e di analisi filosofica, tanto vivace da ricoprire un ruolo significativo nell'agenda estetica americana di quei decenni. Le cause di questo coinvolgimento generalizzato nel problema sono difficili da determinare, ma si è certamente trattato di uno dei riflessi della costituzione dello Stato di Israele e del processo a Otto Adolf Eichmann avvenuto nel 1961: il popolo ebraico, per la prima volta nella storia, possedeva un proprio Stato nazionale e una propria Corte suprema cui appellarsi per ricevere una giustizia non promessa da paesi stranieri ma resa esecutiva dalle stesse vittime. Ciò che dunque mancava agli ebrei, costituitesi in nazione territoriale, era una dignità artistica pari a quella di altre civiltà: affinché essi potessero finalmente essere riconosciuti come un popolo in mezzo ad altri popoli, era necessario legittimare il possesso di una sensibilità artistica meritevole di un degno corollario di studi scientifici. Gli effetti di un tale cambiamento epocale sono ardui da quantificare, ma possiamo elencarne almeno due, i quali hanno direttamente interessato la comunità ebraico-americana: il primo fu appunto l'affermazione di una tradizione artistica figurativa e dunque la dimostrazione dell'esistenza di un'estetica ebraica, dal valore pari a quello di altre culture; il secondo, altrettanto importante, fu la spinta esponenziale alla costruzione di luoghi di culto in tutto il paese. L'articolo redatto da Janay Jadine Wong sottolinea l'importanza ricoperta dalle nuove sinagoghe come ambienti di espressione dell'arte contemporanea: divenne infatti comune e assai diffusa la commissione di oggetti liturgici ad artisti astrattisti come Herbert Ferber e Ibram Lassaw, scelti direttamente dalle rispettive comunità

e dai rabbini a capo di ciascuna congregazione<sup>5</sup>. A questo punto, appare con chiarezza che la comprensione del riflesso dell'ebraismo nel pensiero di Greenberg implica necessariamente la verifica di una grande incongruenza: se nel caso della critica sociale e letteraria, l'ebraismo è identificato col credo marxista e poi con la lotta contro il particolarismo e l'isolazionismo ebraico; la critica artistica appare al confronto disinteressata, del tutto priva di coinvolgimenti ideologici, sebbene sia difficile credere che possa esistere una separazione così netta, soprattutto una volta constatato il peso del clima sociale e culturale tra gli anni Trenta e Cinquanta. Non è possibile supporre che Greenberg critico d'arte sia stato impermeabile agli sconvolgimenti dell'ambiente e del momento storico in cui egli ha vissuto: questi contenuti sono piuttosto latenti, di una sottigliezza tale da richiedere confronti dialettici serrati nonché la presa di consapevolezza che l'arte, per Greenberg, ha significato un'altra faccia dell'ebraismo, il cui intangibile retaggio è sì presente ma sotto altre forme.

Il saggio emblematico di Susan Noyes Platt ha dunque rappresentato un punto di partenza: la formazione di Greenberg come critico d'arte e l'elaborazione del modernismo devono essere contestualizzate nel clima bellico degli anni Trenta, e ricollegate agli sconvolgimenti degli anni della Guerra e al genocidio ebraico. Il radicalismo greenberghiano, il suo presunto conservatorismo e l'autarchia del suo precetto modernista sono gli esiti di un profondo senso di insicurezza, di minaccia, e della conseguente ricerca di risposta e di protezione nell'arte. Del resto, come sostiene Louis Kaplan, l'essenza irriducibile del modernismo teorizzato da Greenberg, ovvero l'autocritica, è forse proprio una derivazione del motto di spirito ebraico che ha contraddistinto la cultura di questo popolo: come emerge dai due articoli scritti da Greenberg intorno all'ironia ebraica, entrambi in forma di recensioni, l'una della biografia di Sholom Aleichem e l'altra della raccolta *yiddish Röyte Pomerantzen*, l'umorismo è nato nelle comunità est-europee, in quei conglomerati extra-urbani chiamati *shtetlekh*, come mezzo di sopravvivenza agli innumerevoli e sempiterni atti di violenza gratuita.

Il serrato confronto tra gli scritti letterari e quelli artistici ha così permesso di appurare la profondità del rapporto tra la critica letteraria e quella

---

<sup>5</sup> WONG 1994, *passim*.

artistica di Clement Greenberg, due ambiti disciplinari distinti, ma la cui comprensione non potrebbe prescindere da uno studio congiunto, di genere comparativo e dialettico. Potremmo dunque definire questi due campi del sapere in cui Greenberg ha eccelso, la letteratura e l'arte, come due punti di vista differenti ma appartenenti alla medesima prospettiva: quella della riflessione intorno alla diversità etnica e all'appartenenza a una comunità minoritaria in un'epoca segnata dai totalitarismi e dalla segregazione razziale.

Desidero ringraziare il Getty Research Institute per l'autorizzazione a consultare l'archivio personale di Clement Greenberg, la National Portrait Gallery - Smithsonian Institution per la fotografia del ritratto di Clement Greenberg utilizzato per la copertina, e Phyllis Herfield per la gentile concessione dei diritti di riproduzione dell'opera.

## Capitolo I

### GLI INTELLETTUALI NEWYORKESI E L'EBRAISMO

What I want to be able to do is accept my Jewishness  
more implicitly, so implicitly that I can use it  
to realize myself as a human being in my own right,  
and *as a Jew in my own right*<sup>1</sup>.  
C. Greenberg (1950)

#### I.1 *La creazione di un'atmosfera culturale: «Commentary» e la cultura ebraica.*

Dalla lettura del comunicato dell'American Jewish Committee dell'ottobre 1945, si comprende l'intento e il carattere ufficiale della nuova rivista ebraica intitolata «Commentary» diretta dal neo-promosso Elliot Cohen:

Designed to reach the widest circle of American Jews, the character of the magazine, Mr Cohen declared, was determined, in large part, by the suggestions and comments contained in the answers of more than two thousand men and women throughout the country to a questionnaire on the type of magazine which would meet the needs of American Jewry. [...] "The Committee's sponsorship of *Commentary* is in line with its general program to enlighten and clarify public opinion on problems of Jewish concern, to fight bigotry and protect human rights, and to promote Jewish cultural interest and creative achievement in America"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*, in GREENBERG 1995, III, p. 56.

<sup>2</sup> THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1945b, s. n. p.

«Commentary» nasceva come sostituto del precedente «Contemporary Jewish Record», fondato nel 1938 dal Committee, il quale aveva maturato l'idea di rinnovare i propositi originari di diffondere e valorizzare la cultura dell'ebraismo per raggiungere un pubblico più vasto e livelli qualitativi superiori, ampliando le prospettive di indagine e dunque adeguandosi ai radicali cambiamenti storici e sociali del momento. Il volto della nuova rivista per il primo periodo fu quello del suo *editor*, Elliot Cohen<sup>3</sup>, il quale aveva elaborato un preciso programma o «grand design»<sup>4</sup> per la cultura ebraica statunitense, senza distinzioni di classe e di reddito, affermando la possibilità di ricostituire una cultura ebraica secolare e autenticamente integrata nel contesto statunitense. L'intento fondamentale di Cohen, infatti, era di distinguersi dalla linea letteraria e dal carattere

---

<sup>3</sup> Elliot Ettleson Cohen era figlio di immigrati est-europei di fede ebraica trasferitesi in Iowa, dove Cohen è nato; durante gli anni trascorsi all'università di Yale, divenne presidente della Menorah Society e nel 1923 si distinse grazie a un articolo pubblicato sulla «Menorah Journal» che dimostra come, già all'età di venti anni, Cohen avesse assunto una precisa e altrettanto forte posizione in merito all'ebraismo, mantenendola inalterata anche nel corso degli anni presso «Commentary». In questo saggio, una recensione delle attività estive della Menorah School, egli sottolineava la necessità che gli ebrei non vivessero in isolamento bensì integrati nella comunità, con la quale condividevano le medesime difficoltà economiche, sociali e psicologiche che condizionano la vita di ogni essere umano; sempre all'interno di un necessario pluralismo culturale, la conoscenza dell'ebraismo poteva significare per l'intera società anche uno strumento di sviluppo. Cfr. WALD 1987, pp. 31-33. Nel 1945, Cohen divenne direttore di «Commentary», ruolo che ha ricoperto fino al suo drammatico suicidio, avvenuto nel 1959; ebbe così inizio quella lunga fase della rivista sotto il magistero di Norman Podhoretz, il quale ha segnato un progressivo avvicinamento alla politica neo-conservatrice americana e il rifiuto del passato filo-marxista di «Commentary».

<sup>4</sup> PODHORETZ 1967, p. 135. Norman Podhoretz divenne associato di «Commentary» nel 1955 e ne fu eletto direttore nel 1960, in seguito al suicidio di Elliot Cohen, e ricoprì tale carica fino al suo ritiro nel 1995 (egli tutt'ora collabora con la rivista in qualità di *editor-at-large*); nel 1967 pubblicò la sua celebre autobiografia, *Making it*, seguita nel 1979 da *Breaking Ranks*. Sotto la sua direzione, la rivista progressivamente assunse una posizione neo-conservatrice, culminante tra gli anni Settanta e Ottanta in molte delle discutibili posizioni assunte da Podhoretz contro il movimento pacifista americano, in particolare nel corso della guerra in Vietnam, e il declino dello spirito bellico statunitense; infatti non solo egli era favorevole al coinvolgimento americano nel conflitto vietnamita, ma aveva apertamente incoraggiato l'occupazione dell'Arabia Saudita per il controllo delle sorgenti petrolifere. Assieme alla moglie, Midge Decter, Podhoretz divenne il simbolo del conservatorismo americano più intransigente. Cfr. WALD 1987, pp. 354-358.

editoriale adottati da riviste come «Partisan Review»: la sua scelta di distribuire un questionario rivolto alle famiglie ebraiche americane rappresentava il primo grande passo verso la reale comprensione delle modalità attraverso cui un *magazine* avrebbe potuto indagare il significato dell'appartenenza a una minoranza etnica e le difficoltà di integrazione; la volontà di Cohen, infatti, era quella di valorizzare proprio il ceto culturale americano medio (*middlebrow*) anziché quello *highbrow*, il quale rappresentava invece, almeno a partire dal 1937, l'interlocutore ideale eletto dai direttori Philip Rahv e William Phillips. Interessante è al riguardo la conversazione tra Clement Greenberg e Norman Podhoretz, riportata da quest'ultimo nella sua celebre autobiografia: «In one of my first meetings with Clement Greenberg, he startled me out of my wits by referring contemptuously to *Commentary*, of which he himself had been an editor from the very beginning, as a middlebrow magazine»<sup>5</sup>. La considerazione di Greenberg, uno dei primi e più influenti collaboratori della rivista fin dalla fondazione nel 1944, non sorprende: come sottolineato dallo stesso Podhoretz, da una parte si trattava del grande critico autore del saggio *Avanguardia e kitsch* (*Avant-Garde and Kitsch*)<sup>6</sup> e dell'indagine sul divario nell'età capitalista tra il gusto kitsch e la cultura 'alta' delle avanguardie, separati da un livello intermedio che,

---

<sup>5</sup> PODHORETZ 1967, pp. 129-130.

<sup>6</sup> *Avanguardia e kitsch* è stato pubblicato nell'autunno 1939 su «Partisan Review» e, grazie ai meriti di una prosa chiara e vivace e allo svolgimento lucido dell'argomento, il saggio ha dato inizio all'ascesa professionale di Greenberg. Il tema centrale, lo stato attuale della cultura, e il forte carattere di critica sociale, sono certamente elementi riconducibili ai primi contatti tra gli intellettuali newyorkesi e i principali rappresentanti della Scuola di Francoforte. L'Istituto per le ricerche sociali (Institut für Sozialforschung), originariamente fondato nel 1923 a Francoforte sul Meno, fu trasferito a New York nel 1934, dopo una tormentata fase di esilio a Ginevra (1933); nonostante le possibilità di trasferimento dell'Istituto a Londra o Parigi, il timore di future resistenze e l'avanzata del nazismo convinsero i dirigenti ad emigrare negli Stati Uniti. I primi, Julian Gumperz ed Erich Fromm, furono poi seguiti da Horkheimer nel 1933; Adorno emigrò alcuni anni più tardi, nel 1938, dopo un periodo trascorso a Oxford (1934-1938). Una volta avvenuta la migrazione del primo nucleo dell'Istituto (altri membri, come Marcuse, si unirono più tardi), ebbero inizio le trattative per avviare una filiazione con la Columbia University (uno dei più importanti dipartimenti di sociologia degli Stati Uniti) grazie all'intervento diretto di Robert S. Lynd e successivamente di Nicholas Murray Butler. Cfr. WIGGERSHAUS 1992, pp. 153-156.

secondo Greenberg, si sarebbe gradualmente rivelato essere il più dannoso per l'integrità intellettuale della società moderna<sup>7</sup>; dall'altra, rispecchiava la posizione di Cohen e quindi il rifiuto del *target* editoriale della «Partisan», espressamente rivolta all'*élite* intellettuale americana, e del suo stile letterario, eccessivamente allusivo e poco accessibile<sup>8</sup>. Esisteva, dunque, una effettiva opposizione di vedute che separavano Cohen da Greenberg in merito al valore attribuibile alla cultura di medio livello: se per il primo,

---

<sup>7</sup> D'altronde, Greenberg in *Avanguardia e kitsch* sostiene che esistono diversi gradi di *kitsch* e che la cultura *middlebrow*, di medio livello, ne rappresenta il volto peggiore, proprio per la sua intrinseca tendenza camaleontica, essendo quella che meglio imita la cultura *highbrow*. Cfr. C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 43. Il medesimo genere di critica alla cultura *middlebrow* è mossa da Dwight Macdonald in *Masscult and Midcult* (pubblicato in origine col titolo di *A Theory of Popular Culture* su «Politics» nel 1944 e su «Partisan Review» nella primavera del 1960): «In these more advanced times, the danger to High Culture is not so much from Masscult as from a peculiar hybrid bred from the latter's unnatural intercourse with the former. A whole middle culture has come into existence and it threatens to absorb its parents. This intermediate form – let us call it Midcult – has the essential qualities of Masscult [...] but it decently covers them with a cultural figleaf». MACDONALD 1960, p. 592. Ma in *La condizione critica della nostra cultura* (*The Plight of Our Culture*), saggio edito nel giugno-luglio del 1953 su «Commentary» e incluso nella raccolta *Arte e cultura*, Greenberg prospetta una fase futura in cui la cultura *middlebrow* possa soppiantare quella *highbrow*, manifestando indubbiamente una posizione meno radicale rispetto a quella del 1939, al punto da nutrire la speranza che le nuove classi medie americane possano accrescere le loro possibilità culturali, una volta raggiunta una certa indipendenza economica. Cfr. C. Greenberg, in *La condizione critica della nostra cultura*, in GREENBERG 2011, p. 299 e ss. Si invita anche al confronto con la recente introduzione di Katia Schneller alla nuova traduzione francese di scritti greenberghiani, in particolare col paragrafo intitolato *Pessimisme et middlebrow*: K. Schneller, *C'est Athènes que nous voulons*, in GREENBERG 2017, pp. 35-37.

<sup>8</sup> Come afferma Podhoretz, «whereas *Partisan Review* might be said to have been a magazine for 'producers' of ideas, *Commentary* was a magazine for 'consumers'». PODHORETZ 1967, p. 130; cfr. anche RUBENFELD 1997, p. 204: «Cohen's ideal readership included, in addition to producers of ideas, curious people who looked to magazines for information and guidance on issues». Lo stesso Leon Trotzky nel 1937, in una lettera rivolta a Macdonald, allora *editor* della «Partisan», espresse le proprie preoccupazioni di fronte al nuovo indirizzo elitista della rivista, conseguente alla rottura col Partito comunista: secondo Trotzky, questa direzione avrebbe potuto indurre a privilegiare valori astratti come l'indipendenza e la libertà, piuttosto che a prendere parte attiva nella lotta ideologica in atto contro il capitalismo e lo stalinismo, arrivando a una pericolosa chiusura degli intellettuali di fronte alle più cogenti questioni contemporanee. Cfr. WALD 1987, p. 143; COLLINS 1993, p. 64.

infatti, figure come quella di Casey Stengel, di Henry James e di Norman Rockwell erano ugualmente parte della cultura americana e non simulacri del degrado intellettuale contemporaneo; per Greenberg, al contrario, esse, alla stregua della musica di Tin Pan Alley e al cinema hollywoodiano, erano il prodotto della cosiddetta «retroguardia», di quell'inarrestabile fenomeno chiamato kitsch<sup>9</sup>. La collaborazione di Greenberg con Cohen fu tanto lunga quanto conflittuale, al punto da provocare il licenziamento di Greenberg nel 1957; le ragioni del suo allontanamento dalla redazione non sono mai state esplicitamente dichiarate, per quanto, come Greenberg stesso confermerà decenni più tardi, la sua estromissione fu in gran parte determinata da un alterco con Norman Podhoretz: Podhoretz, infatti, avrebbe denunciato all'American Jewish Committee l'atteggiamento dispotico e il controllo esercitato da Greenberg sulla redazione durante un lungo periodo di degenza di Cohen legata ai suoi gravi problemi depressivi (gli stessi che, a distanza di due anni, porteranno al suo suicidio)<sup>10</sup>.

Sebbene esistesse una sottile linea di demarcazione tra le due testate, «Commentary» e «Partisan Review», tuttavia non sussisteva una separazione netta tra gli intellettuali che frequentavano entrambe le redazioni<sup>11</sup>, le quali, piuttosto, erano accomunate da criteri di analisi affini nonché da una fede politica marxista e successivamente anticomunista, vale a dire da una forma di socialismo indipendente dallo stalinismo. Ad ogni modo, esisteva di fatto una divergenza la quale ha riguardato soprattutto quella fase successiva al

---

<sup>9</sup> Cfr. C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 42.

<sup>10</sup> Cfr. RUBENFELD 1997, pp. 204-207.

<sup>11</sup> Lo stesso Clement Greenberg era stato membro del comitato della redazione della «Partisan» dal 1939 al 1940, per poi abbandonare il magazine nel 1942; del resto, i primi saggi importanti di Greenberg furono pubblicati proprio dalla rivista, testi programmatici come *Avanguardia e kitsch*, edito nell'autunno 1939, e *Verso un più nuovo Laocoonte (Towards a Newer Laocoon)*, del luglio-agosto dell'anno successivo; tra gli anni Quaranta e Cinquanta, la collaborazione con la «Partisan» è assidua, sebbene Greenberg già ricoprì il ruolo di redattore aggiunto per «Commentary». Cfr. C. Greenberg, *Dichiarazione autobiografica*, in GREENBERG 2011, p. 402. Il biennio tra il 1937 e il 1939 è coinciso con la fase trotskista di Greenberg (i medesimi anni in cui ha lavorato al fianco di Macdonald), un credo politico presto abbandonato a favore di un socialismo meno radicale e, successivamente con la conclusione della guerra, in direzione di un liberalismo sempre più conservatore e intransigente.

1937 in cui la «Partisan» aveva ripreso le pubblicazioni, interrotte nell'ottobre 1936: la nuova linea, contrassegnata dal disimpegno politico e dalla volontà conseguente di proporsi in autonomia rispetto al CPUSA (Communist Party of United States of America), comportava l'abbandono della valorizzazione e della diffusione della letteratura proletaria e la volontà di rivolgersi, piuttosto, a una comunità intellettuale progressista e cosmopolita<sup>12</sup>; l'interesse predominante della rivista era dunque lo studio della letteratura d'avanguardia e modernista, ufficialmente svincolato dal coinvolgimento politico e dalla propaganda *leftish*, al fine di riaffermare perentoriamente la libertà espressiva dell'artista, la cui creatività doveva necessariamente essere riconsiderata come autonoma rispetto alla sfera politica. Il problema urgente era infatti divenuto il nuovo e complesso significato del ruolo sociale dello scrittore, e quindi le possibilità di una cultura diversamente rivoluzionaria, autonoma rispetto al radicalismo e al controllo politico esercitato dal CPUSA. Il 1937 rappresenta dunque uno spartiacque tra la posizione originariamente comunista della rivista, nata nel 1934 come organo dei John Reed Clubs, e quella filotrotzkista che ne ha caratterizzato gli anni successivi<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Nell'ottobre 1936, William Phillips e Philip Rahv sospesero le pubblicazioni in seguito alle posizioni assunte dal CPUSA: nel 1934, infatti, la nuova League of American Writers sostituì i John Reed Clubs poiché spinta dall'urgenza di coinvolgere gli intellettuali nella creazione di un ampio fronte di cooperazione antifascista in difesa della democrazia. La «Partisan Review» si oppose a questo cambiamento e manifestò il proprio risentimento con la sospensione delle pubblicazioni nel 1936: la convergenza creatasi tra la League e la politica del *Popular Front* fu interpretato come primo segno del controllo diretto imposto dal Communist Party sulla libertà di pensiero degli intellettuali americani. A partire circa dall'agosto 1936, i processi moscoviti e le ininterrotte esecuzioni di membri del Partito comunista sovietico rivelarono il volto nascosto della politica russa, sebbene l'atteggiamento generale del CPUSA fu quello di giustificare le purghe staliniste. La redazione della «Partisan Review», le cui pubblicazioni ripresero nel dicembre 1937, adottò una posizione sempre più filotrotzkista e antistalinista, che fu ulteriormente confermata e sostenuta dopo le rivelazioni legate al patto segreto tra la Russia e la Germania, il cosiddetto patto Molotov-Ribbentrop (agosto 1939). Anche in questo ultimo caso, il CPUSA supportò la politica stalinista, giustificando l'apparente tradimento come una presa di consapevolezza da parte della Unione Sovietica che il vero nemico non fosse il fascismo bensì la Francia e l'Inghilterra, i cui piani erano di portare avanti una guerra imperialista antisovietica, e quindi di imporre una diversa forma di totalitarismo. Cfr. BUHLE 1991, pp. 206-213; NOYES-PLATT 1999, pp. 240-246; OTTANELLI 1991, pp. 159-194.

<sup>13</sup> Cfr. GUILBAUT 1983, pp. 28-29. La rinascita della «Partisan Review» nell'autunno 1937 comportò delle significative modifiche; a tale riguardo, fu importante la ricomposizione

In definitiva, le differenze tra le due testate riflettono la diversità dei propositi assunti e divulgati; confermando una fugace osservazione di Cohen, ancora una volta trascritta da Podhoretz («“The main difference between *Partisan Review* and *Commentary* [...] is that we admit to be a Jewish magazine and they don't”»)<sup>14</sup>, la «Partisan», malgrado le origini dei due direttori, William Phillips e Philip Rahv, figli di immigrati ebrei, aveva ufficialmente rifiutato un coinvolgimento diretto con la cultura ebraica, in particolare quella tradizionale, avendo eletto il cosmopolitismo e l'internazionalismo come i valori unici e irriducibili della sua politica editoriale. La volontà di «Commentary» rifletteva una natura in parte diversa: se per Phillips e Rahv era la condizione dell'intellettuale, del romanziere e del poeta a essere divenuta simbolo dell'alienazione moderna, un'alienazione frutto di un grande tradimento, quello di Stalin e della ideologia comunista; per Elliot Cohen, Hannah Arendt<sup>15</sup> e Clement Greenberg era l'irriducibile unicità dell'ebreo, dunque la sua etnia, religione e tradizione culturale a costituire il senso dell'ambiguità di fondo dell'epoca contemporanea, cui si legava, in modo altrettanto

---

dell'intera redazione che, oltre ai già citati Phillips e Rahv, comprendeva Frederick W. Dupee, il pittore George L. K. Morris e Mary McCarthy. Dwight Macdonald, tra gli *editors* della rivista, si distingueva per essere il solo ad aver aderito ufficialmente al Partito trotskista. In questi anni, anche Elliot Cohen, Meyer Schapiro, Hannah Arendt e Edmund Wilson gravitavano intorno alla «Partisan Review», essendo essa diventata il nuovo punto di riferimento per quegli intellettuali che avevano progressivamente abbandonato il Partito comunista ma senza aver rinunciato al marxismo. Cfr. RUBENFELD 1997, pp. 48-50.

<sup>14</sup> PODHORETZ 1967, pp. 99-100.

<sup>15</sup> Hannah Arendt, originaria di Hannover, è emigrata negli Stati Uniti nel 1941, ma è stata riconosciuta ufficialmente come cittadina americana solo nel 1950, dopo anni di apolidismo. In lingua inglese pubblicò alcune delle sue più importanti opere: *The Origins of Totalitarianism* (1951), *The Human Condition* (1958) e il resoconto giornalistico *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963). La collaborazione con «The Menorah Journal» e «Commentary», tra le più importanti riviste ebraiche, è parte integrante dell'attivismo di Arendt a favore della causa giudaica: già a partire dalla metà degli anni Quaranta, la studiosa ha ricoperto il ruolo di caporedattrice per la Schocken Books, e dal 1949 al 1952 è stata direttrice della Jewish Cultural Reconstruction con sede a New York. Ha inoltre condotto in America una considerevole carriera accademica: ha insegnato presso le università di Berkeley, Princeton, Columbia e Chicago.

complesso, la politica presente<sup>16</sup>. La rivista, quindi, rivendicava per sé e per il popolo ebraico un senso di appartenenza che implicava necessariamente la condizione di diversità e di esilio; negare tutto ciò avrebbe comportato non l'emancipazione e l'integrazione autentica nella società americana, bensì avrebbe rinnovato e così radicato lo stato di alienazione e di separazione che da sempre avevano contraddistinto l'identità ebraica. Al di là dell'ottimismo sociale, della fede politica e religiosa, per «Commentary» erano essenziali lo studio e la consapevolezza culturali: la critica letteraria e sociale erano state elette a strumenti sia di estesa collaborazione che di lotta contro il particolarismo ebraico e l'antisemitismo; solo attraverso la comprensione profonda e cosciente del passato e quindi del presente, sarebbe stato possibile costruire un'identità ebraica forte ed emancipata. «Creare un'atmosfera culturale» era dunque divenuto l'obiettivo fondamentale della rivista fin dalla sua rifondazione sotto il magistero di Elliot Cohen; la formula, però, non apparteneva all'*editor* bensì era il titolo di uno dei più importanti articoli scritti da Hannah Arendt per «Commentary» nel 1947, che può essere considerato come il manifesto ufficiale della rivista<sup>17</sup>. La questione essenziale che il testo solleva è il legame ambiguo ma inevitabile con la tradizione passata. La 'cultura' cui Arendt si riferisce è una nozione, come lei stessa afferma, recente e moderna: essa è frutto di un processo di secolarizzazione religiosa e di trasformazione dei valori antichi tradizionali che hanno comportato, nel lungo periodo, un grado crescente di autonomia del pensiero dalla fede. «Questa trasformazione – afferma Arendt – ha segnato l'inizio della cultura come noi la conosciamo [...], da quel momento in poi la religione è diventata una componente importante della cultura, ma non ha più esercitato alcun controllo sulle conquiste del-

---

<sup>16</sup> Cfr. TILLIM 1987, p. 127: «The main extra-artistic issues for radical intellectuals of Greenberg's generation were, in addition to political one, alienation and Jewishness». Come sottolineato anche da Michael Leja, «Despite vast differences in political and philosophical orientation and intended audience, *Commentary* picked up where *Forum* left off, making the study of modern man a principal focus and trying to represent the full range of opinion on important issues». LEJA 1993, p. 243.

<sup>17</sup> *Creating a Cultural Atmosphere* fu pubblicato sulla rivista nel novembre 1947, e poi riedito in lingua italiana nella raccolta *Ebraismo e modernità* (a cura di G. Bettini); cfr. H. Arendt, *Creare un'atmosfera culturale*, in ARENDT 2009, pp. 139-144.

lo spirito»<sup>18</sup>. Per Arendt «la cultura è laica per definizione» ma l'autonomia della sua esistenza è da sempre instabile, minacciata sia dalla religione che dalle ideologie politiche, le quali ambiscono a snaturarla, convertendola in uno strumento di persuasione; rischio che, come l'avvento dei totalitarismi ha ampiamente dimostrato, può avere effetti distruttivi senza precedenti, ardui sia da prevedere che contenere.

Ora, non solo gli ebrei non hanno preso parte al lento processo di secolarizzazione iniziato nell'Europa occidentale con il Rinascimento, e dal quale si è sviluppata la cultura moderna, ma si sono trovati attratti e respinti dall'Illuminismo e dalla cultura proprio alla fine di un periodo in cui la loro capacità di apprendere un sapere laico era estremamente bassa<sup>19</sup>.

Poiché la cultura ebraica non è stata coinvolta nel processo di secolarizzazione illuminista, e quindi non ha mai prodotto una vera e propria autolegittimazione nel senso di affrancamento dalla religione, le migliori menti di questo popolo hanno abbandonato il giudaismo e arricchito le culture straniere laiche. Tale perdita gravosa ha avuto due effetti: da una parte, ha impedito l'avvio del processo di secolarizzazione culturale iniziato nel Rinascimento e portato avanti con l'Illuminismo; dall'altra, ha permesso che l'intero patrimonio intellettuale ebraico fosse assoggettato all'autorità dei rabbini, i quali hanno esercitato un monopolio culturale soffocante e coercitivo. Ciò non ha però impedito lo sviluppo e la crescita individuale dell'intellettuale ebreo che, non percependo se stesso come parte integrante ed attiva di una specifica comunità, ha sì coltivato la propria creatività ma mai finalizzandola alla crescita di una nazione né allo sviluppo di una coscienza collettiva. Questo amalgamarsi sincretico di fattori ha determinato, nel lungo periodo, l'impossibilità della creazione di una vera

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 139. È opinione di Arendt che la cultura sia un fenomeno la cui secolarizzazione e indipendenza rispetto alla tradizione abbiano dato vita nel XVIII secolo a un sapere vorace e onnivoro, alimentato dall'ansia di una prossima e irreparabile rottura col passato e dal timore della imminente privazione della continuità storica.

<sup>19</sup> Ivi, p. 140.

e propria «atmosfera culturale»<sup>20</sup>, ovvero di una letteratura e di un pensiero ebraico laici, la cui nascita fu del resto impedita anche dalla mancanza di un pubblico ebraico preparato ad accogliere un siffatto patrimonio<sup>21</sup>. Ed è esattamente a partire dalla comprensione profonda della condizione culturale dell'ebraismo, ancora arretrata e dipendente dalla religione, che gli intellettuali riuniti intorno a «Commentary», secondo Arendt, avrebbero dovuto elaborare una forma di «strategia culturale» che potesse risolvere lo iato tra il passato e il futuro ebraici:

È certo che nessun progetto e nessun programma avrà mai senso nelle questioni culturali. Se esiste qualcosa come una strategia culturale, essa può mirare solo alla creazione di un'atmosfera culturale – vale a dire, per usare le parole di Elliot Cohen, di una “cultura per ebrei”, ma non di una cultura ebraica<sup>22</sup>.

La «creazione di un'atmosfera culturale», come Arendt poco dopo sottolinea, non significava accrescere il talento ebraico bensì fondare e coltivare una tradizione specificatamente ebraica laica e secolarizzata, finalmente capace di mantenere e rivendicare per sé i migliori scrittori, pensatori ed artisti ebrei. Il piano di Cohen era esattamente indirizzato all'attuazione di un tale proposito: dare vita a una «cultura per ebrei» anziché a una «cultura ebraica» significava collaborare affinché potesse nascere un «pubblico ebraico preparato e coltivato»<sup>23</sup>, ovvero sia capace di accogliere e apprezzare il proprio patrimonio intellettuale senza cederlo ad altre nazioni.

Le soluzioni conclusive proposte da Arendt, grazie alle quali la creazione di una «atmosfera culturale» può essere tentata, sono essenzialmente due: «Innanzitutto c'è la grande tradizione religiosa e metafisica post-biblica, che dovremo recuperare dai teologi e dagli eruditi – verso i quali abbiamo comunque un grande debito di gratitudine per averla preserva-

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 142.

<sup>21</sup> Cfr. ivi, pp. 141-142.

<sup>22</sup> Ivi, p. 142.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 141-142.

ta»<sup>24</sup>; recuperare il processo di secolarizzazione della cultura non significa la negazione dell'eredità teologica bensì il suo studio rielaborato attraverso un'ottica laica di erudizione e di conservazione. A questo primo proposito si aggiunge un secondo, quello di riscattare «il *corpus*, molto meno consistente, di scritti laici ebraici – il quale, pur essendo esistito in ogni epoca, risale in particolare al diciannovesimo secolo e proviene dall'Europa orientale»<sup>25</sup>; il rinnovamento del pensiero religioso ebraico si completa dunque con la valorizzazione consapevole della letteratura *yiddish*: essa, infatti, è stata per secoli relegata alla «dubbia categoria di folklore»<sup>26</sup>, interpretata piuttosto come compendio delle tradizioni, degli usi e costumi del popolo ebraico, che ne ha determinato l'esclusione radicale dal «rango di grande letteratura»<sup>27</sup>. In definitiva, quindi, le direzioni che Arendt auspica per la moderna cultura ebraica sono «la secolarizzazione della tradizione religiosa e la liberazione dal folklore dei grandi artisti (in maggioranza *yiddish*) della tradizione popolare laica»<sup>28</sup>. Uno degli obiettivi di «Commentary», infatti, fu quello di proseguire nella pubblicazione della rubrica dedicata alla ristampa e recensione dei grandi classici della moderna letteratura ebraica ed intitolata *Cedars of Libanon* che, sebbene con altro titolo, era già stata inaugurata da «Contemporary Jewish Record»: una delle voci più importanti di questa sezione era proprio quella di Clement Greenberg, che aveva curato la traduzione e divulgazione di racconti in lingua *yiddish*, col-

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 142.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*. La difficoltà a qualificare la cultura ebraica come non esclusiva espressione del folklore popolare ha accompagnato anche lo studio dell'arte e dell'artigianato ebraici: una delle critiche più diffuse mosse al Jewish Museum di New York fu esattamente quella di apparire più come un «*Volkskundemuseum*», un museo del folklore ebraico, poco incline ad avanzare una nuova interpretazione, più coinvolgente ed ampia, della produzione artistica ebraica. Cfr. POLITZER 1949, s. n. p. Ma nei decenni successivi, in particolare con la nuova direzione di Alan Solomon, preceduta da quella di Stephan Keyser, il Jewish Museum divenne uno dei musei più all'avanguardia, grazie alla proposta di mostre innovative, quali la prima personale di Robert Rauschenberg (1962) e la celebre rassegna *Primary Structures: Younger American and British Sculptures* (1966).

<sup>27</sup> H. Arendt, *Creare un'atmosfera culturale*, in ARENDT 2009, p. 142.

<sup>28</sup> Ivi, p. 143.

laborando quindi attivamente con la casa editrice tedesca Schocken Books (Schocken Verlag), da poco stabilitasi a New York (1945).

La rivista aveva assunto anche un secondo impegno, altrettanto significativo: per Cohen era divenuto di grande importanza dimostrare la serietà e qualità artistica della cultura ebraica contemporanea oltre che di quella classica; la nuova letteratura, espressione e specchio della condizione dell'esistenza moderna, richiedeva però una qualificazione e criteri di giudizio autonomi rispetto al passato letterario ebraico est-europeo, e dunque la definizione di nuovi standard<sup>29</sup>. Come il comunicato stampa dell'ottobre 1945 aveva dichiarato, «*Commentary* plans to have the most complete coverage of books of Jewish interest ever undertaken»<sup>30</sup>, iniziativa il cui esito principale era quello di incoraggiare i giovani talenti creativi aprendo concretamente una nuova prospettiva per la vita culturale ebraica negli

---

<sup>29</sup> La dimostrazione dell'audace politica redazionale di Cohen è la pubblicazione del racconto di Isaac Rosenfeld *Adam and Eve on Delancy Street*, avvenuta nell'ottobre 1949, la quale ha rappresentato la più chiara dichiarazione di intenti della rivista. Il saggio esprime la personale avversità dell'autore nei confronti dell'ortodossia ebraica, denunciando, in questo preciso caso, la repressione sessuale contenuta nelle restrizioni alimentari imposte dal *Kashruth*. La puntuale descrizione di una folla ebraica raggruppata davanti alla vetrina di una macelleria non *kosher* per assistere con sguardo desideroso alla preparazione di filetti di carne, si trasforma lentamente in un ritratto peccaminoso di sguardi colpevoli: il taglio del bacon si sovrappone all'immagine di un atto sessuale e quindi l'assorta contemplazione muta in un trasgressivo spettacolo dal carattere voyeristico. Il saggio diede vita a un'ondata di forti polemiche e a minacce da parte dell'American Jewish Committee, al punto che il redattore fu costretto ad ammettere, onde evitare il licenziamento, l'errore di aver permesso la pubblicazione del testo senza avere apportato le necessarie censure dettate dalla morale. Cfr. ZIPPERSTEIN 1997, pp. 20-25. Particolarmente illuminante è l'interpretazione che Harold Rosenberg diede all'intero accaduto: l'evento aveva infatti generato una drammatica spaccatura nella comunità ebraica moderna, tra coloro che avevano accolto positivamente ed entusiasticamente l'opera di Rosenfeld, e coloro che, al contrario, vi leggevano una grave offesa alla decenza comune, quale sintomo della deriva cui la contemporanea cultura ebraica era destinata: «The cleavage among thoughtful Jews which Rosenfeld's piece surprisingly exposed – osserva Rosenberg – seems to me one of the most significant facts of Jewish life in America. If the publication of the article was a mistake, it was one of those mistakes which open a shaft into the darkness. [...] We who were amused by the priapic comedy concerning Kashruth are, obviously, deeply different in outlook and sensibility from those who were offended». Ivi, pp. 24-25 (estratto dalla lettera scritta da Rosenberg nel dicembre 1949 e rivolta al direttore di «*Commentary*»).

<sup>30</sup> THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1945b, s. n. p.

Stati Uniti. La rivista quindi si proponeva, fin dalle prime battute, come uno strumento aperto di scambio intellettuale e artistico, capace di mediare la crescente consapevolezza etnica del popolo ebraico<sup>31</sup>:

Commentary also hopes to play a leading role in developing and providing an outlet for the cultural expression of young American Jews. The first issue contains a short story by Paul Goodman entitled 'A Prayer for Dew'. Future issues will contain poetry, short stories, and articles on the art and music of American Jews<sup>32</sup>.

La filosofia editoriale di Elliot Cohen, e dunque il suo piano concreto di creazione di una «cultura per ebrei», convincono Hannah Arendt a salutare «Commentary» come «un buon inizio», promettente ed ambizioso; ma la vera ragione dell'ottimismo di Arendt è piuttosto di natura politica, come lei stessa sottolinea, e strettamente dipendente dal clima libero e più sicuro che distingueva la situazione americana da quella europea e palestinese:

Gli ebrei d'America, d'altra parte, conducono una vita ragionevolmente più sicura e libera, la quale consente loro, in certa misura, di fare ciò che desiderano. In America non si deve pretendere che il giudaismo non sia altro che un nome e che ricorra a tutte quelle finzioni disperate e impotenti comuni tra gli ebrei europei ricchi e istruiti<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> La nota conclusiva, in parte polemica, dell'articolo di Steven J. Zipperstein conferma il fondamentale ruolo che «Commentary» ha ricoperto in questa delicata fase tra gli anni Quaranta e Cinquanta: «More than any other magazine in this country *Commentary* provided a yardstick for the potential of American Jewish culture. Such lessons have yet to be absorbed, or even contended with. And I am not convinced that the magazine's goals of the late 1940s and 1950s have been outdistanced by new, more pressing ones. There are still glimpses in today's *Commentary* of the periodical that explored with such persistence and flair how Jewishness could be recast so as to inspire the best of intellectual labor in a world where a denial of it is itself a parochialism. But such moments in today's *Commentary* are rare [...]». ZIPPERSTEIN 1997, p. 26.

<sup>32</sup> THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1945b, s. n. p.

<sup>33</sup> H. Arendt, *Creare un'atmosfera culturale*, in ARENDT 2009, p. 144.

Sebbene «Commentary» fosse una rivista dichiaratamente indirizzata a comprendere i contenuti e le problematiche del popolo ebraico americano, parte del piano di Cohen era anche quello di non escludere il pubblico di lettori non-ebrei<sup>34</sup>. Del resto, ciò rifletteva la stessa composizione eterogenea della redazione: Mary McCarthy, William Barrett e Dwight Macdonald ad esempio, erano scrittori ed intellettuali americani ma che avevano sposato e fatto proprie le problematiche e le rivendicazioni di cui Cohen era stato eletto portavoce<sup>35</sup>. Essi, infatti, assieme a una nutrita schiera di personalità di origini ebraiche e non, tendevano a identificarsi come intellettuali newyorkesi, appartenenti cioè a una precisa comunità contraddistinta non dalla comune etnia bensì da una ideologia progressista, qualificata come *leftish* e trotskista, votata alla critica della letteratura e società contemporanee<sup>36</sup>. Come osservato da Sidney Tillim, il legame creatosi tra lo stato di alienazione e la condizione ebraica costituiva il *trait d'union* degli intellettuali radicali dell'epoca, un vincolo che coinvolgeva anche coloro le cui origini non erano giudaiche<sup>37</sup>. L'alienazione ebraica rappresentava per

---

<sup>34</sup> Nonostante le forti divergenze culturali, Cohen e Greenberg si mostravano in accordo rispetto alle questioni importanti legate all'ebraismo e al conseguente ruolo svolto dalla rivista anche negli ambienti intellettuali non-ebraici: «Each [Cohen and Greenberg] saw *Commentary* as a showcase for political and cultural ideas presented by Jewish as well as non-Jewish writers, and for addressing ideas that involved Jewish as well as non-Jewish life. They were too sophisticated to imagine that *Commentary* could alter existing stereotypes. But to the image of the Jew as shyster, shylock, or victim, they wanted to add that of the Jew as writer, thinker, scholar, scientist». RUBENFELD 1997, pp. 204-205.

<sup>35</sup> Oltre ai sopracitati nomi: F. W. Dupee, Elizabeth Hardwick, John Thompson, James Baldwin, Richard Chase, Robert Lowell, Ralph Ellison, John Berryman, Michael Harrington, Robert Gorham Davis, James Agee e William Troy. Cfr. PODHORETZ 1967, p. 110; LEITCH 1988, p. 81.

<sup>36</sup> Vincent B. Leitch riporta che essi erano considerati comunemente come una «Jewish clique», una cricca ebraica, ma è Podhoretz che li ha dipinti come un gruppo estremamente coeso, una «family» segnata da rapporti tanto stretti da rasentare una peculiare ossessione reciproca: «the term 'family' [can be allowed] by the fact that these were people who by virtue of their tastes, ideas, and general concerns found themselves stuck with one another against the rest of the world whether they liked it or not (and most did not), preoccupied with one another to the point of obsession, and intese in their attachments and hostilities as only a family is capable of being». PODHORETZ 1967, p. 110; cfr. anche RUBENFELD 1997, pp. 80-81.

<sup>37</sup> Cfr. TILLIM 1987, p. 127.

loro l'emblema dello stato di disagio e di insofferenza universali alimentate dall'apparente egualitarismo promesso dalla democrazia americana, che di fatto mascherava il crescente strapotere della borghesia capitalista<sup>38</sup>.

Accanto a una solidarietà ideologica, coincidente con l'adesione al socialismo, le ragioni che accomunavano questo gruppo erano radicate nella cultura americana degli anni Trenta e Quaranta: essi provavano un esteso rifiuto per l'ambiente accademico, il quale rappresentava l'ala più conservatrice sia intellettuale che politica dell'America; conseguentemente, gli intellettuali newyorkesi prospettavano l'apertura della critica letteraria a nuovi criteri di indagine e a una rinnovata attenzione per gli avvenimenti contemporanei<sup>39</sup>. In conclusione, le cause che Norman Podhoretz ha elencato come determinanti per il suo avvicinamento ai *New York Intellectuals*, possono dunque essere estese anche al resto dei componenti di questa classe di intellettuali:

Along with my feelings of alienation from the English literary heritage, my impatience with England itself, my growing boredom with academic life, and my concomitantly growing fascination with the contemporary scene as I saw it being discussed month after month in Commentary – that I had finally arrived at the third (and final?) stage of my conversion: I had become a New York literary intellectual<sup>40</sup>.

Sebbene le ragioni addotte da Podhoretz non esauriscano la gamma dei tratti che accomunavano gli intellettuali newyorkesi, appartenenti ad ambienti sociali e culturali diversificati, esse tuttavia permettono di comprendere come il vero legante fosse stato una sana e radicata insofferenza verso la compagine statale e culturale americana, così come essa si era progressivamente definita a partire dal primo decennio del Novecento.

---

<sup>38</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>39</sup> Per quanto concerne il carattere della critica letteraria e sociale dei *New York Intellectuals* e la loro avversione per l'ambiente accademico americano, che di fatto si traduceva in una opposizione forte ai metodi di esegesi della cosiddetta scuola del *New Criticism*, si rimanda al capitolo seguente.

<sup>40</sup> PODHORETZ 1967, p. 106.

I.2 *I «Non-Jewish Jews» e il marxismo come ideologia dell'integrazione.*

Secondo una tale ottica, aperta e progressista, deve essere considerata anche la lotta contro il bigottismo e il provincialismo che sia la redazione di «Commentary» che quella della «Partisan Review» avevano incluso nelle rispettive agende culturali. «The struggle against bigotry»<sup>41</sup>, enunciata dal comunicato del maggio 1945, è interpretabile in senso più esteso come la lotta contro il particolarismo e il nazionalismo, a favore dunque dell'universalismo culturale e dell'internazionalismo<sup>42</sup>. La soluzione dei problemi del tempo (la conclusione della guerra e le difficoltà conseguenti) non poteva consistere, per il gruppo newyorkese, in un compromesso tra la propria identità ebraica e il giudeocentrismo, e quindi nella separazione tra ebrei e gentili e nel conseguente isolazionismo dei primi. L'appellativo scelto da Alan Wald ma ripreso da Isaac Deutscher, «The Non-Jewish Jews»<sup>43</sup>, rispecchia l'ambiguità di fondo degli intellettuali e delle pubblicazioni di «Commentary» avallate da Cohen: «To them, Judeocentrism in any form was repugnant. If one chose to write for a Jewish magazine or about Jewish issues, one did so only from the perspective of the interconnection of the fate of all humanity»<sup>44</sup>. L'intento della *intelligenza* newyorkese era di grande portata: segnare la rinascita culturale dell'ebraismo, primo traguardo per una rilegittimazione sociale, ma entro i confini del pluralismo americano; l'approccio letterario e critico rifletteva necessariamente quello personale e cioè il rifiuto dell'assimilazionismo come unica possibilità di convivenza con la dimensione multi-etnica americana. Essi si consideravano dunque ebrei emancipati, secolarizzati e profondamente consapevoli dei paradossi della loro condizione ma fiduciosi nel riscatto culturale e so-

---

<sup>41</sup> THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1945a, s. n. p.

<sup>42</sup> Cfr. COONEY 1991, p. 346: «Attitudes towards ethnicity among the *New York Intellectuals* reflected their adherence to cosmopolitan values. Cosmopolitanism took its bearings from the ideal of a rich and inclusive culture, open to a wide range of experiences and sophisticated in its perceptions of them. [...] Cosmopolitanism, as understood from within, implied vigorous support for values that encouraged openness and breadth, and opposition to what appeared close-minded, limiting, or parochial».

<sup>43</sup> WALD 1987, p. 28.

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

ciale. Ma l'internazionalismo e l'apertura culturale del gruppo si legavano ugualmente al senso di appartenenza profonda alla città di New York: il termine cosmopolitismo, infatti, era per gli intellettuali sinonimo di urbanizzazione e contrario di ruralità e quindi di provincialismo; solo ed esclusivamente all'interno del contesto metropolitano era possibile raggiungere un certo grado di sofisticatezza e complessità. William Phillips, uno degli *editors* della «Partisan», era tra coloro che credevano fermamente in questa consequenzialità: la maturazione della letteratura americana e della critica letteraria erano dovute alla sperimentazione di nuove idee e tematiche che solo l'ambiente urbano avrebbe potuto offrire. Ed è così che «cosmopolitanization» e «more urban», a partire dagli anni Trenta, divennero due termini sinonimici che, in una sintesi densa, erano associati automaticamente alla cultura *highbrow*, intellettuale e speculativa<sup>45</sup>.

La graduale identificazione del cosmopolitismo col progresso intellettuale andava necessariamente di pari passo con l'adesione all'ideologia marxista<sup>46</sup>. Ciò che gli intellettuali newyorkesi utopicamente prospettavano era infatti l'avvento del socialismo, che si sarebbe realizzato con il crollo del capitalismo e la fine, dunque, dello stato di alienazione, quando le differenze religiose ed etniche si sarebbero definitivamente dissolte; il problema cogente dell'epoca contemporanea, assai vivo nell'America multiculturale del momento, era esattamente la risoluzione delle differenze sia di classe che etniche: in che modo le minoranze oppresse, come quella ebraica, potevano essere integrate mantenendo però intatto il naturale senso di appartenenza al proprio retaggio? La riflessione leninista sulla questione ebraica, pur collocata nel contesto della guerra civile russa, rappresentava

---

<sup>45</sup> Cfr. COONEY 1981, pp. 583-584.

<sup>46</sup> È opinione di Harold Rosenberg che i *New York Intellectuals* non sarebbero mai esistiti senza il marxismo e che l'ideologia socialista sia stata la condizione *sine qua non* del loro intero programma di critica letteraria e sociale; ugualmente, la loro nascita e maturazione sarebbero dipese sia dal filomarxismo che, in una fase successiva, dall'antimarxismo: «Today's younger generation of intellectuals consists of the late arrivals to the generation that made its appearance as American Marxists and which has lived its entire life with Marxisms (including, of course, anti-Marxism) and its central theme and interest. Without Marxism this generation is not only dull – it is nothing. It does not exist». WALD 1987, p. 3 (citazione tratta da H. Rosenberg, *The Tradition of the New*).

sia una risposata contingente di opposizione ai controrivoluzionari e agli ucraini, sia una fede nella fine ormai prossima della segregazione razziale; la sua politica mirava a persuadere le masse che l'ebreo non era un corpo estraneo alla realtà russa bensì ugualmente vittima della morsa del potere capitalista: «Tra gli ebrei vi sono degli operai, dei lavoratori: essi costituiscono la maggioranza. Sono nostri fratelli oppressi dal capitale. Fra gli ebrei, come fra i russi, come in tutte le nazioni vi sono dei *kulaki*, degli sfruttatori e dei capitalisti»<sup>47</sup>. La posizione di Lenin in merito alla questione ebraica e alla comune battaglia contro il capitale non lascia sorpresi di fronte alla vasta adesione degli immigrati ebrei al marxismo; la successiva considerazione di Paul Buhle offre una breve descrizione di tale fenomeno:

To immigrants becoming Americans, Marxism offered more direct services: a strategic mean to formulate demands for inclusion and a conceptual key to the vision of a truly democratic America. [...] As scholarship of the Atlantic diaspora has begun to demonstrate so clearly, radicalism found a stronger base in the late nineteenth- and twentieth-century immigrant community than anywhere else in the United States [...]<sup>48</sup>.

Il contesto americano, il quale assistette a una massiccia ondata migratoria dall'est-Europa in particolare in seguito al *pogrom* del 1905 avven-

---

<sup>47</sup> R. Finzi, *Una anomalia nazionale: la 'questione ebraica'*, in *STORIA DEL MARXISMO* 1981, p. 899. La propaganda antisemita costituiva infatti una delle armi più potenti dei controrivoluzionari riuniti nelle Armate Bianche, il cui impegno nella diffusione del mito della 'cospirazione ebraica mondiale' era il mezzo per alimentare l'odio del popolo russo verso gli ebrei e seminare disordine tra le file dei leninisti. Il mito del complotto ebraico internazionale fu fortemente alimentato dalla diffusione dei cosiddetti *Documenti della conquista ebraica del mondo. I Protocolli dei saggi Anziani di Sion*, verbali fittizi redatti in Russia tra il 1902 e il 1903, e tradotti in altre lingue a partire dal 1919: essi riportavano i contenuti di un mai avvenuto sinodo tra i presunti dirigenti mondiali di stirpe ebraica finalizzato al dominio del mondo intero. Questi falsi storici, ma al tempo accreditati come documenti veri, hanno rappresentato la base primigenia dei miti antisemiti successivi.

<sup>48</sup> BUHLE 1991, pp. 10-11; cfr. COLLINS 1993, p. 62: «La promesse socialiste d'une culture nouvelle et 'universaliste' était particulièrement attrayante pour ces immigrés – et notamment pour les juifs – qui ne se sentaient pas vraiment à l'aise dans leur nouvelle culture anglophone».

nuto ad Odessa, ha offerto un terreno fertile all'incredibile maturazione dell'ideologia marxista nonché alla formulazione delle numerose varianti eterodosse: si trattava di una peculiare forma di ibridismo, nato a contatto con gli ideali democratici americani, che ha dato vita ad aspirazioni utopistiche e a tendenze universalistiche. A questa rielaborazione gli immigrati ebrei hanno partecipato attivamente: nel loro caso, infatti, il radicato senso di esilio, l'esistenza millenaria segnata dalla Diaspora e dalla mancanza di uno stato di appartenenza, avevano alimentato la fede nella possibilità di trovare in America una patria multiculturale dove fosse possibile realizzare l'utopia socialista<sup>49</sup>. Questa declinazione tipicamente ebraica del marxismo porta a quella che il poeta ebreo Joseph Freeman ha chiamato «the coming of a Messianic Kingdom»: «eventually the Messiah did come for me; he came with hammer and sickle in hand to redeem the whole mankind»<sup>50</sup>. Al movimento socialista era stato attribuito dunque un potere metastorico di redimere l'umanità intera, le cui sofferenze non erano altro che i volti particolari di un male comune, quello dell'alienazione capitalista. In sostanza, dunque, il marxismo costituiva un utile mezzo per affermare la propria presenza sotto un'unica bandiera e per legittimare la propria integrazione sociale; per questa ragione, dunque, tra le file degli immigrati, esso ha incontrato un plauso generalizzato, avvantaggiato poi dalla sua intrinseca flessibilità che si prestava a variegate interpretazioni<sup>51</sup>. Ciò non equivale

<sup>49</sup> Cfr. BUHLE 1991, pp. 14-15.

<sup>50</sup> WALD 2002, p. 191.

<sup>51</sup> Come dimostrato dalle stesse scelte ideologiche dei genitori di Clement Greenberg: Dora e Joseph Greenberg, una volta trasferiti a New York con le rispettive famiglie all'inizio del nuovo secolo, abbandonarono l'ortodossia religiosa ebraica per diventare, come Greenberg stesso li ha definiti, dei pensatori socialisti e profondamente orgogliosi del loro essere ebrei; essi avevano infatti categoricamente rifiutato l'assimilazionismo come scelta di vita: Joseph, ad esempio, aveva volontariamente mantenuto un forte accento *yiddish* e il cognome originario della propria famiglia. Cfr. RUBENFELD 1997, pp. 31-41; COLLINS 1993, p. 62. Ancora nel 1983, Greenberg in occasione dell'intervista con Charles Harrison e Trish Evans dichiarerà di essere «cresciuto in una famiglia in cui l'unica religione era il socialismo». *Una conversazione con Clement Greenberg in tre parti*, in GREENBERG 2011, p. 404. Greenberg sembra avere ereditato dal padre un senso di orgoglio per le proprie origini: in una lettera del 20 aprile 1935 indirizzata alla prima moglie Edwina Ewing, il giovane critico ricerca e trascrive per lei il suo albero genealogico, per dimostrare non solo la longevità dei suoi antenati ma soprattutto la diretta discendenza dalla eletta casta dei Cohen e dalla tribù di Benjamin. In particolare, dalla

a stabilire certamente un'equazione tra la comunità immigrata e il credo socialista, poiché si contava anche un certo numero di adesioni ai partiti conservatori, e le ragioni di tale scelta non era diverse: l'esistenza di forti conflitti sociali e sentimenti nazionalisti, tra i quali il desiderio di fondare una nuova patria statunitense, avevano ugualmente spinto alcuni gruppi ad adottare visioni conservatrici anche opposte all'ideologia marxista.

Clement Greenberg aveva vincolato strettamente il riscatto dello scrittore ebreo allo sviluppo storico della società capitalistica verso la sua trasformazione rivoluzionaria nel socialismo, quando la particolarità razziale non sarebbe stata altro che una categoria ormai obsoleta nella comune lotta all'economia borghese; in occasione di un significativo simposio sullo stato attuale della letteratura ebraico-americana (1944)<sup>52</sup> e indetto da «Contemporary Jewish Record», egli dichiara:

Quello di cui ha veramente bisogno [lo scrittore ebreo], ovviamente, è un senso di maggior integrazione con la società, che per inevitabile antitesi lo renderà meno dipendente dalla sua approvazione e ricompensa. Non credo che questo gli sarà possibile se non sotto il socialismo. Così la sua situazione diventa, come tutte le altre situazioni difficili al giorno d'oggi, una versione dell'alienazione dell'uomo sotto il capitalismo. Tutte le situazioni si fondono e quella dell'ebreo è diventata meno

---

lettera si apprende che il cognome originario della famiglia era 'Grünberg', trasformato nella metà del XIX secolo in 'Greenberg'. Con chiarezza emerge un certo orgoglio da parte di Greenberg nel poter ripercorrere così indietro nel tempo i propri avi. Si rimanda a GREENBERG 1935. Oltre alla citata lettera, l'archivio Clement Greenberg presso il Getty Research Institute conserva due pagine di un giornale tedesco databili al 1938 e riguardanti il nuovo ordinamento del Terzo Reich sui cognomi ebraico-tedeschi (*Gesetz über die Regelung jüdischer Vornamen*). GESETZ 1938. Entrambe i documenti sembrano dimostrare un forte interesse di Greenberg per le proprie radici e soprattutto per le origini del proprio cognome.

<sup>52</sup> La tavola rotonda intitolata *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani* (*Under Forty: A Symposium on American Literature and the Younger Generation of American Jews*) fu indetta nel febbraio 1944 dalla redazione di «Contemporary Jewish Record», organo dell'American Jewish Committee, quando Greenberg ricopriva il ruolo di caporedattore della rivista (incarico svolto a partire dall'agosto 1944); al simposio, oltre a Greenberg, vi presero parte anche Muriel Rukeyser, Alfred Kazin, Delmore Schwartz, Lionel Trilling, Ben Field, Louis Kronenberger, Albert Halper, Howard Fast, David Daiches e Isaac Rosenfeld. Cfr. THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, *passim*.

specifica perché sta diventando sempre più l'espressione intensificata di una situazione sociale<sup>53</sup>.

L'osservazione di Greenberg si collega senza soluzioni di continuità con quanto affermato pochi anni prima in *Avanguardia e kitsch*, considerazioni che rendono esplicite le ragioni per cui egli fosse attratto dall'ideale socialista. Nel saggio, Greenberg confronta l'apprezzamento di un contadino russo verso un quadro di battaglia eseguito da Repin e la sua difficoltà nel fruire di un'opera di Picasso: la preferenza dell'uomo è determinata da vari fattori, non ultima la mancanza di una quantità di tempo utile ad accrescere la sua cultura in modo da permettergli di comprendere e dunque favorire Picasso. L'incessante ritmo lavorativo impedisce al contadino russo, così come a qualsiasi proletario vittima del sistema capitalista, di riflettere intorno al quadro: se la visione di Picasso richiede una profonda meditazione sui valori plastici dell'opera e al suo possibile significato, dai quali potranno scaturire in un secondo momento sensazioni quali «la riconoscibilità, il miracoloso e la sintonia emotiva»<sup>54</sup>; quella di Repin, un realista, non richiede alcun genere di sforzo intellettuale perché è tutto contenuto nel dipinto, «pronto per il soddisfacimento senza riflessioni dello spettatore»<sup>55</sup>. Contraddicendo l'opinione di Dwight Macdonald<sup>56</sup>,

---

<sup>53</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 252; «His real need, of course, is a greater feeling of integration with society, which will by the inevitable antithesis make him less dependent upon its approbation and rewards. I do not believe this will be possible for him except under socialism. Thus his plight becomes like every other plight today, a version of the alienation of man under capitalism; all plights merge, and that of the Jew has become less particular because it turns more and more into an intensified expression of a general one». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 33.

<sup>54</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 46; «It is only then that the recognizable, the miraculous and the sympathetic enter». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1965, p. 15.

<sup>55</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 46; «In Repin, on the other hand, the 'reflected' effect has already been included in the picture, ready for the spectator's unreflective enjoyment». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1965, p. 15.

<sup>56</sup> L'articolo di Macdonald, da Greenberg citato all'interno del saggio, è *Soviet Society and its Cinema*, pubblicato su «Partisan Review» nell'inverno 1939.

Greenberg non crede che la predilezione delle masse non acculturate per il kitsch dipenda dall'istruzione offerta dai regimi politici, e che quindi tale fenomeno tragga origine dall'apparato educativo il quale, al contrario, induce proprio a privilegiare la grande arte e la grande letteratura anziché la cultura di basso livello. Greenberg, invece, è dell'idea che la situazione contemporanea troverà la giusta risoluzione solo e soltanto sotto il socialismo, ragione per credere che quella presente sia una evoluzione culturale inversa determinata dalla diffusione degli interessi capitalistici:

Lo stato è impotente in materia e tale rimarrà finché i problemi della produzione non saranno risolti in senso socialista. Ovviamente questo vale anche per i paesi capitalisti, e rende i vari discorsi sull'arte per le masse nient'altro che demagogia. [...] Siccome questi regimi [totalitari], anche se volessero farlo, non possono innalzare il livello culturale delle masse se non arrendendosi al socialismo internazionale, lusingano le masse abbassando la loro cultura al loro livello<sup>57</sup>.

L'adesione di Greenberg al socialismo era dovuta, in particolare nei primi anni Quaranta, alla fede nella futura possibilità di acculturazione degli strati sociali più bassi, in modo da fornire loro gli strumenti adeguati all'apprezzamento dell'arte delle avanguardie, per Greenberg termine sinonimo di arte 'alta', e frenare l'avanzata del degrado intellettuale rappresentato dalla diffusione dei prodotti della cultura 'bassa' kitsch<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, pp. 48-49; «The state is helpless in this matter and remains so as long as the problems of production have not been solved in a socialist sense. The same holds true, of course, for capitalist countries and makes all talk of art for the masses there nothing but demagoguery. [...] Since these regimes cannot raise the cultural level of the masses – even if they wanted to – by anything short of a surrender to international socialism, they will flatter the masses by bringing culture down to their level». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1965, pp. 18-19.

<sup>58</sup> «Greenberg était attiré par l'idéal socialiste en partie parce qu'il pensait que le socialisme procurerait à l'ouvrier moyen, non seulement les loisirs, mais aussi l'éducation nécessaires pour pouvoir apprécier la culture véritable. C'est ce qu'il entend suggérer dans 'Avant-Garde and kitsch', lorsqu'il dit que "l'État ne pourra rien" pour empêcher le paysan de préférer le kitsch à Picasso». COLLINS 1993, p. 66.

Nel 1956, Greenberg nel suo terzo ed ultimo saggio dedicato a Franz Kafka ed intitolato *L'ebraicità di Kafka* (*Kafka's Jewishness*), confronta le modalità diverse attraverso cui Kafka e Marx hanno affrontato la loro condizione ebraica; è un passaggio tanto breve quanto significativo, dal momento che dimostra come Greenberg, decenni più tardi e in un clima politico completamente diverso, abbia mutato la propria idea rispetto al socialismo:

Se un ebreo come Karl Marx cercò di sfuggire alla condizione ebraica anticipando idealmente, o sperando in un'imminente conversione dei gentili a un genere di umanità al quale gli ebrei potessero più facilmente assimilarsi, Kafka, l'ebreo di Praga, restò più aderente alla propria esperienza, che gli faceva vedere il mondo dei gentili e la loro storia come una trappola, per quelli che erano come lui e come i suoi simili. E quanto aveva ragione, in quel tempo e in quel luogo<sup>59</sup>.

Kafka si distingue da Marx per l'onestà e la coerenza: non ha preteso di fuggire dall'ebraismo prevedendo una condizione migliore, utopica e dunque irrealizzabile, in cui i gentili e gli ebrei potessero convivere; Kafka, all'opposto, con realismo ed evitando gli idealismi, ha ritratto il mondo moderno, antisemita e crudele, sottraendosi alle inutilità degli orpelli retorici. Lo scrittore di Praga, in conclusione, sarebbe stato più consapevole e avveduto rispetto a Marx, e ciò spiega in parte, sempre secondo Greenberg, le ragioni per cui egli ha infine sposato la causa sionista.

La presa di distanza di Greenberg dalla ideologia politica marxista è dipeso dal suo incalzante avvicinamento all'ala liberale e conservatrice americana e del conseguente abbandono del socialismo. Gli anni segnati

---

<sup>59</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Kafka*, in GREENBERG 1991, p. 245; «Jews like Karl Marx tried to flee the Jewish condition by foreseeing or hoping for the imminent conversion of the Gentiles to a kind of humanity to which Jews could more easily assimilate themselves. Kafka, the Jew of Prague, was more loyal to his experience, which presented the Gentile world and Gentile history as a trap for the likes of him and his, and nothing else but a trap. And how right he was, for his time and his place». C. Greenberg, *Kafka's Jewishness*, in GREENBERG 1965, p. 270. Il citato saggio di Greenberg, edito nel 1956, sarà trattato in modo approfondito nel capitolo seguente.

dalla Guerra fredda, immediatamente dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale, furono caratterizzati da una «anti-communist hysteria»<sup>60</sup>, amplificata dalla certezza generale che l'Unione Sovietica si sarebbe presto rivelata simile alla Germania nazista negli anni Trenta; tra gli anni Cinquanta e Sessanta, tale persuasione aveva indotto molti intellettuali come Greenberg a supportare la politica imperialista statunitense come unico possibile deterrente allo strapotere dell'Unione Sovietica. La «great retreat», come è stato definito da Alan Wald questo preciso momento della storia dei *New York Intellectuals*, ha significato non solo un cambiamento radicale della fede ideologica degli intellettuali, ma una nuova e inaspettata adesione a quei principi da loro combattuti assiduamente nei decenni precedenti, il capitalismo e la politica militarista statunitense; «If the admittedly complex phenomenon of World War I divested the intellectuals of their internationalism, – dichiara Wald – it was the postwar years that wedded them ideologically to the social structure of which they had once been so critical»<sup>61</sup>. Il giudizio negativo espresso da Wald sulle posizioni ideologiche che la maggioranza dei membri dei *New York Intellectuals* ha infine assunto, contraddicendo così se stessa e l'operato passato, è emblematicamente contenuto nella scelta della seguente citazione dal *Faust* di Goethe: «You think you are doing the pushing,/ But is you who are being pushed»<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> WALD 1987, p. 269; Wald la definisce anche una «antiradical hysteria» (Ivi, p. 270), una reazione cioè alla precedente fede socialista dei *New York Intellectuals*, convertitasi poi in una progressiva presa di posizione contro ogni forma di radicalismo politico. Cfr. ivi, pp. 267-270.

<sup>61</sup> Ivi, p. 270.

<sup>62</sup> Ivi, p. 1. Nel corso di un'intervista, avvenuta nel 1998, Wald dichiarerà che, attraverso la scelta della citazione dal *Faust* di Goethe, egli desiderava anticipare il senso ultimo delle vicende della *intelligenza* newyorkese e il sacrificio generalizzato del loro precedente attivismo politico durante gli anni del mccartismo; si rimanda a *From the Left: an Interview with Alan Wald*, in *CRITICS AT WORK* 2004, pp. 181-201.

### 1.3 *Harold Rosenberg e il confronto con Jean-Paul Sartre.*

Benché il marxismo avesse costituito per gran parte degli intellettuali newyorkesi la risposta più positiva alla questione del pluralismo etnico in America e dunque alle difficoltà di integrazione sociale, l'idea dell'universalismo e della raccolta delle diversità culturali sotto un unico progetto, quello comunista, non ha mai rappresentato un manifesto unitario di pensiero; naturalmente, l'ideale del 'riassorbimento' dell'eterogeneità e dell'appianamento dei particolarismi poteva rappresentare per molti un discutibile invito alla soppressione delle specificità etniche e culturali di un popolo.

Per un certo periodo, infatti, il fulcro del dibattito intellettuale divenne il senso dell'universalismo e dell'identità ebraica così come erano state definite da Jean-Paul Sartre nelle sue *Réflexions sur la question juive*, edite a Parigi nel 1946 e poi tradotte e pubblicate tra l'aprile e il giugno 1948 su «Commentary»<sup>63</sup>. L'opera di Sartre offriva infatti una prospettiva innovativa e coraggiosa sulla questione dell'ebraismo: al di là della descrizione puntuale della volgarità connaturata all'antisemitismo, figlio di un retroterra culturale primitivo e mitologico<sup>64</sup>, essa denuncia i forti limiti dello stato liberal democratico. Attraverso un'analisi sottile, lo scopo di Sartre è di dimostrare che, in fondo, il democratico e l'antisemita condividono un intento comune, sebbene perseguito con modalità diverse, vale a dire la distruzione dell'ebreo in quanto particolarità etnica minoritaria. Il razzismo desidera l'annientamento dell'ebreo poiché vi vede l'incarnazione di ogni male della società, secondo un meccanismo dualistico manicheo, una divisione radicale e triviale tra bene e male; la democrazia, invece, ne desidera il completo assorbimento sociale attraverso la negazione della sua

---

<sup>63</sup> L'opera di Sartre fu tradotta in America come *Reflections on the Jewish Question* e, successivamente alla prima pubblicazione in tre parti su «Commentary», fu edita a New York dalla Schocken Books nel 1949 sotto il titolo definitivo di *Anti-Semite and Jew*. Cfr. STEIN 1999, pp. 138-142. La prima edizione in lingua francese è quella del novembre 1946, preceduta da una divulgazione l'anno precedente (dicembre 1945) sotto forma di frammento (*Portrait de l'antisémite*); le due pubblicazioni postume, entrambe a cura di Gallimard, sono del 1954 e del 1961. Cfr. CONTAT/RYBALKO 1970, pp. 139-140.

<sup>64</sup> Cfr. SARTRE 1960, p. 50.

stessa storia e cultura, che costituiscono l'impedimento reale alla creazione di uno stato unitario. Poiché l'essere umano è definito dal democratico come «un'incarnazione singolare dei tratti universali»<sup>65</sup>, l'unica possibilità per realizzare l'utopia di una comunità pacifica ed unificata (il «crogiuolo democratico») è l'annullamento dell'ebreo in quanto specificità etnica e la sua inclusione nella società in quanto 'uomo' simile agli altri uomini:

Ne segue che la sua difesa dell'ebreo salva l'ebreo in quanto uomo e lo annienta come ebreo. [...] da questo punto di vista egli teme che si svegli nell'ebreo una 'coscienza ebraica', cioè una coscienza della collettività israelita, come teme nell'operaio il sorgere della 'coscienza di classe'. La sua difesa consiste nel persuadere gli individui che esistono allo stato isolato. 'Non esistono ebrei, dice, non esiste un problema ebraico'. Ciò significa che egli desidera separare l'ebreo dalla sua religione, dalla sua famiglia, dalla sua comunità etnica, per infornarlo nel crogiuolo democratico da cui ne uscirà solo e nudo, particella individuale e solitaria, simile a tutte le altre particelle<sup>67</sup>.

Nell'auspicare 'l'annientamento' dell'ebreo e la sua rinascita come «soggetto astratto e universale»<sup>68</sup>, il democratico rivela di condividere con l'antisemita, seppur in maniera diversa e più pacifica, una naturale ostilità verso l'ebreo perché «troppo ebreo»<sup>69</sup>, ostacolo al compimento di una comunità socialmente omogenea e pacifica.

Ad un'attenta analisi risulta che l'ideale di universalismo su cui poggia la struttura democratica non è del tutto estraneo a quel peculiare processo di razionalismo critico che Sartre attribuisce anche all'intellettuale ebraico e interpreta come meccanismo di difesa contro l'antisemita: se infatti l'irrazionalismo è l'essenza stessa del razzismo, in quanto «possesso concreto e irrazionale dei beni della nazione»<sup>70</sup> e mitologia prelogica dell'apparte-

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 39.

<sup>66</sup> Ivi, p. 40.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Ivi, p. 76.

nenza radicata a uno stato nazionale; il razionalismo è una caratteristica profondamente ebraica sviluppatasi in opposizione ai valori irrazionali e particolari coltivati dall'antisemita, consistente in un processo di analisi critica attraverso cui ogni grado di separazione tra gli uomini è dissolto. Riconoscendosi come uomo universale, sotto l'unica bandiera della ragione, l'ebreo, infatti, abbandona quelle qualità e caratteristiche che lo connotano come 'essere particolare' piuttosto che come 'uomo', essere assoluto e ideale pari agli altri. Sartre, lontano dal condannare *in toto* l'ideale razionalista, ne denuncia l'aspetto più dannoso ovvero la mancanza di una altrettanto passionale adesione all'integrazione sul piano pratico e sociale: l'unificazione intellettuale di tutti gli uomini dimostra di essere un'affascinante utopia astratta che, per scelta stessa dell'ebreo, è lontana dall'essere concretizzabile in un processo di assimilazione vero e proprio. Per questa ragione, Sartre identifica questa forma di razionalismo con un meccanismo di difesa intellettuale elaborato dalla tipologia di ebreo che egli qualifica come «non autentico», distinto per antitesi dall'ebreo «autentico». La polarità tra autenticità e non autenticità dipende dalla essenziale definizione sartriana di uomo come «un essere in situazione»<sup>71</sup>, cioè di essere determinato da «un insieme di limiti e di necessità»<sup>72</sup> (come la morte e il lavoro), ma al contempo libero di «scegliersi in situazione»<sup>73</sup> e quindi di anteporre la propria persona; conseguentemente, da una parte l'autenticità si definisce come presa di coscienza di se stessi, della propria situazione e delle implicazioni che essa comporta; dall'altra, la non autenticità significa negazione o falsificazione della condizione personale, intima e peculiare, nutrendo rancore, odio e paura verso se stessi<sup>74</sup>. Emblema del *modus cogi-*

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 43.

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

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Cfr. ivi, pp. 62-72. La condizione di non autenticità implica accettare il «complesso giudaico», quel complesso di inferiorità etnica che persuade l'ebreo di possedere i caratteri negativi che l'antisemita gli attribuisce; come reazione, egli tenta di dimostrare a se stesso e al resto del mondo di non esistere 'come ebreo', depositario di ogni male terreno, ma 'come uomo tra gli uomini'. «È per questo che si trova frequentemente in lui la facoltà di assimilazione. Assorbe tutte le conoscenze con una avidità che non bisogna confondere con la curiosità disinteressata. Egli pensa di divenire 'un uomo', nient'altro che un uomo, un uomo come tutti

*tandi* tipicamente ebraico diviene per Sartre l'uso del concetto di intuizione elaborato da Henri Bergson, filosofo francese di origini ebraiche: la sua metafisica dell'intuizione rappresenta il tentativo di assorbire una facoltà propria dell'irrazionalità, germe dell'antisemitismo, all'interno di un sistema di pensiero logico, col fine di familiarizzare con la causa prima di ogni suo male; attuando questo meccanismo di difesa, Bergson rivela il suo vero Io, la sua identità di ebreo non autentico che pretende, adottando un irrazionalismo apparentemente razionale<sup>75</sup>, di dissolvere la separazione tra gli uomini per soffocarne la violenza di cui egli, in quanto ebreo, sarebbe la vittima predestinata.

Il breve capitolo conclusivo delle riflessioni di Sartre (il IV) verte sull'offerta di una soluzione, posta come unica condizione, necessaria affinché quel processo di assimilazione ebraica possa verificarsi senza richiedere all'ebreo di compromettere i propri caratteri peculiari per acquistarne di universali. Per Sartre l'integrazione di qualsiasi minoranza etnica potrà avvenire esclusivamente attraverso la presa di consapevolezza del suo contributo specifico e peculiare alla crescita della comunità nazionale; nel caso dell'ebraismo, le funzioni alle quali esso ha adempiuto e può adempiere sono fondamentalmente spirituali: «il suo razionalismo, il suo spirito critico, il suo sogno di una società contrattuale, di una fraternità universale, il suo umanesimo, fanno di lui [dell'ebreo] un indispensabile lievito di questa società»<sup>76</sup>. L'attuazione di quello che Sartre denomina un «liberalismo concreto», opposto a quello astratto e inattuabile del sistema democratico, porterà a un drastico cambiamento nei rapporti sociali e nella percezione dell'"altro": il diritto di cittadinanza dovrà dipendere, infatti, unicamente dalla collaborazione di ciascun uomo alla grandezza della nazione, senza imporre la negazione delle rispettive radici etniche. Ma il concretizzarsi della nuova dinamica sociale

---

gli altri assorbendo tutti i pensieri dell'uomo ed acquistando un punto di vista umano sull'universo. Si coltiva per distruggere in se stesso l'ebreo [...] e allo stesso tempo tenta di perdersi tra la folla dei cristiani». Ivi, p. 68. Da qui deriva la nota constatazione di Sartre che «non c'è peggior antisemita dell'ebreo», essendo l'ebreo stesso a desiderare il proprio annullamento. Ivi, p. 72 e p. 89.

<sup>75</sup> Questa è la ragione per cui Sartre definisce la filosofia di Henri Bergson «un razionalismo sbattezzato». Ivi, p. 81.

<sup>76</sup> Ivi, p. 101.

prospettata da Sartre non sarà possibile fino a quando ciò che è il germe nascosto dell'antisemitismo non sarà risolto, ovvero il fenomeno del pluralismo sociale: l'odio dell'antisemita, infatti, non è altro che una cruda manifestazione di insofferenza verso il classismo della società moderna; egli però, in modo triviale e violento, fraintende le vere ragioni alla base della sua sofferenza e accusa l'ebreo di ogni ingiustizia sociale.

In una società in cui i membri sono tutti solidali perché tutti involti nella stessa impresa non ci sarebbe posto per esso [per l'antisemitismo]. [...] Ancora, in una società senza classi e fondata sulla proprietà collettiva degli strumenti di lavoro, quando l'uomo liberato dalle allucinazioni del retromondo si lancerà infine nella *sua* impresa che è quella di fare esistere il regno umano, l'antisemitismo non avrà alcuna ragione di esistere: lo si sarà tagliato fuori dalle radici<sup>77</sup>.

In conclusione, dunque, fino a quando la rivoluzione socialista non farà propria anche la battaglia ebraica contro le ingiustizie del pluralismo sociale, l'assimilazione del popolo ebraico nella società non sarà mai attuabile concretamente e pacificamente.

L'opera di Sartre fu tradotta e divulgata negli Stati Uniti solo due anni dopo dalla sua pubblicazione francese e, come precedentemente accennato, diede vita a un animato dibattito che coinvolse immediatamente gli intellettuali ebraici, chiamati in causa da una delle più controverse analisi dell'ebraismo moderno. Clement Greenberg e Harold Rosenberg rappresentano le due voci più interessanti a riguardo: se il primo, in un certo senso, attraverso l'articolo *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"* (1950) propone una re-interpretazione della polarità sartriana tra autenticità e non autenticità ma senza opporvisi, anzi accettandola ed espandendola<sup>78</sup>; il secondo, al contrario, la contesta apertamente screditandola come una 'commedia morale' e una ripetuta falsificazione della reale questione dell'ebraismo.

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 103.

<sup>78</sup> Il già citato saggio di Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*, sarà affrontato in modo approfondito nel paragrafo successivo.

Nel gennaio 1949, Rosenberg pubblica sulle pagine di «Commentary» un'aspra critica alle *Réflexions* di Sartre: *Does the Jew Exist? Sartre's Morality Play about Anti-Semitism*<sup>79</sup>. Harold Rosenberg, sebbene riconosca il coraggio di Sartre nell'affrontare una delle questioni più complesse del secolo e in un momento di grave confusione, oppone una forte resistenza ai propositi fondamentali del testo, non accettando la concezione sartriana di uomo come essere formatosi assecondando la situazione circostante, e quindi di ebreo come identità storica e culturale determinata dalla presenza dell'antisemitismo. Agli occhi di Rosenberg, i gravi errori di Sartre sono solo apparentemente controbilanciati dalla sua giusta e sensata polemica contro il paradigma umano propugnato dalle democrazie moderne, che lo riducono a modello astratto e universale privato di caratteristiche specifiche:

In dissociating himself from liberal rationalism and its abstract man, Sartre asserts the reality of the Jewish identity as a 'concrete synthesis' created by history. There is, in short, THE JEW, not only men and women who happened to be Jewish. With this conclusion, 'unscientific' as it may appear, it is necessary, I believe, to agree<sup>80</sup>.

L'ideale perseguito dal democratico, l'unica soluzione per integrare concretamente l'ebreo nel tessuto sociale, consiste nell'annullamento dell'identità ebraica e con lei dell'intero problema della convivenza con ogni diversità culturale ed etnica; ma l'esito concreto di tale processo, osserva Rosenberg, non può che comportare l'assorbimento delle minoranze etniche da parte della nazione ospitante e quindi la loro soppressione in quanto individui: «Has not democratic universalism meant in practice not a society of man but the absorption of small nations and minorities into large ones, even if with full equality and freedom?»<sup>81</sup>. La questione ebraica,

---

<sup>79</sup> L'articolo sarà ripubblicato nella raccolta di testi di Rosenberg *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture, & Politics* col titolo abbreviato di *Sartre's Jewish Morality Play*; cfr. H. Rosenberg, *Sartre's Jewish Morality Play*, in ROSENBERG 1973, pp. 270-287.

<sup>80</sup> Ivi, p. 272.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

osserva Rosenberg, è inscindibile, sia come problematica che come realtà di fatto, dalla questione della diversità ed eccezionalità della storia e dell'esistenza di questo preciso popolo rispetto ad altri. Benché la polemica di Sartre contro l'ideale democratico sia profondamente condivisibile, essa però è immediatamente contraddetta dalla effettiva intenzione del filosofo di scomporre e dissolvere l'identità ebraica assimilandola a quella francese: «for in the end he, too, wishes to dissolve the Jewish collective identity into its abstract particles, that is, into men made more human by ceasing to be Jews. He wants the French Jew to become a Frenchman, as the democrats do»<sup>82</sup>; di conseguenza, quel «liberalismo concreto»<sup>83</sup> che Sartre pone come soluzione conclusiva al problema dell'integrazione non è altro che la stessa forma di liberalismo elaborata dal democratico sebbene tradotta in una forma più concreta, ovvero quella nazionalistica.

Per Rosenberg il grave errore alla base dell'intero quadro sartriano consiste nel credere che ogni ebreo indistintamente coltivi il desiderio di essere accettato come membro di una identità collettiva alternativa alla sua; Sartre, ponendo questa come condizione aprioristica, conferma di aver gravemente frainteso la reale natura dell'assimilazionismo ebraico, trattandolo come un fenomeno 'evoluzionistico', un processo naturale di integrazione iniziato con l'Illuminismo e il cui corso spontaneo ha subito una brutale interruzione provocata dalla violenza persecutoria e dalla discriminazione sociale. Rosenberg, al contrario, ribadisce che non possano sussistere alcuna legge storica o riscontri obiettivi che dimostrino che l'ebreo, in un mondo libero, opterebbe per l'annullamento della propria identità, così come non è mai esistita una fase storica di sospensione del pregiudizio razziale (per Sartre coincidente con l'epoca illuminista) e di tolleranza nei confronti della minoranza ebraica. L'assimilazione, in sostanza, non è l'esito felice di un corso storico che l'ebreo ha cercato per tutto l'arco della

---

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> Come afferma Sartre: «Ciò che noi proponiamo è un liberalismo concreto. Intendo con ciò che tutte le persone che collaborano col loro lavoro alla grandezza di un paese hanno pieni diritti di cittadinanza in questo paese. Ciò che dà loro questo diritto non è il possesso di una problematica ed astratta 'natura umana' ma la loro partecipazione attiva alla vita della società. Ciò significa dunque che gli ebrei, come pure gli arabi o i neri [...] hanno questi diritti a titolo di ebrei, neri o arabi, cioè come persone concrete». SARTRE 1960, p. 101.

sua esistenza di attuare, bensì ha da sempre rappresentato l'effetto negativo della violenza antisemita, dunque, piuttosto una coercizione dolorosa, un modo ingiusto di sopravvivere imposto da una diffusa ostilità sociale<sup>84</sup>.

La critica di Rosenberg prosegue accusando Sartre di un altro e più grave fraintendimento, quello della stessa identità giudaica: considerare l'ebreo come la risultante di situazioni esterne, e quindi predeterminare l'uomo attraverso i condizionamenti dell'ambiente, denuncia una ristrettezza di visione e una nuova contraddizione, poiché sebbene Sartre sottolinei il peso della libertà umana di poter scegliere la propria 'situazione', tuttavia la pressione esercitata dalla realtà esterna si rivela essere vincolante. Per Sartre, essendo l'uomo «un essere in situazione» dunque «un tutto sintetico con la sua situazione biologica, economica, politica, culturale, ecc.»<sup>85</sup>, l'esistenza ebraica è intesa come la risultante di secoli di oppressioni e di violenze, e dunque la memoria ebraica non si compone che di una ripetitiva costellazione di martiri e di assassini<sup>86</sup>; questo popolo possedeva un tempo una «comunità religiosa e nazionale che si chiamava Israele»<sup>87</sup>, ma subendone l'irrimediabile dissoluzione, è stato costretto a portare sulle sue spalle il peso di un vuoto storico e di una drammatica insicurezza esistenziale:

La sua dispersione implica la disgregazione delle tradizioni comuni; e noi abbiamo notato più sopra che i suoi venti secoli di dispersione e di

---

<sup>84</sup> «To overcome handicaps, Poles, Irishmen, Italians, Ukrainians, and Jews have desired in various countries to lose their identifying marks. To drive to assimilation, in short, represents reaction to pressures exercised by a more powerful culture at least as much as it does to liberty and enlightenment. Jewish assimilation of the past century belongs to transitional conditions of partial freedom and partial enlightenment. No 'law' of assimilation can be deduced from this experience. We have no historical proof that in a completely free world the Jews, or any other minority, would choose to dissolve themselves. [...] The assimilationism of Jews in France thus provides no basis for Sartre's thesis that the Jew wants to get rid of his Jewishness». H. Rosenberg, *Sartre's Jewish Morality Play*, in ROSENBERG 1973, p. 274.

<sup>85</sup> SARTRE 1960, p. 43.

<sup>86</sup> Come afferma Sartre: «la loro memoria collettiva non fornisce loro che oscuri ricordi di *pogrom*, di ghetti, di esodi, di grandi sofferenze monotone, venti secoli di ripetizione, non di evoluzione». Ivi, p. 59.

<sup>87</sup> Ivi, p. 46.

impotenza politica le impediscono d'avere un *passato storico*. Se è vero, come ha detto Hegel, che una collettività è storica nella misura in cui ha memoria della sua storia, la collettività ebraica è la meno storica di tutte le società, poiché non può serbare ricordi se non d'un lungo martirio, cioè di una lunga passività<sup>88</sup>.

Rosenberg non può che rivendicare, di contro alla negazione sartriana di una comunità ebraica solidamente unita, l'esistenza di un forte sentimento di appartenenza culturale e di condivisione di una memoria autonoma e indipendente dall'antichissima presenza dell'antisemitismo: «the *common story* of the Jews and not “the hostility and disdain” of others is the principle of their togetherness»<sup>89</sup>; ciò che contraddistingue la storia ebraica da quella di altri popoli non è, osserva Rosenberg, una reiterata violenza bensì il significato della partecipazione democratica ed equa a un passato che non si identifica con la costruzione di una nazione o con la realizzazione di una rivoluzione, ma con l'esistenza di un popolo unito. Come dimostra la storia antica, la decadenza delle grandi civiltà del passato è riconducibile alla presenza forte di oligarchie aristocratiche e dalla conseguente esclusione del proletariato; la crisi, dunque, delle stesse gerarchie ha determinato il crollo di culture fondate sulla ineguaglianza sociale e su una rigida struttura economica. Ma la civiltà ebraica, conclude Rosenberg, come dimostra la sua esistenza presente e nonostante la mancanza di uno stato nazionale di riferimento, si è avvalsa di una partecipazione comune e democratica alla costruzione di un retaggio culturale forte e millenario<sup>90</sup>.

In sostanza, ciò che Rosenberg rivendica e dunque oppone a Sartre sono la concretezza e le basi solide sia dell'identità storica che culturale dell'ebrai-

---

<sup>88</sup> Ivi, pp. 47-48.

<sup>89</sup> H. Rosenberg, *Sartre's Jewish Morality Play*, in ROSENBERG 1973, p. 278.

<sup>90</sup> «The survival of the Jews may well be attributable to this 'democratic' participation in the Jewish past which appears in the earliest Biblical situations and which was immeasurably strengthened by the prophets. The peasants and the urban proletariat of Greece and Rome were not, and could not remain, the vessels of ancient Greek or Roman history, which was created above them and to their exclusion by aristocrats, intellectuals, and heroes. With the decline of their elites, those historic identities, classical Greece and Rome, disappeared». *Ibidem*.

smo: se per il filosofo «l'ebreo non è ancora storico»<sup>91</sup>, nel senso che la sua storia è svuotata, astratta, e tanto instabile da inibire la creazione di un'opera collettiva riconoscibile come specificatamente ebraica<sup>92</sup>; per Rosenberg, al contrario, il valore del patrimonio intellettuale ebraico, quello filosofico e letterario innanzitutto, è effettivo e tangibile, sebbene non abbia prodotto una altrettanto solida cultura delle arti plastiche<sup>93</sup>: «There is, of course, a fairly large literature that is 'specifically Jewish' and the world is becoming increasingly aware of Jewish philosophical and mystical thinking throughout the centuries. Sartre is either ignorant of, or indifferent to, this»<sup>94</sup>.

Asserire il peso della componente laica della cultura dell'ebraismo diventa per Rosenberg la condizione *sine qua non* per proclamare l'eccezionalità ebraica e la sua indiscutibile libertà. Il dilemma ebraico descritto da Sartre tra autenticità e non autenticità è lungi dall'essere una scelta indipendente tra due condizioni, l'una positiva e l'altra negativa: entrambi i casi, infatti, implicano una radicale opposizione alla libertà di scelta dell'individuo, il quale, sia che decida di essere o non essere coerente con se stesso, è comunque costretto ad accettare il peso reale di una esistenza precostituita dallo stereotipo antisemita:

Were 'authentic' and 'inauthentic' simply different ways of confronting anti-Semitism, we could have no objection. But Sartre *is not offering a choice in action*. In fact, he feels that the Jew can do little about anti-Semitism, and in general "his situation is such that everything he does turns against him". What is left to the Jew is the choice of *being*

---

<sup>91</sup> SARTRE 1960, p. 59.

<sup>92</sup> Come sostiene Sartre: «E infatti se gli ebrei vogliono attingere da questa comunità una legittima fierezza, poiché non possono essere orgogliosi né di un'opera collettiva specificatamente ebraica, né d'una civiltà propriamente israelita, né d'un misticismo comune, bisognerà pure che finiscano con esaltare delle qualità razziali». Ivi, p. 60.

<sup>93</sup> In questo caso, Rosenberg si riferisce esplicitamente alla problematica questione dell'esistenza di una tradizione artistica giudaica, argomento che tra gli anni Cinquanta e Sessanta in America sarà oggetto di importanti speculazioni cui prenderà parte attiva lo stesso critico. Le linee fondamentali della controversia e l'opinione di Rosenberg a riguardo, saranno trattate nel capitolo III.

<sup>94</sup> H. Rosenberg, *Sartre's Jewish Morality Play*, in ROSENBERG 1973, pp. 279-280.

authentic, that is, of accepting himself as the creature of anti-Semitism and nothing else. [...] Not only does he accept the hatred and disgust of his neighbors; he makes himself what they hate and despise<sup>95</sup>.

### 1.3.1 *Harold Rosenberg e l'insegnamento chassidico.*

Il fine ultimo dell'articolata rivendicazione di Rosenberg contro la 'commedia morale' sartriana consiste esattamente nella dimostrazione che l'ebreo è una individualità libera. Pochi anni prima dell'articolo sulle *Réflexions* di Sartre, il critico aveva approfondito il legame profondo tra la grande corrente ebraica del chassidismo<sup>96</sup> e il significato dell'esistenza

---

<sup>95</sup> Ivi, p. 281. Alcuni anni più tardi, nel 1966, in occasione di un'intervista, Sartre ribadirà la correttezza della sua elaborazione dei concetti di autenticità e non autenticità ebraiche, pur tuttavia confesserà anche di non approvare alcune scelte metodologiche da lui stesso compiute nel corso della prima stesura dell'opera sull'antisemitismo: «Les insuffisances me sautent aux yeux. Je devais traiter le problème d'un double point de vue, historique et économique. Je m'en suis tenu à une description phénoménologique. Si je devais reprendre mon essai, aujourd'hui, je m'inspirerais d'une série d'ouvrages remarquables – comme l'*Histoire de l'antisémitisme* de Poliakov – qui ont paru depuis et je tenterais de l'approfondir dans les deux directions que j'ai indiquées. Mais je ne crois pas que mes conclusions changeraient beaucoup. Le lien du Juif et de l'antisémitisme est toujours assai virulent. Et je garderais ma distinction entre Juif authentique et Juif inauthentique. L'authenticité ne signifie pas nécessairement qu'on a opté pour Israël: un Juif est authentique quand il a pris conscience de sa condition de Juif et qu'il se sent solidaire de tous les autres Juifs». CONTAT/RYBALKO 1970, p. 140.

<sup>96</sup> La corrente chassidica ucraina e polacca, sorta nel XVIII secolo nelle regioni della Podolia e della Volinia, si distingue nettamente da quella tedesca medievale. La prima, infatti, quella tradotta da grandi teologi come Martin Buber, fu fondata da Rabbi Israel ben Eliezer, chiamato Yisra'el Bàal Shem, deceduto nel 1760; il chassidismo russo-polacco ebbe una grande diffusione almeno fino al 1850, ma non varcò mai i confini dei paesi slavi, compresa la Romania. Il carattere peculiare del chassidismo, fin dalla sua origine, è stata la «pretesa di portare il suo messaggio al popolo», senza limitarsi alle piccole cerchie di eruditi della *Torah*. SCHOLEM 1993, p. 336. Una delle ragioni della sua estensione geografica è quella che Scholem denomina «neutralizzazione del messianesimo»: il ridimensionamento del messianesimo e della speranza di salvezza ad esso strettamente legata, sono stati controbilanciati da un valore sempre più forte attribuito alla redenzione individuale, essendo la redenzione messianica compiuta solo da Dio e non dall'azione dell'uomo, ma senza ovviamente porre in discussione la dipendenza del fedele dal divino. Cfr. ivi, p. 337.

moderna, in occasione dell'attesa pubblicazione dei *Tales of the Hasidim* di Martin Buber (*Die Erzählungen der Chassidism*, 1949)<sup>97</sup>, raccolta e trascrizione delle più importanti parabole e favole chassidiche. Il titolo del breve saggio, *Mystics of This World*<sup>98</sup>, enuclea il senso ultimo da Rosenberg attribuito a questa grande corrente della mistica ebraica: rinnovando la presenza edificante del maestro o della guida spirituale (lo *zaddik*) attraverso il racconto delle favole, il discepolo intraprende un cammino soggettivo volto alla conquista di se stesso; il percorso che egli intraprende non è ascetico, non richiede la repressione delle emozioni e delle funzioni corporee, bensì avviene in comunione con la realtà concreta terrena<sup>99</sup>. La negazione dell'ascetismo come misura necessaria al raggiungimento dello stato estatico di comunione è essa stessa implicita dimostrazione del

---

<sup>97</sup> È possibile considerare Martin Buber come uno dei principali e più noti divulgatori novecenteschi del messaggio chassidico: ancor prima di *Tales of Hasidism*, egli aveva redatto due antologie, *Le storie di Rabbi Nachman* (*Die Geschichten des Rabbi Nachman*, 1906) e *La leggenda del Baalschem* (*Die Legende des Baal Shem*, 1908). Buber raccolse e diede forma alla gran quantità di materiali a sua disposizione per portare a compimento almeno due propositi: il primo, quello di infondere una nuova sacralità nell'ambiente viennese di fine secolo, come risposta al materialismo e alla decadenza della religione; il secondo, non meno importante, era quello di elevare il patrimonio chassidico per conferire la giusta dignità letteraria e poetica a una delle più grandi correnti della mistica ebraica. L'impegno di Buber è stata la ri-narrazione del patrimonio dimenticato di favole e leggende chassidiche: il carattere divulgativo delle sue raccolte è infatti dovuto proprio al proponimento di diffondere non una teologia speculativa bensì un modo di vivere sancito dalla presenza del sacro, vissuto non più come scisso dal profano. Cfr. F. Ferrari, *Introduzione*, in BUBER 2012, pp. 5-10.

<sup>98</sup> La recensione fu pubblicata su «Commentary» nel maggio 1947; cfr. H. Rosenberg, *Mystics of This World*, in ROSENBERG 1973, pp. 238-241. Ancor prima dell'antologia di Buber sulle favole e leggende chassidiche, verso la metà degli anni Trenta a New York erano state divulgate alcune raccolte, tra le quali *The Hasidic Anthology. Tales and Teachings of the Hasidim* (tradotti dalla lingua ebraica, *yiddish* e tedesca), a cura di Louis Newman (1943).

<sup>99</sup> Come sottolinea Rosenberg: «The hasid reached toward his highest possibility, not through a denial of the world, but through the world itself, through his way of appropriating concrete things and relations into his subjective experience». Ivi, p. 240. L'antiasceticismo chassidico non significava, ovviamente, la legittimazione dell'edonismo e del piacere sensibile, come precisa infatti Buber: «Non occorre nessuna mortificazione degli 'istinti', poiché ogni vita naturale può essere santificata, ovvero, può essere riempita con la santa intenzione». BUBER 2012, p. 28. L'uomo, secondo tale insegnamento, è infatti il «mediatore cosmico», colui che risveglia la santità insita nelle cose accostandosi ad esse. *Ibidem*.

valore profondamente moderno del movimento religioso ebraico: questa esperienza soggettiva richiede un riavvicinamento al mondo terreno, la cui concretezza è infine convertita in materia spirituale trascendente introiettata nel proprio Io.

Per Rosenberg, il chassidismo, in definitiva, rappresenta un processo etico ed interiore di espansione della consapevolezza di sé che anticipa la più moderna concezione dell'identità come essenza libera ed unica, affermazione della pienezza umana. «God needs your uniqueness»<sup>100</sup>, dichiara Rosenberg parafrasando il principio buberiano secondo cui «diventare umano è il motivo per cui questo singolo uomo è stato creato»<sup>101</sup>.

In what way modern? While retaining the older cabalistic metaphysics, Hasidism was primarily a training of individuals in the direction of an infinitely extended and subtilized discovery and re-creation of the self. "No other religious movement of the modern era," says Buber, "has produced so many and so varied independent personalities in so short a time". To become himself was actually the *moral* goal of the Hasid<sup>102</sup>.

La lettura rosenberghiana della mistica ebraica è assai lontana dall'essere normativamente valida o corretta: interpretando il precetto chassidico come un moto circolare di partenza e di ritorno dell'Io in se stesso, come compimento della propria umanità, Rosenberg ridimensiona il ruolo del divino per attribuire un'importanza quasi esclusiva al percorso soggettivo del discepolo. Ma il valore ultimo religioso della mistica è esattamente la conquista del rapporto di sudditanza verso un Divino inconoscibile, che può essere soddisfatto solo attraverso la collaborazione con l'intera

<sup>100</sup> H. Rosenberg, *Mystics of This World*, in ROSENBERG 1973, p. 240.

<sup>101</sup> BUBER 2012, p. 34.

<sup>102</sup> H. Rosenberg, *Mystics of This World*, in ROSENBERG 1973, p. 239; cfr. anche BUBER 2012, p. 34: «Se l'uomo può diventare 'umanamente santo', cioè diventare santo come uomo, nella misura e nella materia dell'uomo, ed, infatti, è scritto, 'per me', cioè, di fronte a Dio, allora egli, il singolo uomo, può, conformemente alla sua capacità ed alla sua possibilità personale, diventare uno di fronte a Dio. L'uomo non può rivolgersi al divino pretendendosi oltre l'umano, bensì può rivolgersi a lui diventando umano. Diventare umano è il motivo per cui questo singolo uomo è stato creato».

comunità religiosa: la vera essenza del cammino chassidico, quindi, è sia individuale che collettiva. In definitiva, Rosenberg mostra di sacrificare consapevolmente il senso della tensione verso Dio, che è il fondamento della religione ebraica, per affermare la dimensione individuale di un percorso verso se stessi che conduce infine a un'esaltazione estatica<sup>103</sup>. Gli insistenti fraintendimenti di Rosenberg rispondono forse alla creazione di una peculiare immagine dell'ebreo come un «modern everyman», impegnato nella volontaria ricostruzione del proprio Ego, indipendentemente dalla comunità di appartenenza e dunque dal retaggio etnico e culturale ereditati. «The man *is* not but *makes* himself»<sup>104</sup>, constaterà Rosenberg in occasione di un discorso tenuto presso la Columbia University, un estratto di un articolo precedentemente pubblicato sulle pagine di «Commentary» nel giugno 1950:

And to the degree that modern man begins without a given identity, it is true that he becomes somebody only through the acts by which he projects himself into the future. Whatever he is to be, will be the result of his self-creation or his choice [...]. One might say that in our time man has a *naturalized* ego; it is not native to him; he has acquired it as an immigrant acquires citizenship in the country of his choice<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Come osservato da Matthew Baigell, è difficile credere che Rosenberg non conoscesse i fondamenti della religione ebraica, e quindi il significato imprescindibile della sovranità divina sull'individuo, la cui vita spirituale è strettamente connessa a quella della comunità intera. In sostanza, è ipotizzabile che i fraintendimenti di Rosenberg siano stati sia volontari che adeguatamente meditati: «My own studies indicate that Rosenberg misunderstood the movement and totally misread Buber's account of Hasidism, missing entirely Buber's insistence both on finding personal fulfillment within religious channels and on discovering the right paths to God. In addition, Rosenberg ignored the fulfillment that members of the various Hasidic groups find in community religious worship, their service to God, and, as an ideal, their efforts to be God-like in their behavior. Self-fulfillment comes through service to God, not to the self». M. Baigell, *Barnett Newman's Stripe Paintings and Kabbalah*, in *READING ABSTRACT EXPRESSIONISM* 2005, p. 620.

<sup>104</sup> H. Rosenberg, *Jewish Identity in a Free Society*, in ROSENBERG 1973, p. 260.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

L'origine etnica e l'appartenenza a una collettività specifica non privano l'uomo dell'estrema libertà di ricreare se stesso secondo un'immagine da lui prescelta e coltivata; nell'epoca attuale, l'essere nati ebrei è un titolo non vincolante: «Jewish birth may confer an identity upon us that is quite empty of content, a mere external title applied by others»<sup>106</sup>.

La lettura moderna anti-normativa del chassidismo finisce per assumere così un valore impareggiabile all'interno delle riflessioni di Rosenberg sull'ebraismo contemporaneo: ciò che il critico desidera affermare con forza e vigore è la solidità del patrimonio culturale ed intellettuale ebraici, controbilanciata da una altrettanto radicata libertà di formare il proprio Io senza che ciò comporti la necessità di negare la propria appartenenza originaria;

We cannot agree with Sartre (and with the assimilationist) that the Jew is nothing but anti-Semite bait. This is a distortion common to Gentile friends of the Jew. [...] Since the Jew possesses a unique identity which springs from his origin and his story, it is possible for him to be any kind of man – rationalist, irrationalist, heroic, cowardly, Zionist or good European – and still be a Jew<sup>107</sup>.

È opinione di Matthew Baigell che l'insistenza con cui Rosenberg enfatizza il valore dell'individualità basata sulla volontà creatrice del singolo, tradisca in realtà un latente desiderio di configurare una modalità nuova e diversa di integrazione nel contesto americano, senza rinnegare però le proprie radici: il critico invoca il diritto dell'uomo di poter reinventare se stesso, secondo la propria volontà, ed essere cittadino del mondo e quindi simultaneamente ebreo e americano<sup>108</sup>. Baigell vi riconosce la medesima

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> H. Rosenberg, *Sartre's Jewish Morality Play*, in ROSENBERG 1973, pp. 286-287.

<sup>108</sup> «As a Jew, Rosenberg undoubtedly had some knowledge of Jewish culture. But in sorting out his identity he recognized himself also as an acculturated, though not fully assimilated, American and as a citizen of the world. To reinvent himself as a citizen of the larger American and world communities, he had to exalt his independent self at the expense of his parochial Jewish cultural and religious identity». M. Baigell, *Barnett Newman's Stripe Paintings and Kabbalah: A Jewish Take*, in *READING ABSTRACT EXPRESSIONISM* 2005, p. 621. Le riflessioni

aspettativa che i suoi genitori, immigrati ebrei appartenenti alla generazione di Rosenberg e di Barnett Newman, hanno nutrito lungo il corso della loro vita, vale a dire la possibilità di adattare l'identità etnica originaria a quella nazionale americana, ma al contempo rispettando la propria indipendenza da ebrei secolarizzati. I testi di Martin Buber, come sottolinea Baigell, offrivano esattamente le basi teoriche per trascendere pacificamente le proprie origini etniche: egli era infatti assai apprezzato da quella classe di ebrei emancipati alla ricerca di un supporto religioso moderno, aperto e favorevole alle loro aspirazioni; il chassidismo, così come era stato divulgato da Buber, concedeva esattamente questa possibilità, di natura sia spirituale che sociale, che poteva incontrarsi felicemente col desiderio di essere accolti da gruppi sociali diversi dal proprio<sup>109</sup>.

L'intuizione di Baigell sulla rivendicazione di una identità ebraica indipendente e moderna che contraddistingue la generazione precedente alla sua, suggerisce il confronto con un'analisi condotta dal sociologo ebreo-tedesco Kurt Lewin intorno a questo peculiare atteggiamento ebraico di assimilazione<sup>110</sup>. La ricerca di un senso di appartenenza multipla, più preci-

---

di Rosenberg proseguono negli anni Sessanta in un momento di inteso scambio tra gli intellettuali intorno ad una nuova e grave problematica: l'esistenza di un'arte ebraica. Rosenberg, infatti, è autore di un celebre discorso tenuto presso il Jewish Museum di New York nel 1966 intorno a questo tema, e il cui epilogo rispecchia con coerenza quanto affermato dal critico decenni prima in occasione della recensione delle *Réflexions* di Sartre: egli ritorna sulla questione della libertà identitaria dell'ebreo sottolineando che la vera natura della domanda se esista un'arte ebraica non sia mai stata estetica, e che la risposta al dilemma debba essere cercata nel significato dell'individualità ebraica contemporanea. Il contenuto del discorso di Rosenberg del 1966 sarà oggetto di approfondimento nel capitolo III.

<sup>109</sup> «Rosenberg and Newman belonged to the generation of my parents, a generation that knew it was Jewish but at the same time wanted, desperately sometimes, to transcend its origins and gain access to those larger communities. I should also add that Buber was immensely popular among Jews of that generation because he wrote within a Jewish milieu but demanded minimal responses and responsibilities from his largely secular Jewish readers». *Ibidem*. Le raccolte chassidiche redatte da Buber si distinguevano per la volontà del filosofo di diffondere senza discriminazioni culturali il messaggio mistico ebraico, distinguendosi così da altre opere, come *Sefer hasidim* di Micha Josef Berdyczewski edito a Varsavia nel 1900, espressamente rivolte ad un pubblico di lettori eruditi. Cfr. F. Ferrari, *Introduzione*, in BUBER 2012, p. 6.

<sup>110</sup> Kurt Lewin, sociologo di origini ebraiche costretto ad abbandonare la Germania e a risiedere definitivamente negli Stati Uniti, aveva collaborato con la scuola della *Gestalt* e con la

samente la presa di coscienza della libertà di poterne usufruire, è ciò che, secondo il sociologo, contraddistingue un gruppo di minoranza, come quello ebraico, da un gruppo sociale di maggioranza<sup>111</sup>. La conclusione della ghetizzazione forzata ha determinato una situazione di estensione verso l'esterno, concedendo così alla comunità giudaica la possibilità di superare le barriere sociali precedentemente insormontabili<sup>112</sup>; ma la radicale riconfigurazione dei rapporti, propria dell'epoca contemporanea, ha progressivamente determinato il sorgere di nuove problematiche: secondo l'indagine di Lewin, la percezione dell'appartenenza a una nuova comunità sociale (ad esempio, americana) tende, nella maggioranza dei casi, a compromettere l'autenticità del rapporto con quella di origine (ebraica). Se «l'estendersi dello spazio di movimento libero e l'indebolimento della pressione dall'esterno, hanno senza dubbio diminuito la tensione»<sup>113</sup>, di fatto, però, la medesima tensione ha subito un nuovo e diverso grado di intensificazione: la forza della sollecitazione sociale esercitata dall'esterno, infatti, non colpisce più il gruppo nel suo insieme, il quale è ormai dissolto nel tessuto sociale, ma l'individuo nella sua singolarità<sup>114</sup>. La condizione moderna dell'individuo è dunque completamente mutata rispetto al passato, quando dominava il valore dell'appartenenza di gruppo: con l'indebolimento delle barriere tra i gruppi sia minoritari che maggioritari, le possibilità di ricevere un riconoscimento da una nuova e più ampia collettività sono divenute più concrete ed attuabili. A questo punto, però, come osserva Lewin, si origina una nuova ed essenziale difficoltà: l'incertezza che precedentemente riguardava il rapporto dell'ebreo con l'esterno,

---

rivista «Psychologische Forschung» tra gli anni Venti e Trenta; in precedenza egli era stato allievo di Ernst Cassirer a Berlino. Nel 1945, in Massachussets, Lewin fondò il Research Center for Group Dynamics, un laboratorio composto da *équipes* impegnate nello studio delle molteplici implicazioni delle dinamiche sociali e dei condizionamenti esercitati dai gruppi sociali sulla psicologia individuale.

<sup>111</sup> Cfr. K. Lewin, *Problemi psico-sociologici di un gruppo minoritario*, in LEWIN 1972, pp. 189-202. L'articolo dal titolo *Psycho-Sociological Problems of a Minority Group* fu pubblicato sulla rivista «Character and Personality» nel 1935.

<sup>112</sup> Cfr. *ivi*, p. 196.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>114</sup> Cfr. *ibidem*.

si è oramai convertita in un'inquietudine profonda che pone in discussione anche la stessa appartenenza alla collettività originaria;

È proprio degli individui che attraversano il margine tra gruppi sociali, di essere incerti non soltanto sull'appartenenza al gruppo in cui si accingono a entrare, ma anche su quella al gruppo che stanno per abbandonare. Per esempio, una delle difficoltà maggiori, dal punto di vista teorico e pratico, del problema ebraico, riguarda la grande incertezza che, quasi sempre, gli ebrei nutrono circa i loro rapporti con il gruppo ebraico. Dubitano di appartenere effettivamente a tale gruppo, né sanno valutare gli aspetti e la misura di tale appartenenza<sup>115</sup>.

Lo stato di indeterminatezza è a questo punto divenuto duplice: da una parte, esso è dovuto alle difficoltà di essere parte integrante di un'ampia società (come quella americana, oppure, secondo l'esempio di Lewin, quella tedesca); ma dall'altra, la sovrapposizione dei gruppi di appartenenza determina un forte stato di insicurezza rispetto alla stessa comunità di origine, quella ebraica. La vera essenza della condizione ebraica moderna si trasforma così definitivamente in un paradosso indissolubile.

In un certo senso, dunque, sebbene Matthew Baigell non si riferisca esplicitamente alle ricerche sociologiche di Lewin, il problema che egli pone appare proprio come il corrispettivo esemplare della questione sollevata e studiata dallo stesso sociologo: la religione, interpretata non in senso strettamente normativo, poteva offrire un sostegno non indifferente al dilemma degli ebrei della generazione di Rosenberg, divisi tra le proprie origini est-europee e la nuova condizione americana; l'enfatizzazione dell'individualismo, propria dell'interpretazione moderna e non normativa del messaggio chassidico, permetteva sia di trascendere i confini tra i gruppi sociali che di mantenere inalterato il proprio patrimonio culturale ed etnico di appartenenza.

Sebbene lo stato di conflitto condizioni generalmente tutte le minoranze etniche, tuttavia Lewin riconosce che quella ebraica sia contraddistinta da uno stato di inquietudine peculiare, che il sociologo riconduce

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 192.

strettamente alla mancanza di una «sede geografica da poter essere considerata come 'suolo patrio'»<sup>116</sup>. L'opinione di alcuni sociologi secondo cui «gli ebrei che vivono in Palestina sono caratterizzati proprio dalla mancanza di tale irrequietezza» rappresenta per Lewin l'ultima dimostrazione della sua ipotesi: che se la creazione di una patria in Palestina per il popolo ebraico si attuerà nel futuro, allora la condizione degli ebrei, interiore ed esteriore, si modificherà per il meglio, permettendo loro di condurre una vita 'normale', ovvero stabile. La privazione di uno stato nazionale ha prodotto un incolmabile vuoto: per supplire alla mancanza di un suolo comune, il popolo ebraico ha dovuto ricreare mentalmente la fisionomia di una collettività che, in quanto astratta, resta instabile ed incerta, se non addirittura «irreale»<sup>117</sup>.

#### I.4 *Clement Greenberg e l'odio di sé ebraico: contro l'identità di gruppo e il separatismo.*

Nel novembre 1950, Greenberg è autore di un articolo, divenuto emblematico all'interno della cerchia intellettuale newyorkese, in cui espone alcune sue riflessioni intorno allo stato sociale e politico della comunità ebraico-americana in seguito ai drammatici eventi dell'Europa negli anni Quaranta; per «Commentary», dunque, egli affronta con autorevolezza e obiettività la condizione ultima degli ebrei, facendo propria ed estendendo quella dicotomia già elaborata da Jean-Paul Sartre, ed ormai divenuta classica, tra l'ebreo detto 'autentico' e l'ebreo 'non autentico'. Come precedentemente affermato, Rosenberg si oppone in modo radicale all'opera di Sartre *in toto* ed in particolare rimprovera questa definizione, giudicata dal critico tanto astratta quanto contraddittoria. Greenberg, al contrario, sebbene non esplicitamente, si pone in continuità con la polarità sartriana e la contestualizza nell'America degli anni Cinquanta attraverso una formula ripresa dal sociologo Kurt Lewin, distinguendo tra ebraismo 'positivo' ed ebraismo 'negativo', «the "negative" Jew» e «the "positive" or "affirmative"»

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

<sup>117</sup> Ivi, p. 202.

Jew»<sup>118</sup>. Il titolo dell'articolo di Greenberg già rappresenta la dichiarazione del debito verso Sartre e le sue *Refléxions: Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*; ma al contempo si tratta di un'evidente allusione a una nota analisi condotta da Lewin in merito all'odio di sé, quel cogente sentimento di inferiorità e di frustrazione che per definizione contraddistingue il popolo giudaico. Greenberg, infatti, dialoga apertamente con il popolare studio di Lewin pubblicato nel 1941 su «Contemporary Jewish Record» ed intitolato *Odio di sé degli ebrei (Self-Hatred among Jews)*. Secondo l'indagine del sociologo tedesco, l'odio di sé ebraico è fondamentalmente un sentimento negativo che dipende dall'atteggiamento nutrito dall'ebreo nei confronti della sua appartenenza al giudaismo, e sul quale irrimediabilmente influisce il sentirsi membro di un gruppo non privilegiato. Quello che Lewin denomina «sciovinismo negativo» rappresenta dunque la tendenza a prendere le distanze da tutto ciò che è ebraico, nel tentativo di abbandonare il gruppo di appartenenza; ma, poiché tale allontanamento è impedito dalla pressione sociale esterna, egli, l'ebreo, finisce per provare «un continuo stato di frustrazione»<sup>119</sup>, che sfocerà in un'aggressività verso la propria origine, divenuta ormai emblema della difficoltà a raggiungere ogni genere di successo<sup>120</sup>. L'equilibrio tra le forze che animano il gruppo ebraico risulta essere quindi negativo: un gruppo privilegiato, secondo l'esame di Lewin, presenta, al contrario, un equilibrio positivo poiché le dinamiche in atto tendono ad avvicinare l'individuo verso «l'area centrale»<sup>121</sup>, vale a dire lo inducono ad apprezzare ed identificarsi positivamente con i valori della propria comunità; nel caso del popolo giudaico, tale equazione non si verifica, poiché prevale un bilanciamento negativo che lo spinge ad allontanarsi dall'«area centrale» del proprio gruppo. «Tale è la situazione psicologica dei membri del gruppo non privilegiato il cui equilibrio è fondamentalmente negativo e configura

---

<sup>118</sup> C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*, in GREENBERG 1995, III, pp. 46-47.

<sup>119</sup> K. Lewin, *Odio di sé degli ebrei*, in LEWIN 1972, p. 238.

<sup>120</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>121</sup> Ivi, p. 240.

la struttura di un gruppo di individui che si rivoltano contro se stessi»<sup>122</sup>. Da un tale connubio di cause scaturisce l'odio di sé ebraico, che in sostanza è un sentimento di disistima collettiva e un complesso di inferiorità che si forma attraverso il costante confronto con i gruppi cosiddetti 'privilegiati':

In sociologia si ammette comunemente che i membri degli strati sociali inferiori hanno la tendenza ad accettare le consuetudini, i modelli, i valori, gli ideali degli strati più elevati. Per il gruppo non privilegiato ciò significa che la disistima di cui è oggetto presso la maggioranza ne influenza radicalmente le opinioni su se stesso. Tale infiltrazione [...] aumenta necessariamente l'equilibrio negativo dell'ebreo e lo spinge a liberarsi di tutto ciò che è ebraico. [...] Poiché, d'altra parte, è incapace di emanciparsi del tutto dai suoi legami e dal suo passato di ebreo, l'odio verrà rivolto contro se stesso<sup>123</sup>.

Sebbene Greenberg riconosca nello studio condotto da Lewin i primi segni positivi di un progresso verso l'effettiva comprensione del complesso ebraico, tuttavia ammette di non essere altrettanto persuaso dalle soluzioni proposte dal sociologo, piuttosto le giudica potenzialmente rischiose se non addirittura fatali per le sorti future della convivenza tra ebrei e gentili. La conclusione cui perviene Lewin rasenta, a tratti, una forma di estremismo: il complesso di inferiorità ebraico, in quanto fenomeno sia sociale che psicologico, potrà essere estirpato solo attraverso l'elaborazione di un sentimento positivo di appartenenza al giudaismo e lo sviluppo di una volontà di responsabilità e di sacrificio per la collettività<sup>124</sup>. Lewin, dunque, parla espressamente in termini di sforzo collettivo anziché individuale: «l'individuo agirà sempre più liberamente e normalmente, nella misura in cui imparerà a considerare la questione ebraica come un problema sociale e non di buona condotta individuale»<sup>125</sup>.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Ivi, p. 239. Si tratta del medesimo passo citato da Greenberg all'interno del suo articolo: cfr. C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*, in GREENBERG 1995, III, p. 45.

<sup>124</sup> Cfr. K. Lewin, *L'odio di sé degli ebrei*, in LEWIN 1972, pp. 242-245.

<sup>125</sup> Ivi, pp. 244-245.

La posizione di Greenberg è, a tale riguardo, completamente opposta a quella di Lewin: esattamente come Harold Rosenberg, il quale esprime il suo ideale di una individualità ebraica libera e spontanea, in questi stessi anni Greenberg enfatizza la necessità di un percorso di consapevolezza di sé che sia personale e non governato dalla logica di gruppo. L'invito di Greenberg assume i toni di una supplica, tanto intima quanto rivolta alla comunità intera:

What we might ask of our new Jewish self-consciousness is that it liberate rather than organize us – liberate us from the pressure of that kind of self-consciousness which weakens us as individuals because it makes us define ourselves too much in terms of the group, whether positively or negatively. In so doing we do violence to ourselves as personalities and interfere with that self-realization which I conceive as one of the primary goals of human striving<sup>126</sup>.

La polarità alla base di questo ampio fenomeno è, secondo Greenberg, quella tra ebraicità positiva ed ebraicità negativa, una sintesi della dualità sartriana e della terminologia lewiniana. L'ebreo negativo esterna il proprio disadattamento attraverso una contraddizione: se da una parte egli manifesta apertamente un sentimento di rancore, dall'altra con insistenza tende a precisare di sentirsi 'meno ebreo' rispetto a tanti altri e che quindi l'insoddisfazione verso la propria etnia è piuttosto una proiezione altrui; l'ebreo positivo, al contrario, mostra con orgoglio la sua identità giudaica e dunque si dichiara estraneo a ogni genere di complesso di inferiorità ad essa correlata<sup>127</sup>. «Apparently, he, the “positive” Jew, has no self-hatred to express; he asserts, seeks out, and revels in his Jewishness»<sup>128</sup>. Quest'ultima categoria, agli occhi di Greenberg, si dimostra essere potenzialmente la più rischiosa: la compiacenza e la stima di se stessi che i «“positive” Jews» dichiarano assiduamente è, infine, pura apparenza, tradita da atteggiamenti di critica

---

<sup>126</sup> C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on “Positive Jewishness”*, in GREENBERG 1995, III, pp. 55-56.

<sup>127</sup> Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 47.

e di intolleranza verso coloro che vivono diversamente la propria natura<sup>129</sup>. La loro tendenza al giudizio e al biasimo sono la dimostrazione immediata dell'estrema difficoltà di convivere serenamente con l'identità giudaica: «Were these “positive” Jews really and truly in possession of themselves as Jews, would they not be more at ease – even a little complacent? It is this absence of ease that makes me suspect that a certain familiar psychological mechanism is at work here»<sup>130</sup>.

La compiacenza e l'orgoglio di sé dell'ebreo positivo, falsificazioni di stati di drammatica disperazione, sono sentimenti affini a quelli che precedentemente Hannah Arendt aveva riconosciuto in quell'insano ottimismo manifestato dai profughi europei in America agli inizi degli anni Quaranta<sup>131</sup>. Arendt, con malinconico realismo, interpreta l'apparente serenità degli immigrati ebrei come la reazione spontanea a una condizione di insicurezza cronica e di tragica disperazione che accompagna i tentativi di ricostituire l'identità perduta adattandola alla pressione esterna: «tuttavia, il recupero di una nuova personalità è tanto difficile – e tanto illusorio – quanto una nuova creazione del mondo. Qualunque cosa facciamo, qualunque cosa pretendiamo di essere, non riveliamo altro che il nostro insano desiderio di essere trasformati, di non essere ebrei»<sup>132</sup>. La serenità e l'ottimismo, in una tale condizione, non rappresentano altro per Arendt che il passo più vicino all'abisso della disperazione; è una «facciata di serenità», «il tentativo di tenersi a galla»<sup>133</sup> contro una irriducibile disperazione assai prossima al suicidio:

---

<sup>129</sup> «But what do I see when I take a longer look? That the Jewishness of so many of these “positive” Jews is truculent, and very sensitive to criticism; that it is also aggressive and uncharitable; that it points to itself too challengingly and has too little patience with conceptions of Jewishness other than its own; that it is too prone to polemical violence and name-calling». *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> Cfr. H. Arendt, *Noi profughi*, in ARENDT 2009, pp. 35-49. L'articolo fu originariamente pubblicato come *We Refugees* su «The Menorah Journal» nel gennaio 1943.

<sup>132</sup> Ivi, p. 45.

<sup>133</sup> «Il loro ottimismo non è che il tentativo di tenersi a galla. Dietro questa facciata di serenità, combattono costantemente con la loro intima disperazione. Alla fine, muoiono di una sorta di egotismo». Ivi, p. 41.

No, c'è qualcosa che non va nel nostro ottimismo. Tra noi ci sono quei bizzarri ottimisti che, dopo aver fatto un mucchio di discorsi ottimistici, vanno a casa e aprono il gas o si servono di un grattacielo in modo del tutto impreveduto. [...] I suicidi non si verificano più soltanto tra la gente in preda al panico di Berlino e di Vienna, di Bucarest o di Parigi, ma anche a New York e a Los Angeles, a Buenos Aires e a Montevideo<sup>134</sup>.

È opportuno evidenziare che l'articolo di Arendt (pubblicato nel 1941) e quello di Greenberg (1950) rispecchiano due fasi diverse, una precedente e una successiva, all'interno di qual vasto processo di integrazione della comunità ebraica in America: Arendt, infatti, descrive la condizione dei profughi europei, in fuga dall'avanzata nazista e dalla guerra; il periodo da lei ritratto e vissuto è esattamente quello in cui la tendenza predominante era la soppressione della propria identificazione etnica; Greenberg, scrivendo un decennio più tardi, invece, affronta una nuova evoluzione della medesima questione: tra gli anni Quaranta e Cinquanta, a guerra conclusa e con la riconquista del suolo patrio, la Palestina, trattare della personale esperienza come ebrei avveniva in modo più diretto e frequente, soprattutto nei circoli intellettuali newyorkesi. Greenberg e i membri di «Commentary» si erano dichiarati profondamente ostili a ogni genere di movimento organizzato, sia sionista che generalmente nazionalista, che esortasse a qualsiasi forma di militanza che di conformità di gruppo, trattandosi in entrambi i casi di iniziative finalizzate ad affermare uno schiacciante 'orgoglio' ebraico o una supremazia 'ebraica' dal gusto vagamente totalitaristico<sup>135</sup>. A differenza di Arendt, il cui scritto rappresenta il quadro più sofferto della situazione dei profughi ebrei, l'articolo di Greenberg intende piuttosto avvertire la sua stessa collettività degli esiti irreparabili che l'atteggiamento di aggressività dei cosiddetti «"positive" Jews» potrebbe

---

<sup>134</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>135</sup> Atteggiamento del resto comune ad ogni forma di nazionalismo, come Greenberg stesso evidenzia: «There we find Germans asserting Germanism, Russians Slavism, Magyars Magyarism, Lithuanians Lithuanianism as absolute ends in themselves and not needing generalization in terms of any broader value in order to be made the supreme criteria of all things on earth and in heaven». C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*, in GREENBERG 1995, III, p. 48.

provocare nel prossimo futuro. Ciò che Greenberg prevede, infatti, è il ritorno di un forte nazionalismo ebraico pari, nella virulenza e nei principi dittatoriali, a quello tedesco.

Sebbene, come sostiene Greenberg, l'esaltazione collettiva ebraica verso un nuovo nazionalismo possa per il momento costituire nient'altro che «fuel for oratory and journalism»<sup>136</sup>, non è troppo lontana quella circostanza in cui tale movimento diventi tanto forte da creare situazioni irreparabili e rendere così vani i tentativi di ricostruire in modo realmente positivo un'identità ebraica successiva all'Olocausto. La grande preoccupazione di Greenberg è dovuta al verificarsi di una serie di avvenimenti che possono potenzialmente portare a un dramma collettivo; il nazionalismo ebraico, sviluppatosi tra gli anni Quaranta e Cinquanta, è infatti diverso da ogni genere di movimento precedente, poiché è stato generato da una sintesi di eventi dalla portata non quantificabile: la Shoa e la fondazione dello Stato di Israele. Questo insieme di cause persuade Greenberg a tracciare un drammatico paragone tra il nazionalismo ebraico e quello tedesco, i quali rivelano di essere due forme assai simili di cieco ed esaltato sciovinismo:

This, no matter how painful I, as a Jew, find any resemblance between German nationalism and things Jewish: which is all the more reason why Jewish chauvinism is distressing to contemplate. [...] Like the German, Jewish nationalism was born of a history of humiliation and defeat [...]: the pogroms of czarist Russian and the growth of secular and doctrinaire anti-Semitism were for us what subjection to Napoleon was to the Germans<sup>137</sup>.

Se il genocidio ha costituito il trauma decisivo e definitivo per le sorti del popolo ebraico, la sconfitta riportata dalla Germania nel 1918 ha offerto il terreno per l'ascesa di Hitler e del nazionalismo tedesco; ma, precisa Greenberg, affinché l'esaltazione sciovinista possa adeguatamente estremizzarsi in un movimento di violenza, è necessario che il popolo in questione abbia potuto, almeno una volta, provare l'esperienza di un successo

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 55.

<sup>137</sup> Ivi, p. 49.

(«some first taste of success»)<sup>138</sup>. Nel caso della Germania, il susseguirsi di due eventi lontani nel tempo, la vittoria contro i francesi nel 1870 e la sconfitta riportata nella Prima Guerra Mondiale, hanno creato il terreno più florido per l'avanzata di Hitler e per i drammi conseguenti; il popolo ebraico, invece, ha vissuto due avvenimenti epocali separati da una breve distanza temporale: il genocidio e la riconquista della Palestina<sup>139</sup>.

È in base a questa sintesi storica distruttiva, l'Olocausto da un lato e Israele dall'altro, che Greenberg prevede l'avvento di un nuovo nazionalismo ebraico di cui il «“positive” Jew» non è altro che una prima e debole espressione; in ultima analisi, infatti, tale individuo rappresenta una puntuale incarnazione di quei valori di gruppo che Lewin, in precedenza, aveva indicato come gli unici rimedi alla sindrome dell'odio di sé, quali il senso di sacrificio e la responsabilità personale nel portare in trionfo un nuovo orgoglio ebraico<sup>140</sup>. Greenberg pronostica che in un futuro prossimo non eccessivamente lontano, la logica di gruppo potrebbe assumere dimensioni collettive radicalizzandosi al punto da costituire l'unico criterio ufficiale per giudicare la condotta di ciascun individuo; la singolarità umana, dunque, verrà soffocata da una identità collettiva e pericolosamente totalitaria. Il principio dell'adesione a un parametro comune ma stabilito da una piccola cerchia al potere esclude, infatti, ogni genere di scelta consapevole e libera. L'esito di una tale situazione è la condanna immediata di

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 48.

<sup>139</sup> «We Jews have known something of this kind of self-preoccupation for a long time, albeit without nationalism, and while it often betrays the fact that we simply find ourselves more interesting than Gentiles, it is also the symptom of a collective feeling of self-doubt. But the self-doubt has, usually, to become general and very uncomfortable before it can furnish the fuel for chauvinism, and it is also necessary for the people concerned to have had some first taste of success. [...] However, the victory in Palestine did for us *after* our disaster what their defeat of France in 1870 had done for the Germans *before* their disaster: it gave us a first taste of real success, of success won on our own. And it is only since then, apparently, that Jewish chauvinism has become a serious possibility». Ivi, pp. 48-49.

<sup>140</sup> Come sostiene Greenberg: «The “positive” Jew and his spiritual ancestors do, after all, embody the Jewish group consciousness more than do most other Jews. The “positive” Jew has accepted the burden as well as the rewards involved in that. He fights as best he knows how for Jewish self-respect, and whatever he wins redounds to the benefit of all other Jews». Ivi, pp. 50-51.

colui che è diverso, di colui che non approva e non rispecchia il paradigma sancito dalla comunità, nonché la censura di qualsiasi forma di dubbio esistenziale. Questa è del resto la preoccupazione espressa anche da Harold Rosenberg in un discorso tenuto nel 1950 presso la Columbia University e rivolto ai neo-laureati studenti ebrei; il critico, durante questa importante occasione, invita la nuova generazione a meditare sul vero valore della solidarietà ebraica, la quale trascende (nonostante quanto divulgato dalla propaganda nazionalista) l'impegno di gruppo e qualsiasi genere di imposizione di un modello moralistico di 'buon ebreo':

And, after all, isn't it true that the Jew is something even before he has willed to be something? Something that preserves *itself*? Something that in being communicated from man to man builds its own solidarity, without appeals to duty? The individual who seeks in himself the hidden content of his Jewishness must accept the risk of what he may find. [...] This the ideologist of commitment cannot comprehend. To him, exposing oneself to the research of one's confusion and negations appears as both immoral and painful. For his own part, he tries to evade the perils of discovery by formulating in advance a content for Jewishness that will by-pass or overcome his fears and doubts and guide him to psychological security<sup>141</sup>.

Quindi, la tendenza a decretare parametri comportamentali che aderiscono alla logica di gruppo e, in base ai quali, l'individuo è giudicato un ebreo modello oppure moralmente deprecabile, è interpretata sia da Rosenberg che da Greenberg come la reazione più prevedibile ed immediata al genocidio ebraico e alla fondazione dello Stato di Israele: l'intento dell'ideologia nazionalista è esattamente quello di creare una solida collettività riunita, potente ed emancipata, attraverso l'irreggimentazione, il bieco moralismo e l'intransigenza<sup>142</sup>. Una viva e auspicabile relazione con la propria ebraicità, conclude Greenberg, dovrebbe avvenire in modo dif-

<sup>141</sup> H. Rosenberg, *Jewish Identity in a Free Society*, in ROSENBERG 1973, p. 267.

<sup>142</sup> Rosenberg, infatti, decreta che «The style of the choice is less important than the fact that a conscious choice is being put into play. By setting up a measure of who is a proper Jew and who isn't, ideologists of positive Judaism no doubt hope to bind American Jews more

ferente: essa dovrebbe essere una spontanea e personale espressione di se stessi, non vincolata a una legislazione imposta dall'esterno e dunque libera da ogni enfasi definitoria e prescrittiva. Il progresso verso la riconquista dell'orgoglio ebraico sarà deciso dallo scopo prefissato: solo quando l'obiettivo diverrà la scoperta del proprio Io soggettivo, e non l'adeguamento a parametri sanciti dalla collettività, il popolo ebraico potrà convivere con la sua storia passata ed affidarsi così a un futuro più pacifico<sup>143</sup>.

I should like to be more specific and concrete, but I cannot because I do not have the complete answer to self-hatred. The non-Jewish world [...] will always make impossible the entire extirpation of self-hatred in the Diaspora. All I claim is that we can rid ourselves of a good deal of it, despite the world's attitude, by bringing it into the open, and by becoming aware of what it causes us to do and say<sup>144</sup>.

In sostanza, il complesso dell'odio di sé ebraico non rappresenta altro che uno dei molteplici aspetti di una irriducibile questione: il rapporto con l'altro, in questo caso specifico, tra ebrei e gentili. Il corso secolare della storia ha condannato il popolo ebraico all'esilio e alla vergogna, e, di fronte alla constatazione delle colpe dei gentili, il progresso del nazionalismo giudaico rappresenta la reazione più immediata a secoli di ingiuste sofferenze; «I am aware, moreover, – confessa Greenberg – of all that in Jewish history would justify an excessive nationalism on our part. The attitude of the non-Jewish world – the chief cause of our self-hatred – provides a strong practical as well as psychological argument for the uses of a Jewish national selfishness»<sup>145</sup>. Ma optare per l'isolazionismo ed il separatismo non rappresenta la soluzione più positiva alle difficoltà di convivenza del popolo giudaico con i gentili, in particolare dopo Auschwitz; in linea con la posizione generale degli intellettuali ebrei riuniti intorno a «Commentary» e a «Par-

---

closely together». Ivi, p. 266.

<sup>143</sup> Cfr. C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*, in GREENBERG 1995, III, p. 56.

<sup>144</sup> Ivi, p. 57.

<sup>145</sup> Ivi, p. 51.

tisan Review», Greenberg col suo articolo di denuncia sociale, pur riconoscendo le colpe del mondo non-ebraico, non inneggia al particolarismo e neppure al giudeocentrismo: l'equilibrio con 'l'altro' è un obiettivo che potrà essere raggiunto solo attraverso l'abbandono di ogni posizione politica e psicologica separatista. Lo sciovinismo ebraico, al contrario, glorifica l'appartenenza etnica a una collettività chiusa, segregata e conservatrice, il cui orgoglio per la propria cultura non è altro che una forma mascherata di irreggimentazione<sup>146</sup>.

Come precedentemente accennato, nel 1950 Greenberg è già prossimo all'abbandono del suo precedente radicalismo politico; per questa ragione, dunque, egli differentemente da quanto affermato nel già citato simposio del 1944 intorno alla nuova generazione di scrittori ebrei americani, non prevede una risoluzione futura dei problemi del popolo giudaico con l'avvento del socialismo<sup>147</sup>. In questa fase nuova del suo pensiero politico, Greenberg al contrario confessa di non poter offrire una soluzione concreta e soddisfacente alla questione dell'ebraismo in America. Ma un buon punto di partenza verso una possibile serenità ed equilibrio con se stessi, e dunque con l'altro, potrebbe essere la consapevolezza personale: fintanto che il sentimento ebraico di insofferenza è falsificato e sublimato dietro atteggiamenti paradossali come quelli assunti dai cosiddetti «“positive” Jews», non sarà possibile ottenere successi futuri. La conclusione cui Greenberg perviene è dunque emblematica e volutamente non definitiva: «The problem has to be focused directly in the individual Jew and discussed in personal, not communal terms. For self-hatred is as intimate a thing as love»<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> «Actually, chauvinism – which in America means Jewish separatism – intensifies self-hatred by concealing and dissembling it, by sinking it into depths of the psyche where it becomes all the more malignant [...]». Ivi, p. 50.

<sup>147</sup> Cfr. C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 252.

<sup>148</sup> C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on “Positive Jewishness”*, in GREENBERG 1995, III, p. 58.

I.4.1 *Greenberg, il kitsch e il rapporto con 'l'altro':  
la tesi di Thierry de Duve.*

Il confronto con l'altro e l'enfasi posta sul valore dell'individualità, argomenti contenuti nell'articolo *Self-Hatred and Jewish Chauvinism*, hanno indotto il critico Thierry de Duve a proporre una nuova analisi del carattere ebraico di Greenberg: è opinione di de Duve, infatti, che la forte componente introspettiva dello scritto del 1950 non debba essere sottovalutata ma, se letta attentamente, possa rivelarsi una chiave interpretativa di almeno un altro importante testo di Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, sebbene esso preceda *Self-Hatred and Jewish Chauvinism* di un decennio. La lettura proposta da de Duve è, esattamente come il titolo del suo recente studio dedicato a Greenberg, «between the lines»<sup>149</sup>: il critico belga, infatti, nutre la convinzione che gran parte degli scritti di Greenberg possano essere compresi in base a una dualità latente e corrispondente al rapporto conflittuale tra se stesso e 'l'altro', «the otherness»<sup>150</sup>. Tale relazione, alla cui base risiede l'essere ebreo e dunque 'diverso' per natura, è una delle ragioni per cui Greenberg propenda in definitiva per l'arte dell'avanguardia e per l'astrattismo, piuttosto che per il figurativo e il gusto detto kitsch. Sebbene *Avanguardia e kitsch* non possa definirsi un testo introspettivo, esso però, esattamente come *Self-Hatred and Jewish Chauvinism*, precisa che il punto di vista più adeguato all'analisi della diffusione del fenomeno culturale del kitsch debba essere individuale: «Mi sembra che sia necessario esaminare più da vicino, e in maniera più originale di quanto sia stato fatto finora, la relazione tra l'esperienza estetica in quanto vissuta dal singolo individuo, non quella generalizzata, e i contesti storico-sociali in cui tale esperienza si compie»<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> Cfr. DE DUVE 2010, p. 49.

<sup>150</sup> «This introduction via Greenberg's Jewishness is a way to suggest that 'Avant-Garde and Kitsch' and other 'dogmatic' texts should be read against the background of a highly troubling relation to otherness». Ivi, p. 45.

<sup>151</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 37; «It appears to me that it is necessary to examine more closely and with more originality than hitherto the relationship between aesthetic experience as met by the specific – not the generalized – individual, and the social and historical contexts in which that experience takes place». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1965, p. 3.

Il riferimento all'individualità prosegue, come de Duve afferma, in un altro saggio, il già citato *L'ebraicità di Kafka*, che costituisce una caso di eccezione, dal momento che Greenberg non solo identifica lo scrittore come «l'ebreo che scrive in tedesco»<sup>152</sup>, sottolineandone così l'unicità, ma esprime una sua considerazione autenticamente personale, sebbene attribuita all'«io ebraico di Kafka»<sup>153</sup>: «E non potrebbe dunque darsi che l'indagine su ciò che ci sta realmente accadendo resti la più umana, e pertanto la più seria e la più dilettevole, di tutte le attività possibili?»<sup>154</sup>. L'indagine introspettiva è eletta da de Duve a principale strumento per comprendere alcune delle implicazioni del modernismo greenberghiano. Greenberg, in *Avanguardia e kitsch*, fornisce la seguente definizione di gusto kitsch:

Il surrogato culturale (*ersatz culture*), il kitsch, destinato a coloro che, insensibili ai valori della vera cultura, sono tuttavia avidi di quelle distrazioni che solo la cultura di un certo tipo può fornire. Il kitsch, utilizzando come materia prima i simulacri degradati e accademici della vera cultura, accoglie e coltiva questa insensibilità. [...] Il kitsch è meccanico e opera secondo formule. Il kitsch è esperienza di seconda mano e sensazione falsa. Il kitsch cambia a seconda dello stile, ma resta sempre lo stesso. Il kitsch è la sintesi di tutto ciò che è spurio nella vita di oggi. Il kitsch dice di non chiedere nulla ai suoi clienti a parte i loro soldi: non chiede neanche il loro tempo<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Kafka*, in GREENBERG 1991, p. 245; «the Jew who writes in German». C. Greenberg, *Kafka's Jewishness*, in GREENBERG 1965, p. 270.

<sup>153</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Kafka*, in GREENBERG 1991, p. 248; «Kafka's Jewish self asks this question, and in asking it, tests the limits of art». C. Greenberg, *Kafka's Jewishness*, in GREENBERG 1965, p. 273.

<sup>154</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Kafka*, in GREENBERG 1991, p. 248; «And might not the investigation of what is literally happening to oneself remain the most human, therefore, the most serious and the most amusing, of all possible activities?». C. Greenberg, *Kafka's Jewishness*, in GREENBERG 1965, p. 273.

<sup>155</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, pp. 42-43; «To fill the demand of the new market, a new commodity was devised: ersatz culture, kitsch, destined for those who, insensitive to the values of genuine culture, are hungry nevertheless for the diversion that only culture of some sort can provide. Kitsch, using for raw material the debased and academized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility.

Attenendosi alle origini ebraiche di Greenberg, de Duve riformula il concetto di kitsch come una possibile negazione dell'«altro da sé», nel senso di espressione subliminale della difficoltà di integrazione e di relazione pacifica con l'altro, il cui annullamento induce a un conseguente rapporto puramente narcisistico con se stessi. Il I libro del *Capitale* di Karl Marx fornisce a de Duve le basi per questa interpretazione di natura sociologica e vagamente psicologica<sup>156</sup>:

The word 'kitsch' was not yet in use when Marx made his famous remarks about commodity fetichism in Book I of Capital, but the theory whereby commodities are reified relations of production, that is to say, social relations among things, is the basis for understanding what kitsch adds to the commodity: essentially, a narcissistic round-trip that confirms the other's suppression in the object, and revels in it. [...] Kitsch is the mask of this non-face. [...] Kitsch holds up a mirror without resistance to self-love. Beause there is no confrontation, this self-love regresses toward primary narcissism; there it is not love at all, but pleasure gleaned from the disappearance of otherness<sup>157</sup>.

La soppressione dell'«altro» incita a intrattenere un rapporto di intimità e di amore con se stessi ma che infine, essendo la negazione la sua origine, non può che convertirsi in odio, odio dell'«altro» e odio di se stessi: «finally, because such pleasure is a lie, this false love is true hate: of oneself and the other»<sup>158</sup>. Greenberg, in quanto ebreo e, come lui stesso confessa, familiare

---

[...] Kitsch is mechanical and operates by fomulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money – not even their time». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1965, p. 10.

<sup>156</sup> Thierry de Duve rimanda al libro I del *Capitale* (*Das Kapital*) in cui Marx definisce le merci come «cose sensibilmente sovrasensibili»: dietro al prodotto, esiste un rapporto sociale tra uomini (i produttori) ma quando l'oggetto in questione è trasformato in merce, tale relazione si palesa come naturale ed oggettiva, ovvero come estranea ai produttori stessi, la cui presenza è così surrogata dietro «un rapporto tra cose». Cfr. MARX 1974, pp. 104-105.

<sup>157</sup> DE DUVE 2010, pp. 45-46.

<sup>158</sup> Ivi, p. 46.

con il sentimento di odio di sé, si rivela attraverso *Self-Hatred and Jewish Chauvinism* e ancor prima con *Avanguardia e kitsch*, assai sensibile a questo genere di relazione negativa con l'estraneo: le difficoltà a mantenere un rapporto pacifico con il mondo gentile alimenta il disprezzo per se stesso e il peso del complesso di inferiorità tanto familiare all'ebreo. La seguente dichiarazione di Greenberg esprime con chiarezza il conflitto interiore di cui egli, in quanto ebreo vissuto nell'epoca di Auschwitz, è suo malgrado vittima:

The attitude of the non-Jewish world – the chief cause of our self-hatred – provides a strong practical as well as psychological argument for the uses of a Jewish national selfishness. Those of us who are sick of Europe after Auschwitz and want to have nothing more to do with Gentiles have a right for the moment to indulge our feelings, if only to recover from the trauma<sup>159</sup>.

Thierry de Duve precisa che *Avanguardia e kitsch* non possa essere considerato un testo introspettivo, se non a livello più profondo o meglio in quanto riflesso indiretto della sensibilità di Greenberg verso questioni quali il senso dell'individualità e della convivenza. L'individuo cui Greenberg si riferisce è il contadino russo che ammira un quadro di Repin: la simbiosi che l'uomo percepisce con l'opera figurativa ed iperrealistica del pittore scaturisce dalla spontanea relazione che il soggetto raffigurato intesse con la realtà quotidiana russa dell'epoca, trattandosi di un rapporto di scambio diretto che permette al contadino di poter apprezzare il quadro poiché non gli richiede alcuno sforzo intellettuale. Il kitsch, dunque, oltre a regalare la sintesi immediata degli effetti lusinghevoli di un'opera più complessa (come un quadro astrattista di Picasso), nega di fatto la presenza dell'altro presentando un prodotto finito, che non richiede alcun genere di confronto. Poiché l'altro è soppresso ai fini di un rapporto facilitato, l'esito di tale processo è, secondo de Duve, l'incitamento a un affetto verso se stessi, in definitiva a una regressione narcisistica.

---

<sup>159</sup> C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*, in GREENBERG 1995, III, p. 51.

Il rapporto con l'altro e con se stessi rappresenta per de Duve la linea di demarcazione, sottile e psicologica, tra la preferenza di Greenberg per l'avanguardia e il rifiuto dell'arte 'bassa' kitsch, di cui il quadro di Repin diviene il prototipo ideale in un paese non colpito dal male capitalista. Come Greenberg stesso dichiara in *Self-Hatred and Jewish Chauvinism*, l'unica condizione affinché il popolo ebraico possa convivere con i gentili è l'opposizione al separatismo etnico e culturale, propagandato, invece, dal movimento nazionalista; l'isolazionismo, infatti, non potrebbe fare altro che irrigidire i rapporti con l'esterno, fino al punto da pretenderne la non-esistenza. Si tratta dunque, se seguiamo la lettura ipotetica proposta dal critico belga, di un rapporto sociale le cui implicazioni possono essere potenzialmente estetiche, qualora leggessimo in questa medesima luce la questione sollevata dal genere di relazione che il kitsch induce a intrattenere con l'opera d'arte. L'arte d'avanguardia (Picasso) rappresenta invece la perfetta controparte: nel caso del pittore modernista, infatti, 'l'altro' esiste ed è il *medium*, il supporto fisico, il quale manifesta fisicamente la sua presenza inducendo l'artista ad intrattenere un rapporto di scambio, una relazione di reciprocità. Il modernismo di Greenberg nel suo complesso, attraverso le sue caratteristiche primarie, legittima effettivamente de Duve a gettare le basi per la seguente conclusione:

For an avant-garde artist (as he [Greenberg] said at the time), or for a modernist artists (as he said later on), the other is the medium. Where the reduction of art to an ornamented commodity results, for the lover (or the producer) of kitsch, in a bonus of pleasure founded on the suppression of the other, for the avant-garde artist (or art lover), it is the conventions of the medium that a relation to the other is inscribed, deposited, embodied – a relation which consists above all in *surrendering* to an irreducible otherness<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> DE DUVE 2010, p. 49.

### I.5 *Vantaggi e contraddizioni dell'assimilazionismo ebraico secondo gli intellettuali newyorkesi.*

*Self-Hatred and Jewish Chauvinism* rispecchia la posizione generale assunta dalla cerchia dei *New York Intellectuals*: essi avevano maturato in maniera corale un pensiero equilibrato e bilanciato in merito alla questione dell'ebraismo. Il particolarismo ebraico (confluente nello sciovinismo denigrato da Greenberg) e l'assimilazionismo costituivano due poli opposti di un problema univoco: ricostruire le basi per la convivenza con quel mondo che da tempi immemorabili aveva condannato il popolo giudaico a un'esistenza erratica e al disprezzo di sé. I valori propri dell'*intelligenza* newyorkese si discostavano sia dalla prima che dalla seconda possibilità: solo l'accesso universale dell'individuo a ogni opportunità sociale ed intellettuale e il rispetto del proprio retaggio avrebbero potuto guidare verso l'edificazione di un nuovo contesto sociale in cui ogni membro di una minoranza etnica avrebbe potuto coesistere serenamente<sup>161</sup>.

Se il giudeocentrismo, la sostanza della propaganda nazionalista ebraica, implicava il separatismo e l'isolazionismo, e quindi una nuova e reiterata chiusura del popolo ebraico; l'assimilazionismo comportava, per definizione, la perdita volontaria più o meno profonda dei caratteri ebraici originari, sentiti come invalidanti al compimento del successo e al riconoscimento del proprio valore<sup>162</sup>. La scelta assimilazionista non era esente da contraddizioni: per quanto l'ebreo potesse inserirsi nel mondo gentile, raramente veniva compiutamente accettato; la condizione di instabilità che egli dunque aveva tentato di rifuggire si confermava essere lontana da una risoluzione definitiva. Come nota Greenberg, ogni sforzo di negazione

<sup>161</sup> Cfr. COONEY 1991, *passim*.

<sup>162</sup> Cfr. G. Bettini, *Introduzione*, in ARENDT 2009, pp. 12-15; cfr. anche K. Levin, *Problemi psico-sociologici di un gruppo minoritario*, in LEWIN 1972, pp. 192-193: «Vi sono di fatto individui che, in situazioni in cui verrebbe naturale di rispondere in quanto ebrei, reprimono o nascondono la propria ebraicità. [...] Tra i membri di gruppi di minoranza o di altri gruppi sociali non privilegiati, vi sono individui che, singolarmente o in accordo con larghi settori del gruppo, si augurano ardentemente di varcare la linea che separa il loro dagli altri gruppi. Questa aspirazione può essere realizzata o attraversando la linea di confine individualmente o distruggendola radicalmente. In questo caso si parla di tendenza all'«assimilazione»».

delle proprie origini non può che guidare verso una proiezione distorta e fallace del proprio vero Io, col fine di dimostrare di possedere una rinnovata identità:

The ultra-assimilationist Jew does violence to himself as a human being pure and simple, as well as Jew, because he tries to make himself more typically English, French, or German than any Anglo-Saxon, Gaul or Teuton ever is. He over-defines himself, in group terms, in the effort to prove he is more English or French than Jewish – which means, really, that he always acts with reference to his Jewishness, even if it is an entirely negative reference<sup>163</sup>.

Per gli intellettuali newyorchesi, la tendenza contemporanea alla tipizzazione sociale ed etnica implicava l'immediata segregazione ed esclusione dell'individuo: se infatti, nel caso del nazionalismo ebraico, e dunque dell'atteggiamento da Greenberg attribuito al «“positive” Jew», 'definire' significava imporre un modello comportamentale 'corretto'<sup>164</sup>; nel caso della prospettiva assimilazionista, invece, 'iper-definire' il proprio Io per adeguarlo a un'altra nazionalità determinava la negazione di se stessi in favore, ancora una volta, del rispetto di parametri precostituiti.

Hannah Arendt, all'interno della recensione dedicata all'autobiografia dello scrittore ebreo-austriaco Stefan Zweig<sup>165</sup>, un ritratto realistico dei chiaroscuri di un'epoca passata, aveva osservato che di fronte alla chiusura opposta dai più alti circoli aristocratici della Germania e dell'Austria dell'epoca, la generazione di Zweig scoprì abbastanza precocemente che il successo e la celebrità erano gli unici mezzi per conquistare una consi-

---

<sup>163</sup> C. Greenberg, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on "Positive Jewishness"*, in GREENBERG 1995, III, p. 56.

<sup>164</sup> «By setting up a measure of who is a proper Jew and who isn't, ideologists of positive Judaism no doubt hope to bind American Jews more closely together. They risk, however, producing an exactly opposite effect. To define is to exclude». H. Rosenberg, *Jewish Identity in a Free Society*, in ROSENBERG 1973, p. 266.

<sup>165</sup> L'autobiografia di Zweig *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo (The World of Yesterday: an Autobiography)*, è recensita da Arendt per «The Menorah Journal» nell'ottobre 1943; cfr. H. Arendt, *Ritratto di un periodo*, in ARENDT 2009, pp. 51-62.

derazione sociale disperatamente ambita. Seguendo la vita costellata di riconoscimenti dello scrittore, Arendt ritrae la triste immagine di chi, come Zweig, ha mal inteso la «torre d'avorio della celebrità»<sup>166</sup> come una ferrea corazza sia contro l'ostilità antisemita che contro quel vortice oscuro dell'esistenza drammatica ed incerta che l'essere ebrei ha da sempre implicato: «La celebrità comportava un altro privilegio che, secondo Zweig, era almeno altrettanto importante – l'interruzione dell'anonimato, la possibilità di essere riconosciuti da persone ignote, di essere ammirati da estranei»<sup>167</sup>. Sebbene la venerazione del successo e del genio non siano caratteristiche esclusivamente ebraiche, tuttavia la sempiterna opposizione del mondo gentile all'integrazione ha trasformato la ricerca del riconoscimento sociale in una questione di sopravvivenza.

### I.5.1 *Meyer Schapiro e i valori di Bernard Berenson.*

Se per Arendt l'autobiografia di Zweig ha costituito «una testimonianza impressionante di come la celebrità e la volontà di conquistare la celebrità fossero di stimolo ai giovani della sua generazione»<sup>168</sup>, la vicenda biografica di un'altra grande personalità vissuta tra la fine del XIX secolo e del XX, quella di Bernard Berenson, è stata letta da Meyer Schapiro come una delle più classiche parabole dell'assimilazionismo ebraico<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 61.

<sup>167</sup> Ivi, p. 60. «Non c'è dubbio che ciò che Zweig temeva più di tutto era di sprofondare di nuovo nell'oscurità, dove, spogliato della sua gloria, sarebbe ridiventato quel che era stato all'inizio della sua vita. Non sarebbe stato niente di più di uno dei tanti sventurati costretti ad affrontare il problema quasi insormontabile di conquistare un mondo ignoto». *Ibidem*.

<sup>168</sup> Ivi, p. 56.

<sup>169</sup> Bernard Berenson, nato Bernhard Valvrojenski nel 1865 a Butrymancy, nella zona di confine lituana, giunse in America al seguito della madre Eudice e dei fratelli all'età di dodici anni nel 1875. Egli ha trascorso il primo periodo della sua infanzia in uno dei tipici conglomerati urbani chiamati *shtetlekh*, conducendo una vita povera e insicura: i villaggi ebraici est-europei infatti erano spesso preda di violente razzie e di incendi che divennero ancora più frequenti negli anni Settanta ed Ottanta del XIX secolo. Questi decenni, infatti, assistettero a una forte crisi economica che raggiunse l'acme nel 1873 e a una epidemia di colera succes-

Solo un anno dopo la morte del grande *connoisseur*, la rivista «*Encounter*» pubblica un breve saggio ad opera di Meyer Schapiro in cui il poco elogiativo ritratto di Berenson era anticipato da un titolo altrettanto controverso: *Mr. Berenson's Values*<sup>170</sup>. Come ha osservato Donald Kuspit, «Schapiro's title clearly suggests his determination to separate his values

---

siva alla Guerra di Crimea. Il padre di Bernard, Alter, decise di emigrare nel 1873 a Boston, città portuale commercialmente attiva dove già da tempo si era stanziata una larga comunità di immigrati da Butrymancy, principalmente nella zona nord, uno dei ghetti più popolosi. Una volta giunto in America, Alter Valvrojenski cambiò il proprio nome in Albert Berenson, e si stabilì in una zona tra le più povere dell'area settentrionale di Boston, dove il resto della famiglia, due anni più tardi, lo seguì. Già da tempo Albert aveva abbandonato l'ortodossia religiosa ebraica: egli era infatti uno dei più fervidi membri della *Haskalah* (Illuminazione), movimento figlio del razionalismo settecentesco che prevedeva lo studio del pensiero occidentale laico accanto a una lettura nuova e moderna dei testi talmudici; si trattava di una corrente assai diffusa nell'Europa orientale e, tra i numerosi membri, vi aderì anche il padre di Meyer Schapiro, Nathau Menachem Schapiro, che aveva ricevuto un'educazione ortodossa in quanto discendente di importanti talmudisti. Per quanto riguarda l'infanzia ebraica di Berenson, cfr. SECREST 1981, pp. 43-60; SAMUELS 1981, pp. 1-14; COHEN 2013, pp. 10-35.

<sup>170</sup> Il saggio fu pubblicato nel gennaio 1961 (Berenson era deceduto nell'ottobre 1959) e riedito nella raccolta di testi di Schapiro, *Selected Papers*. Cfr. M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, pp. 209-226. Le opinioni in merito alla controversa recensione sono molteplici e discordanti: Mary Ann Calo è tra coloro che hanno giudicato positivamente lo scritto come «the first genuinely critical study of Berenson's career». CALO 1994, p. 124. È importante precisare che esso non costituisce l'unico testo scritto da Schapiro in merito a Berenson: come sottolinea Giovanna De Lorenzi, già nel dicembre 1949 per «*Commentary*», il critico americano si era occupato di recensire due importanti opere di Berenson, *Aesthetics and History in the Visual Arts* (New York 1948) e *Sketch for a Self-Portrait* (New York 1949). L'articolo di Schapiro, *The Last Aesthet*, in un certo senso, anticipa le accuse che l'autore rivolgerà a Berenson nel 1961: nella recensione, Schapiro attacca la mancanza di sistematicità delle teorie del *connoisseur*, la cui mente è forse stata ottenebrata dalla frequentazione di quel «culture-conscious social milieu» dedito alla ricerca di una bellezza artistica perduta. Cfr. SCHAPIRO 1949, s. n. p. All'interno della recensione del 1949, oggetto del biasimo di Schapiro è proprio «il carattere elitario e borghese della cultura rappresentata da Berenson» opposto a quella marxista o generalmente socialista: assumendo infatti proprio la prospettiva di una lotta di classe, Schapiro condanna il posto privilegiato che il *connoisseur* aveva concesso alla figura umana, nuda ed eroica, retaggio della tradizione antica ma al contempo rappresentante di quel modello estetico eletto proprio dalla propaganda totalitaria. Cfr. DE LORENZI 2015, p. 61, nota 96; CALO 1994, pp. 141-142.

from those of Berenson»<sup>171</sup>, anticipando così il tema centrale dell'articolo, ovverosia il biasimo di Schapiro, anch'egli ebreo lituano, verso l'ammirato *connoisseur*, vittima della pressione sociale di un'epoca per la quale aveva rinnegato se stesso in cambio di vantaggi materiali.

Già nell'*incipit*, il saggio pone al centro della questione l'incrollabile desiderio di Berenson di adeguarsi a una precisa immagine da lui stesso creata attraverso le letture dei grandi esteti dell'Ottocento inglese, John Ruskin e Walter Pater:

The late Bernard Berenson, inspired by Walter Pater's book, wished to make his life a work of art. He had two ideals: to live, aesthetically, at the height of sensibility to art and nature, and to lead an aristocratic existence as the master of a big house, holding court for the elegant, the worldly, the famous, and the gifted<sup>172</sup>.

L'esistenza di questo «extraordinary man»<sup>173</sup> poggiava su contraddizioni e irregolarità con le quali fu costretto a convivere per il resto della vita: l'essere ebreo era per Berenson una vergognosa condanna che andava di pari passo con la disonorevole necessità di un mestiere economicamente remunerativo, legato al mercato d'arte, carriera iniziata nel 1894 per conto di Isabella Stewart Gardner e portata avanti attraverso la collaborazione

<sup>171</sup> D. Kuspit, *Meyer Schapiro's Jewish Unconscious*, in *JEWISH IDENTITY* 1999, p. 202.

<sup>172</sup> M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in *SCHAPIRO* 1994, p. 209.

<sup>173</sup> Ivi, p. 210. L'uso di tale appellativo («this extraordinary man») rende manifesta la grande ammirazione che Schapiro sentiva per Berenson, una considerazione di stima non tanto rivolta alle sue doti di critico e teorico, quanto alla rara capacità da lui posseduta di governare le situazioni avverse, come Schapiro dichiarerà in seguito: «Through all dangers he landed on both feet, even under Fascist anti-Semitism and with Hitler's army in Italy during the Second World War». Ivi, p. 222. È del resto indubbia l'alta considerazione di Schapiro nei confronti di Berenson: Elliott Horowitz, ad esempio, dissente da coloro che hanno letto le pagine del critico americano come un resoconto negativo della carriera del *connoisseur*, precisando che la negativa recensione del 1961 era piuttosto rivolta alla appena pubblicata biografia redatta da Sylvia Sprigge (*Berenson: A Biography*, 1960). Lo stesso Isaiah Berlin era assai contrario alla narrazione della vita di Berenson offerta dalla Sprigge: all'interno di una sua lettera, egli confessa di aver letto «only one chapter, in which I found no fewer than thirty-seven errors, seven howlers, and a great many inaccuracies». HOROWITZ 2015, s. n. p.

col mercante d'arte Lord Joseph Duveen<sup>174</sup>. Lo stile di vita aristocratico di cui Berenson si era proclamato sovrano incontrastato aveva solo assopito un latente e represso imbarazzo, una vulnerabilità emotiva legata alle umili origini lituane. Schapiro intravede infatti nella persona di Berenson il persistere di un conflitto interiore che il lusso e l'opulenza conquistate non avevano permesso di sradicare completamente. All'originario complesso di inferiorità etnica si aggiungeva una nuova difficoltà, quella di accettare la necessità di un mestiere remunerativo che lo allontanava dalla pura contemplazione della bellezza: le «material cares»<sup>175</sup> e i «worldly aims»<sup>176</sup> avevano presto contaminato le ragioni di un'esistenza aristocratica votata all'estetica più pura e alle occupazioni intellettuali. Nella sua autobiografia, *Abbozzo per un autoritratto (Sketch for a Self-Portrait)*<sup>177</sup>, il Berenson propone di intendere la dualità della sua vita segnata dall'adempimento di oneri sia materiali che spirituali come paragonabile al medesimo impegno che aveva segnato le esistenze del filosofo Spinoza (tornitore di lenti) e dell'apostolo San Paolo (fabbricatore di tende):

Non sarebbe giusto negare che il fatto d'essere un'autorità nel mio campo non mi abbia recato vantaggi materiali. [...] Ripeto però, che ho preso una svolta sbagliata quando, abbandonando le attività puramente

---

<sup>174</sup> Nel 1909 ebbe inizio la carriera di Berenson come l'esperto d'arte e l'attribuzionista dello spregiudicato mercante Lord Joseph Duveen, al quale forniva le sue certificazioni; «cosicché per trent'anni B.B. autenticò i dipinti italiani del Rinascimento italiano che Duveen vendeva per somme incredibili». SECREST 1981, p. 40. Duveen ha però sempre rappresentato per Berenson una presenza alquanto 'scomoda': il *connoisseur*, infatti, si impegnava particolarmente affinché i suoi legami con Duveen non fossero risaputi. Cfr. *ivi*, p. 365. Per queste ragioni, Samuels definisce il rapporto tra Berenson e il mercante come una «uneasy collaboration». SAMUELS 1981, p. 431.

<sup>175</sup> «Like others in his time, he was embarrassed to speak of the sources of his livelihood; the admissions would have conflicted with the appearance of a sovereign gentleman above material cares, and have exposed him, besides, to unpleasant reminders of his Jewish origin». M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, p. 224.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>177</sup> Nonostante i numerosi diari che Berenson redigeva con regolarità, *Sketch for a Self-Portrait* è la sua principale fonte autobiografica: l'opera fu pubblicata sia in Inghilterra che in Italia che in America nel 1949, e poco tempo dopo tradotta in lingua tedesca (1953).

intellettuali, sono passato allo studio archeologico dell'arte [...]. L'unica scusa che potrei addurre, se il confronto non fosse irriverente, è che, come S. Paolo fabbricava tende e Spinoza puliva le lenti, io pure avevo bisogno di un lavoro per vivere. [...] Quegli uomini di genio non furono ostacolati nella loro vera carriera dal mestiere che esercitavano. Il mio, invece, si prese quanto talento creativo era in me [...]<sup>178</sup>.

Il riferimento a Spinoza e a San Paolo, quest'ultimo convertitesì al cristianesimo, secondo Schapiro costituisce una chiara dimostrazione dell'attaccamento di Berenson alle origini, e i due esempi di umile dedizione non rappresentano altro che gli antenati di cui egli, ancora in tarda età, si sentiva il discendente: «I cannot help feeling it significant that Berenson named as parallels to himself two deeply dedicated and uncompromising Jew who, like himself, broke with the religion of their ancestors»<sup>179</sup>.

Sono tre, quindi, gli espedienti che Berenson privilegiò per raggiungere la degna considerazione dei circoli aristocratici di Boston: la conversione religiosa, l'erudizione e la coltivata sensibilità per il bello. Schapiro giudica la conversione al cattolicesimo di Berenson come assai lontana dai propositi che avevano motivato le scelte di San Paolo e di Spinoza: se il loro fu un atto di coraggio e convinzione, quello di Berenson, invece, fu un gesto svuotato di ogni spiritualità. «But theirs was an act of courageous conviction, while for him the change of religion was a short-lived conversion that helped to accommodate him to a higher social milieu»<sup>180</sup>. Uno dei tratti caratteristici di Berenson, infatti, riconosciuto anche da altre fonti, era un connaturato scetticismo, variamente interpretato come quella specifica qualità che gli permise il successo nel lavoro, oppure come la conferma che la sua seconda conversione, quella al cattolicesimo romano, era dovuta al fascino estetico della religione, escludendo così ogni più autentica partecipazione al rito. Tale è infatti l'opinione di Schapiro: le numerose pagine dedicate da Berenson alla intensa grazia della Chiesa non comprovano una fede ardente, ma sono solo il frutto di un coinvolgimento tanto focoso

<sup>178</sup> BERENSON 1949, pp. 68-69.

<sup>179</sup> M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, p. 211.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

quanto temporaneo, frenato da una mente profondamente scettica<sup>181</sup>.

Del resto, nonostante la conversione religiosa e il rifiuto dell'ebraismo, Berenson sembrava non aver mai perduto l'interesse per le «Jewish things»<sup>182</sup>, un coinvolgimento soffocato per tutto l'arco della sua vita ma arduo da sradicare pienamente. Schapiro cita al tal proposito una recensione scritta dal giovane Berenson sulla moderna letteratura in lingua *yiddish* e pubblicata nell'autunno del 1888 sul «The Andover Review»<sup>183</sup>. Il carattere di questa analisi di critica letteraria costituisce, almeno secondo le parole di Schapiro, il paradigma dell'ambivalente atteggiamento di Berenson verso l'ebraismo: da una parte, come noto, egli provava repulsione e vergogna nell'appartenere a un mondo umile e povero; ma dall'altra,

---

<sup>181</sup> «The story of these conversions is ignored in his *Sketch for a Self-Portrait*, where he asserted that the Church is “humanity’s grandest, completest, and most beautiful achievement”. [...] His extensive writing on church art gives little sign of religious conviction. Although he could “appreciate” religion, he appears an essentially sceptical mind, worldly and hard-headed, who was not likely to hold for long to a theological faith». Ivi, p. 215. Le biografie dedicate a Berenson, fatta eccezione per quella di Sylvia Sprigge, offrono alcune riflessioni intorno alle sue due conversioni: Ernest Samuels e Rachel Cohen convergono nel ricondurre la prima, avvenuta nel 1885, all'incontrollabile fascino che il romanzo di Walter Pater, *Marius the Epicurean*, aveva esercitato sul giovane Berenson, allora studente ad Harvard. L'opera, infatti, narra del graduale avvicinamento spirituale dell'epicureo Marius al cristianesimo. Cfr. SAMUELS 1981, p. 38. Meryle Secrest, invece, insiste sia sull'autenticità dell'ammirazione nutrita da Berenson per la religione cristiana che sull'insicurezza e la vulnerabilità di un carattere costretto a disprezzare se stesso in quanto ebreo; inoltre, essere protestante a Boston permetteva certamente a Berenson di frequentare ambienti importanti. Cfr. SECREST 1981, pp. 76-77. La seconda conversione, quella al cattolicesimo romano, avvenuta nel febbraio 1891 presso il monastero di Monte Oliveto, è generalmente stata attribuita all'amore di Berenson per l'Italia e per l'arte italiana, e che spigherebbe anche le ragioni per cui scelse proprio l'abbazia olivetana, immersa nelle colline senesi; come riporta Secrest, «l'arte e la Chiesa erano divenuti inestricabilmente fusi nella sua mente. L'arte era diventata redenzione». Ivi, p. 145. Inoltre, non fu certamente secondaria anche la frequentazione della sua futura moglie, Mary Costelloe (poi Mary Berenson) e dell'ambiente intellettuale britannico ad essa legato. Da considerare che alcuni biografi, come Rachel Cohen, non sottovalutano anche l'appartenenza di Isabella Stewart Gardner alla Chiesa anglo-cattolica. Cfr. COHEN 2013, p. 79.

<sup>182</sup> M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, p. 218. Schapiro riporta che Berenson, giovane studente al college, ancora usava seguire il calendario ebraico per segnare la data del giorno sotto le sue personali annotazioni sui libri di testo. *Ibidem*.

<sup>183</sup> Cfr. SILBERSCHLAG 1982, *passim*; SAMUELS 1981, pp. 69-71.

Berenson non ha mai perduto un nostalgico coinvolgimento nella cultura ebraica. L'affettuoso apprezzamento delle tradizioni giudaiche e l'odio di sé hanno rappresentato l'essenziale polarità della sua vita; il ritratto offerto da Meryle Secret, infatti, dimostra che l'insicurezza del giovane Berenson era l'espressione di quel complesso giudaico di inferiorità cui Clement Greenberg darà voce decenni più tardi:

La fiducia di sé era spuria, minata da critiche e dubbi interiori, vulnerabile al minimo attacco esterno. Le opinioni altrui avevano assai più importanza per lui di quanto sia giusto, e questa vulnerabilità emotiva si accentuò dietro la spinta del diffuso antisemitismo della società stessa. Sollecitato dall'odio altrui, quel ragazzo che già talmente dubitava di sé giunse ad accettarne come valido il verdetto, a disprezzarsi e a contestarsi. [...] «Odiavo me stesso per essere uno di coloro che, come dice Dante, il Cielo respinge e l'Inferno disdegna» scrisse a Mary Costelloe, sua futura moglie<sup>184</sup>.

Ancor più esplicita in tal senso è l'osservazione di Rachel Cohen: la biografa riporta che Berenson usava descrivere e additare con sottile ironia l'abbigliamento, i modi e le posture che rendevano gli immigrati ebrei così facilmente riconoscibili; secondo l'autrice, in questo apparentemente frivolo divertimento si riflette quel disagio e malessere che persistevano nell'attanagliare la serenità della nuova esistenza aristocratica<sup>185</sup>.

Senza esporre il contenuto della recensione letteraria del giovane Berenson, Schapiro si sofferma brevemente sul carattere ambiguo dell'invito che l'autore rivolge agli scrittori contemporanei a dedicare maggiore

<sup>184</sup> SECRET 1981, p. 76; cfr. anche SAMUELS 1992, p. 40: «He [Berenson] never quite lose the traces of Jewish self-hatred».

<sup>185</sup> Cfr. COHEN 2013, p. 79. A tal proposito, Secret riporta una significativa osservazione che Berenson fece all'interno di una lettera indirizzata a Isabella Stewart Gardner, durante un soggiorno a Berlino nel 1888: egli descrive la visita a una sinagoga e, ammirata la bellezza dell'edificio, non si trattiene dal giudicare i fedeli qui raccolti come l'unica nota stonata all'interno di questa aura di perfezione («parevano robivecchi»); la sua considerazione lascia credere che la Gardner non fosse a conoscenza delle origini del suo *protégée* ed inoltre conferma «l'alienazione di Berenson rispetto al passato, ma anche l'ampiezza dell'odio di sé». Cfr. SECRET 1981, p. 108.

attenzione e tempo alla lettura dei moderni romanzi *yiddish*, onde poter finalmente allacciare un solido rapporto con il popolo ebraico, il cui 'sconcertante' carattere («puzzling character») <sup>186</sup> da sempre lo separa dal mondo dei gentili. Il meditato uso del «we» e «ours», plurali riferiti all'ambiente letterario gentile, crea volontariamente una netta linea di separazione tra gli ebrei e Berenson, anch'egli parte di quel «noi» che arrancava nel tentativo di comprendere quell'universo tanto estraneo quanto chiuso in se stesso. Schapiro sottolinea la cura con cui il *connoisseur* si dissocia dalle sue origini, un esplicito e dichiarato allontanamento che era stato ufficializzato dalla conversione al protestantesimo avvenuta pochi anni prima (1885). «We sense in this article that Berenson has to assure himself and others that he does not belong to this uncouth ghetto world», conclude Schapiro <sup>187</sup>.

Come accennato, una delle preoccupazioni con cui Berenson ha dovuto convivere nel corso della vita è stata l'impegno in un mestiere remunerativo ma che lo privava del tempo e delle energie necessarie da dedicare a oneri più spirituali ed intellettuali. La sua massima aspirazione era adempiere a un modello di vita devoto esclusivamente all'arte e alla bellezza: egli infatti aveva rifiutato di seguire le orme del padre, commerciante al dettaglio, assecondando il volere della stessa famiglia che il primogenito occupasse un posto più nobile ed importante, per conseguire un certo successo sociale. L'osservazione di Schapiro è confermata dall'analisi sociologica della Secrest: la maggioranza degli immigrati ebrei in America, agli inizi del Novecento, aveva infatti maturato delle aspirazioni sempre più elevate per i figli maschi, proiettando su di loro aspettative e desideri che la prima generazione di profughi non aveva potuto realizzare. «Col trascorrere dei decenni – osserva Secrest – i sogni di affermazione collettiva, le speranze alimentate da secoli si erano ristrette indirizzandosi verso i più immediati fini del successo individuale. Poco per volta tutti soccombevano ai valori della società mate-

---

<sup>186</sup> Come riportato da Schapiro citando le precise parole di Berenson: «We shall begin to understand the puzzling character of the Jews; begin to understand, I say, for comprehending them we never shall. Their character and their interests are too vitally opposed to ours to permit the existence of that intelligent sympathy between us and them which is necessary for comprehension». M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, p. 217.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

rialista»<sup>188</sup>. Le prime scelte del giovane Berenson si adattarono pienamente a questo schema sociale: egli agognava raggiungere il successo sociale ed economico non svolgendo il mestiere umile del padre ma attraverso la dedizione riposta nello studio. «In the end his talents become his capital; – sentenza Schapiro – his knowledge and sensibility are at the service of the market»<sup>189</sup>.

Esattamente come Stefan Zweig, le cui vicende (fatta eccezione per la conversione religiosa) sono affini a quelle vissute da Berenson, la frequentazione di un ambiente colto ed elitario rappresentava il conseguimento di un successo raggiunto con grande fatica; le classi agiate, infatti, condividevano un certo antisemitismo, sentimento di fatto coerente con l'atteggiamento fortemente esclusivista di cui esse si fregiavano con orgoglio<sup>190</sup>. Un tratto comune sia a Berenson che a Zweig fu infatti proprio il silente autocompiacimento che essi provavano nel ricordare i nomi dei personaggi illustri appartenenti alla loro cerchia di amicizie: «ciò che più colpisce in Zweig – sottolinea Arendt – è la quantità di elenchi di celebrità incontrate», ennesima dimostrazione che anche gli ebrei più colti «non potevano sottrarsi alla maledizione dei loro tempi – il culto del Successo, grande livellatore»<sup>191</sup>.

La parabola esistenziale di Bernard Berenson narrata da Meyer Schapiro si conclude con un definitivo giudizio sull'esistenza e la professione di questa emblematica figura, perfetto esemplare di quella società classista e dedita al bello, cancellata dalla Prima Guerra Mondiale; sia l'abiura dell'ebraismo, come religione e cultura etnica, che l'estenuante ricerca del riconoscimento altrui e di una condizione di agio aristocratico, rispecchiavano una profonda e ripetuta difficoltà ad essere autenticamente se stesso. La sua incoerenza si rifletteva negativamente nella mancata elaborazione di una teoria artistica che fosse sia originale che flessibile: ciò che Schapiro

---

<sup>188</sup> SECREST 1981, p. 190.

<sup>189</sup> M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, p. 217.

<sup>190</sup> Cfr. SECREST 1981, p. 198.

<sup>191</sup> H. Arendt, *Ritratto di un periodo*, in ARENDT 2009, p. 59. A questo proposito, fu molto importante, nel caso di Berenson, l'amicizia con lo scrittore Carlo Placci, personalità vivace e mondana: Berenson, come riportano i biografi, si era creato una cerchia di amici illustri, per lo più aristocratici e, proprio grazie a Placci, aveva avuto modo di conoscere Gaetano Salvemini e Gabriele D'Annunzio. Cfr. SECREST 1981, pp. 322-323.

deplora della carriera di Berenson è infatti la dogmaticità del suo pensiero, immutabile ed immune a ogni evoluzione o apertura alle nuove scoperte artistiche e ai movimenti contemporanei:

His gifts were less philosophical than aesthetic, and it is his work as a connoisseur-critic, founded on disciplined observation, that has lasting value [...]. But the general ideas – which he treats as his personal property, as an intellectual capital – were less original and important than he thought. They were held dogmatically, with little reflection and concern for consistency. For fifty years they remain the same [...]<sup>192</sup>.

La resistenza a rivoluzionare il carattere delle proprie riflessioni sull'arte corrispondeva a un atteggiamento diffusamente conservatore che si rifletteva nell'incapacità di Berenson a ricondurre l'evoluzione artistica contemporanea al corso storico della pittura, piuttosto che interpretarla come una traumatica rottura col passato<sup>193</sup>; nonché nella intolleranza verso il progresso sociale, anch'esso letto come sintomo del degrado moderno. La caratteristica chiusura intellettuale di Berenson si completa con un ennesimo aspetto, ancora una volta deplorato da Schapiro: la sua contraddittoria

---

<sup>192</sup> M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, p. 212. Schapiro riporta un episodio da lui vissuto in prima persona: avendo avuto occasione di incontrare il grande esteta, il critico gli chiese le ragioni della mancata correzione delle sue prime considerazioni in merito a Paolo Uccello, rettificata da Berenson stesso, e contenute nel suo *Florentine Painters*; l'anziano uomo gli fornì la seguente ed emblematica risposta: «My boy, that book is a literary classic; I have no right to tamper with it». Ivi, p. 214.

<sup>193</sup> Il negativo e irremovibile giudizio di Berenson nei confronti dell'arte contemporanea ha sempre rappresentato un radicale discrimine tra la visione estetica del *connoisseur* e quella di Schapiro; a tale proposito, Calo riporta i fatti di un evento significativo: nel 1929, Berenson aveva invitato Schapiro, ancora giovane allievo, a recapitargli alcuni esemplari dei suoi studi; Schapiro, poiché la redazione della sua tesi su Moissac non era ancora completata, decise infine di spedire un suo saggio intorno all'arte contemporanea. Il gesto dello studioso lituano era stato sia coraggioso che impudente: come Calo sottolinea, l'avversione di Berenson verso l'arte del Novecento era tanto risaputa che i suoi ospiti di Villa I Tatti si premuravano di non accennarvi in alcun modo; Schapiro, benché consapevole della nota animosità del grande studioso, aveva come sfidato la sua autorità, forse pretendendo addirittura una sua conversione estetica. Cfr. CALO 1994, p. 205, nota 115. A partire da tale momento e per tutto il corso della sua vita, Schapiro non ha mai mancato di rammaricarsi per la posizione chiusa e ostile di Berenson nei confronti dell'evoluzione artistica contemporanea. Ivi, p. 217, nota 29.

concezione della cultura come bene sublime ed astratto, valore tradito dalla spregiudicatezza dei suoi affari e delle sue vendite<sup>194</sup>.

La grande parabola di Bernard Berenson così come è narrata da Meyer Schapiro, ebreo lituano che rispettò con coerenza e con orgoglio il proprio retaggio, si conclude dunque con un breve resoconto: ripercorrendo la vita di questo grande esteta, la sensazione dominante che ne scaturisce è quella di tristezza e pena per una vita corrotta dall'odio per il proprio vero Io. Il travaglio esistenziale di Berenson e la ricerca di una serenità sempre negata, hanno rappresentato i suoi personali affanni, come se l'antico proverbio ebraico «Nessuna benedizione scenderà su chi ha vergogna della propria famiglia»<sup>195</sup> gli avesse consegnato i suoi frutti più amari.

---

<sup>194</sup> Cfr. M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, p. 224.

<sup>195</sup> A questo proposito, è di grande importanza tenere conto del rilevante cambiamento avvenuto in Berenson negli ultimi decenni della sua vita: intorno alla fine degli anni Quaranta, infatti, egli si mostrò sempre più favorevole alla causa sionista, tendenza che non deve essere sottovalutata alla luce del noto distacco del *connoisseur* dalle questioni della politica contemporanea. Cfr. CALO 1994, p. 154. Nel 1951, all'interno di una lettera rivolta al cugino Lawrence, egli assunse una posizione assai precisa e dal carattere spiccatamente belligerante in merito alla situazione israeliana: «Israel must, in my opinion, first and foremost become the most powerful organization in the Near East. That alone will render the Jew the self-respect he suffers from lacking». Come ancora una volta riportato da Horowitz, nel corso di un incontro avvenuto nel medesimo anno con Samuel Nathaniel Behrman (al tempo impegnato nella scrittura della biografia di Duveen), Berenson si abbandonò a una significativa confessione: «My Jewishness is an essential part of me». HOROWITZ 2015, s. n. p.



## Capitolo II

### CLEMENT GREENBERG COME CRITICO DELLA MODERNA LETTERATURA EBRAICA

Tuttavia, il riflettersi dell'eredità ebraica ('eredità' è la parola giusta?) nei miei scritti, benché possa essere passivo e inconsapevole, sicuramente non è casuale.

Credo che una certa qualità dell'ebraismo sia presente in ogni parola che scrivo<sup>1</sup>.

C. Greenberg (1944)

#### II.1 *La critica letteraria come critica sociale: un quadro generale.*

Gli anni Quaranta del Novecento in America sono stati più tardi ribattezzati da Randall Jarrell «The Age of Criticism»<sup>2</sup>, ovvero quel decennio in cui l'attività della critica letteraria aveva raggiunto il suo acme e il massimo prestigio sia culturale che sociale. L'esegesi testuale, infatti, non si arrestava a considerazioni di tipo stilistico ma necessariamente si estendeva oltre i suoi stessi confini, spaziando nella filosofia, teologia, antropologia e,

---

<sup>1</sup> C. Greenberg, *Sotto i Quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 251; «Nevertheless the reflection in my writing of the Jewish heritage – is *heritage* the right word? – though it may be passive and unconscious, is certainly not haphazard. I believe that a quality of Jewishness is present in every word I write». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 32.

<sup>2</sup> PODHORETZ 1967, p. 40. Ricordando i suoi primi anni da studente alla Columbia University, Podhoretz così descrive il ruolo svolto dalla critica letteraria e da intellettuali quali Richard Chase e Lionel Trilling nel corso degli anni Trenta e Quaranta: «the critics were not only our guides to the secret riches of literature, they were our guides to philosophy, theology, and politics as well. [...] As implicit polemicists for a neo-conservative (the New Critics) or neo-Marxist (the Partisan Review critics) point of view, they extended the boundaries of literature in general and their own work in particular to take in this world, as it were, along with the next». Ivi, pp. 40-41.

soprattutto, nella politica; ragione per cui, ciò che gli intellettuali pretendevano da se stessi non era solo di istruire sui metodi di lettura adatti alla narrativa detta 'modernista', ma, prima di tutto, di illuminare le coscienze in modo lucido, chiaro e perspicace sulla condizione dell'uomo moderno, sempre mutevole e problematica. Nel caso di Clement Greenberg, un intellettuale estremamente coinvolto nelle questioni relative all'ebraismo nell'epoca contemporanea, l'opera letteraria di Franz Kafka, scrittore boemo di famiglia ebraica, rappresenta una scoperta entusiasmante: la grande metafora che il critico riconosce come sostanziale alla maggior parte dei suoi racconti e romanzi, è interpretata come significativa parabola sull'esistenza dell'uomo ebreo, nel passato più antico come nel presente più attuale. Rivedere dunque i principali saggi che Greenberg ha dedicato a scrittori di origine giudaica come Kafka o l'umorista *yiddish* Sholom Aleichem, permette di verificare la misura in cui la sua identità di figlio di immigrati lituani abbia influito sui suoi metodi di analisi, sia letterari che, successivamente, artistici.

Già nel corso dei primi anni Trenta, il panorama culturale americano era animato dal confronto tra alcuni movimenti di critica letteraria che, nonostante le diversità e conflittualità, avevano definito i rispettivi criteri di ricerca e analisi su un terreno storico, politico ed intellettuale comune. Come sostiene Vincent B. Leitch, le principali scuole di pensiero che si erano contraddistinte in questo decennio tendevano a configurarsi come un'eterogenea reazione ai canoni estetici coltivati e diffusi dal gruppo di letterati chiamati *New Humanists*<sup>3</sup>. La loro dottrina, anticipata da William Crary Brownell e poi compiuta da Irving Babbitt e Paul Elmer More, era erede della tradizionale quanto radicata visione puritana della letteratura, secondo la quale lo scopo ultimo dello scrittore, in particolare del romanziere, era quello di educare a una vita retta, indicando il giusto cammino<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Cfr. LEITCH 1988, pp. XI-XIII.

<sup>4</sup> Babbitt e More possono essere correttamente considerati le due guide intellettuali del movimento, il quale includeva anche Stuart Sherman e Norman Foester, oltre a T.S. Eliot, il celebre allievo di Babbitt a Harvard. Il secondo, Foester, curò oltretutto il manifesto del gruppo, *Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilization*, edito a New York nel 1930. Importante sottolineare che il *New Humanism* ha sempre rappresentato una scuola di pensiero eterogenea i cui partecipanti hanno declinato in vari modi la convinzione di

La vera essenza della critica neo-umanista era un amalgamarsi di principi etici, moralistici e religiosi, accompagnata, dal punto di vista formale, da un approccio neo-classicista di derivazione britannica, manifesto in particolare nella saggistica di uno dei loro patriarchi, Babbitt. Egli, infatti, aveva definito e canonizzato il modello di «serious critic», votato alla ricerca dell'essenziale equilibrio tra opposti contrastanti: «His essential virtue is poise. The specific benefit he confers is to act as a moderating influence on the opposite insanities between which mankind in the lump is constantly tending to oscillate – oscillations that Luther compares to the reelings of a drunken peasant on a horseback»<sup>5</sup>. Già tra gli anni Venti e Trenta,

---

Babbitt riguardo alla necessità dell'uomo moderno di coltivare virtù quali l'ordine morale e la ragione. Il rapporto tra il neo umanesimo e la religione è complesso e non univoco, e Babbitt medesimo ha sempre mostrato delle opinioni contraddittorie a riguardo. Egli infatti credeva che il movimento e il cristianesimo condividessero l'aspirazione ad elevare l'uomo per mezzo della disciplina interiore ma, nonostante ciò, ha sempre mantenuto una strenua opposizione al dogmatismo proprio delle religioni rivelate. Di fatto, per Babbitt, il teismo non doveva ottenebrare la mente dell'uomo né definire completamente la sua morale. Uno degli scritti di Babbitt più esaustivi riguardo ai suoi principi e idee è il saggio *What I Believe: Rousseau and Religion*, originariamente pubblicato nel 1930 e poi incluso nella raccolta *Spanish Character and Other Essays*, pubblicata nel 1940. Cfr BABBITT 1940, pp 225-247. Lo stesso T.S. Eliot ha indagato il rapporto tra Babbitt e la religione, comprese le filosofie orientali come il buddhismo: cfr. T.S. Eliot, *The Humanism of Irving Babbitt*, in ELIOT 1928, pp. 126-143. Per un'analisi più dettagliata dell'argomento, si rimanda a HOEVELER 1974; si invita anche a un confronto con alcuni passaggi dello studio di Folke Leander a proposito del rapporto tra le idee di Babbitt e la concezione estetica di Benedetto Croce, in particolare per quanto concerne le rispettive definizioni di immaginazione e di catarsi: cfr. LEANDER 1960. Per ulteriori approfondimenti sulla vita e gli scritti di Babbitt, si indicano le seguenti monografie: NEVIN 1984 e PANICHAS 1999.

<sup>5</sup> I. Babbitt, *The Critic and American Life*, in *LITERARY CRITICISM* 1957, p. 255. Le virtù puritane, quali l'autocontrollo, la moderazione e la decenza, divengono per i *New Humanists* come Irving Babbitt valori letterari antitetici agli eccessi propri di movimenti quali il romanticismo e poi il naturalismo. Secondo Michael Leja, Greenberg avrebbe ripreso e aggiornato gli ideali babbittiani adattandoli al contesto della pittura astratta americana: «Greenberg's aesthetics matched Babbitt's in designating control, balance, measure, and discipline as the marks of greatness in art». LEJA 1993, p. 224. Si rimanda al paragrafo di Leja dedicato al rapporto tra la critica di Greenberg e il *New Humanism*, ivi, pp. 222-225, e in particolare alla p. 360, nota 56 in cui l'autore avanza l'ipotesi che il conservatorismo proprio dell'estetica di Greenberg possa discendere dalla tradizione riformista americana della metà dell'Ottocento. Ad esempio, nel suo celebre *The Present Prospects of American Painting and Sculpture*, scritto nel 1947 per «Horizon», Greenberg non aveva esitato a rifiutare un'arte e una letteratura votate a celebrare

questo genere di concezione letteraria suscitò un sempre maggiore senso di insofferenza in un certo numero di intellettuali americani: la confusione o l'identità infine creatasi tra analisi estetico-formale e la valutazione, invece, prettamente etica del testo apparve riduttiva o, al limite, superata, antica, ardua da accettare poiché sottintendeva il mancato riconoscimento dell'autonoma dignità all'opera letteraria, le cui qualità dipendevano, in ultima istanza, dalla presenza o meno di un contenuto morale. La reazione a questa rigida corrente di pensiero può essere letta in un senso progressista non solo sul piano culturale ma anche sociale, come polemica contro i valori aristocratici e patriarcali di matrice europea e contro l'egemonia di una critica di stampo classicista e religioso, che si mostrava a più riprese inadeguato a comprendere la nuova letteratura contemporanea, in particolare quella sperimentale, sia del Vecchio che del Nuovo continente. Proprio nel 1930, pochi anni prima della morte di Babbitt, avvenuta nel luglio 1933, la controversia intorno al *New Humanism* era rinata dando vita a una più sentita agitazione all'interno dell'ambiente culturale americano progressista<sup>6</sup>. La reazione era dovuta in parte alla pubblicazione del manifesto intellettuale del movimento, intitolato in modo significativo *Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilization*<sup>7</sup>; attraverso la nuova silloge, il *New Huma-*

---

gli estremismi e le irregolarità caratteriali: «A substantial art requires balance and enough thought to put in accord with the most advanced view of the world obtaining at the time. (...) The task facing culture in America is to create a milieu that will produce such an art – and literature – and free us (at last!) from the obsession with extreme situations and states of mind. We have had enough of the wild artist – he has by now been converted into one of the standard self-protective myths of our society: if art is wild it must be irrelevant. We stand in need of a much greater infusion of consciousness than therefore into what we call the creative». C. Greenberg, *The Present Prospects of American Painting and Sculpture*, in GREENBERG 1988, II, pp. 167-168.

<sup>6</sup> È assai complesso rendere conto dello stato di crisi sia culturale che politica che ha accompagnato la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta in America. Il collasso economico nonché le pressanti richieste di nuove riforme sociali hanno segnato uno dei decenni più traumatici nella storia del paese, lacerato dal conflitto tra il conservatorismo più reazionario e le controtendenze più progressiste. Susan Noyes-Platt è autrice di uno studio puntuale del contesto sia storico che artistico degli anni Trenta: NOYES-PLATT 1999. Cfr. LEJA 1993, pp. 225-243; COONEY 1995, *passim*.

<sup>7</sup> Il manifesto è stato pubblicato nel 1930 a New York e comprende uno degli ultimi e

*nism* si proponeva in modo ormai definitivo come una corrente impegnata nella ridefinizione dell'uomo sia sul piano culturale sia su quello sociale e politico. Il nuovo decennio sembrava dunque aprirsi sotto il segno di una tanto perentoria quanto generalizzata riaffermazione delle idee babbittiane. Tra le risposte più significative all'inasprimento del conservatorismo neoumanista, vi è il simposio intitolato *The Critique of Humanism: A Symposium* (New York, 1930). Il contributo di Malcolm Cowley, ad esempio, intendeva proprio sottolineare l'urgente necessità di arginare il progressivo radicamento del *New Humanism* nella moderna società americana.

The Humanism we spell with a capital letter is a body of doctrine assembled by Professor Irving Babbitt, of Harvard, and Paul Elmer More, of Princeton. These two men are among the foremost American critics of their generation, and this in itself surrounds their philosophy with a certain prestige. Their system appeals, moreover, to the critics who wish to apply fixed standards to literature; and it is not uncongenial to the somewhat conservative temper of the younger generation. Thus, in the midst of enemies, this doctrinal Humanism has grown in power. Today there are Humanist magazines, Humanist publishers, Humanist professors in all the larger universities; there are Humanist critics, scientists and political thinkers (if not Humanist artists); and the movement has even enlisted the editorial support of *The New York Times* (...)<sup>8</sup>.

Come da Cowley affermato, i principi promulgati da Babbitt e More, quali l'ordine e il decoro, non erano altro che il frutto di pregiudizi nati e

---

più importanti contributi di Babbitt riguardo alla definizione del movimento neoumanista, *Humanism: an Essay at Definition*. Il saggio fu parzialmente ristampato su «Amherst Graduate Quarterly» nel maggio del '30. Esso era stato preceduto da un'altro scritto, sempre ad opera di Babbitt, il già citato *What I Believe: Rousseau and Religion*, edito nel febbraio 1930 nella rivista «Forum». La pubblicazione in successione di due tra i più espliciti saggi di Babbitt sul ruolo del *New Humanism* ha certamente contribuito a suscitare la reazione della nuova generazione di intellettuali americani.

<sup>8</sup> COWLEY 1967, p. 3. L'intervento di Cowley, intitolato *Angry Professors*, fu pubblicato nel già citato *The Critique of Humanism: A Symposium* e poi riedito nel 1967 nella raccolta di scritti del medesimo autore, intitolata *Think Back on Us: A Contemporary Chronicle of the 1930's*, cui è stato fatto riferimento per la citazione.

coltivati all'interno dell'ambiente accademico di fine secolo, e riproposti in modo anacronistico come elementi di riferimento per l'uomo dell'età moderna. Per l'autore, gli scritti babbittiani riflettevano così l'ambiente puritano e moralista delle università americane e portavano avanti pregiudizi e ipocrisie mascherati sotto forma di criteri artistici e parametri letterari. «One of these conventions is a snobbery both intellectual and social – a snobbery which does not seem out of place in a professor's drawing-room, but which becomes grotesque when applied to literature and art»<sup>9</sup>.

Nel corso degli anni Trenta, l'opposizione all'egemonia del *New Humanism* ha così generato la definizione di alcune scuole di pensiero, tra le quali quattro si affermano come le più significative: il *New Criticism*, la *Chicago School*, la critica marxista ed infine i cosiddetti *New York Intellectuals*. Nonostante il noto e reciproco antagonismo sul piano dell'approccio al testo e della codificazione di specifiche norme di lettura, il conflitto che le separava era più di natura politica e sociale, ed in particolar modo contrassegnava l'opposizione tra i *New Critics* e gli intellettuali newyorkesi: i primi, infatti, appartenevano all'ala liberale e conservatrice americana, i secondi a quella progressista di stampo socialista<sup>10</sup>. Il conservatorismo dei

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 8. In questo passaggio, Cowley sembra riferirsi al trattato di Babbitt *The New Laokoon: an Essay on the Confusion of the Arts* (1910) in cui l'autore incita al ritorno ad una cesura tra le arti visive e quelle verbali, riattualizzando il celebre *Laokoon* di Gotthold Ephraim Lessing del 1766. Il *Laocoonte* babbittiano può essere assunto come rappresentante del conservatorismo neumanista nel campo dell'estetica, trattandosi principalmente di una dichiarazione contro il romanticismo e il naturalismo. Per quanto riguarda il rapporto tra il *New Humanism* e le arti visive, si rimanda al contributo di Henry-Russell Hitchcock Jr. intitolato *Humanism and the Fine Arts*, anch'esso parte del simposio *The Critique of Humanism* del 1930: H. R. Hitchcock Jr., *Humanism and the Fine Arts*, in *CRITIQUE OF HUMANISM* 1930, pp. 195-233. Si invita anche al confronto con la monografia di H. Wayne Morgan, *Keepers of Culture: the Art-Thought of Kenyon Cox, Royal Cortissoz, and Frank Jewett Mather, Jr.*, uno degli studi più completi riguardo al rapporto tra il *New Humanism* e la critica d'arte americana. Cfr. MORGAN 1989.

<sup>10</sup> Inutile dire che sarebbe riduttivo se non errato giudicare l'antitesi tra *New Critics* e *New York Intellectuals* come una rigorosa opposizione che non ammetteva flessibilità: lo stesso Irving Howe, ad esempio, uno dei massimi esponenti del secondo gruppo, confessava di condividere alcuni principi propri del *New Criticism*, in particolare l'enfasi sul rispetto dell'integrità del testo letterario. A maggior ragione, possiamo sottolineare come la contrapposizione tra le due fazioni fosse alimentata piuttosto dalle rispettive scelte politiche. Non sorprende dunque

*New Critics* si riflette nella loro estrema convinzione della perfetta autonomia del testo in quanto creazione a-storica da preservare in modo rigoroso dalle eventuali contaminazioni di una lettura critica eccessivamente libera. Studiare un'opera significava per loro attenersi a una serie di procedure di analisi che confluivano, di fatto, in un'esegesi prettamente formalista e tecnico-retorica, col fine di svelare la trama intricata di contraddizioni, tensioni e complessi equilibri che di norma contraddistinguono un capolavoro letterario. Ciò, d'altra parte, doveva comportare l'esclusione, seppur non categorica, di una lettura testuale multidisciplinare: l'opera, esistendo in se stessa e non come prodotto di un autore, gode di un'esistenza totalmente separata e quindi esula dal contesto sociale o storico, da un retaggio culturale, dalla religione e dalla morale, dalla scienza e dalla psicologia. In sostanza, tutto ciò che va oltre il *medium* letterario è irrilevante o comunque secondario. Il valore del testo, in particolare se poetico, è ontologico, esclude qualsiasi ricerca di significato qualora esso non venga considerato come una componente strutturale, avvalorando così il senso di una «close reading», di una lettura ideale e il più oggettiva possibile<sup>11</sup>.

Dall'altra parte, in opposizione al *New Criticism*, la solidarietà tra alcuni intellettuali di estrazione marxista e social-democratica (ma al contempo profondamente anticomunista), diventa sempre più forte a partire dalla fine degli anni Trenta, grazie alla frequentazione di ambienti comuni, tra i quali le redazioni delle riviste «Commentary», «Partisan Review» e «The

---

che lo stesso Greenberg, durante gli anni di formazione al college, nutrì una forte preferenza per le esegesi letterarie di critici appartenenti proprio al *New Criticism*, quali Allen Tate, R.P. Blackmur, F.R. Leavis, T.S. Eliot e William Empson; ma questo suo giovanile interesse si riflette, piuttosto che nella sua critica letteraria, in quella artistica. Sarà dunque di grande interesse il confronto serrato, in forma epistolare, tra la visione critico-estetica di Greenberg e quella di Frank Raymond Leavis, scambio che sarà trattato nel corso del presente capitolo.

<sup>11</sup> Emblematiche sono in questo senso le parole del letterato W.K. Wimsatt secondo il quale l'attività di studio di una composizione poetica è, dal punto di vista metodologico, paragonabile alla modalità di giudizio di una torta o di una macchina poiché, in tutti questi casi, l'obiettivo essenziale è che il prodotto, letterario o culinario, 'funzioni' correttamente: «Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it works. It is only because an artifact works that we infer an intention of an artificer. "A poem should not mean but be"». Cfr. LEITCH 1988, pp. 24-59.

Nation»<sup>12</sup>. La fede politica di coloro che saranno poi conosciuti come *New York Intellectuals*, alimentava l'idea di un'inestinguibile quanto indissolubile connessione tra l'esercizio critico-letterario e la posizione *leftish*, tra il modernismo avanguardista e il socialismo democratico<sup>13</sup>. Fondamentalmente, il marxismo, oltre che una scelta attuale ed internazionale, rappresentava uno strumento di indagine flessibile, una griglia di analisi duttile e quindi la più adeguata a comprendere l'evoluzione culturale e le idiosincrasie dell'era moderna, senza costringere l'individuo entro i faticosi limiti di un'ortodossia di pensiero; in questo senso le parole di Irving Howe acquistano programmaticità: «Marxism in decomposition offered spur to improvising, to the release of personality, to moving a little beyond [...]. In such circumstances the critic is freed but not wholly freed; no longer a captive but not yet a wanderer»<sup>14</sup>.

Nello specifico, si trattava di un approccio la cui validità prescindeva dall'adesione o meno all'ideologia marxista sul piano politico: Greenberg, nel 1951, fase in cui già ha abiurato la sua passata fede socialista a favore del conservatorismo liberale, è infatti chiaro nel sottolineare che il marxismo rimane l'unico possibile criterio di analisi atto a comprendere il significato dell'evoluzione sociale. Nella sua recensione della *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser, il critico afferma:

His analysis of the development of society is unequivocally Marxist – appropriately so, because no other available method can extract equally plausible meanings from the contradictoriness of social evolution, espe-

---

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 81. Accanto alle sopracitate riviste, si aggiungono «The New Republic», «Dissent» e «The New York Review of Books».

<sup>13</sup> È importante considerare che la forte componente politica dei *New York Intellectuals* non ha mancato di suscitare polemiche nei decenni successivi, tanto da mettere in dubbio la genuinità del loro interesse nella letteratura e nella cultura contemporanee. Eric Glaberson cerca di fare luce sulla questione al fine di dimostrare come tale opinione (diffusa soprattutto a partire dagli anni Ottanta) sulla scuola newyorkese sia eccessiva e che il loro impegno politico debba essere riconsiderato: la loro partigianeria è sì un elemento caratterizzante e significativo del loro pensiero, ma non lo esaurisce né tanto meno ha reso la letteratura un mero pretesto per rivendicazioni di ordine sociale. Cfr. GLABERSON 1989, *passim*.

<sup>14</sup> HOWE 1981, pp. 180-181.

cially 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>15</sup>.

Per la scuola di New York, Edmund Wilson ricopriva il ruolo indiscusso di perfetto intellettuale<sup>16</sup>: nei primi anni Trenta, egli si era avvicinato sempre più all'ideologia marxista e, secondo una tendenza ormai comune verso la fine del decennio, aveva maturato una forte avversione per lo stalinismo e quindi per il comunismo sovietico. Ciò che egli propagandava (successivamente confermato dai traumatici avvenimenti della Russia tra il 1936 e il 1939) era una revisione del socialismo marxista, una sua versione svincolata dalle aberrazioni della politica staliniana, dagli integralismi del trozkismo e dalla partigianeria del *Popular Front*. Nonostante il suo attivo e radicale coinvolgimento ideologico, prima da liberale progressista poi da comunista, già nel 1933 egli aveva abbandonato ogni genere di associazionismo politico per dedicarsi allo studio individuale del marxismo e del capitalismo<sup>17</sup>. Accanto a un modello politico, Wilson offriva soprattutto un innovativo criterio di lettura del testo letterario: già agli inizi degli anni Trenta con *Axel's Castle* (1931), il suo primo importante scritto, e successivamente con il saggio programmatico *The Historical Interpretation of Literature* (1940), egli definisce un singolare metodo di esegesi multidisciplinare alla cui base stava una generale concezione della società e della

<sup>15</sup> C. Greenberg, *Review of The Social History of Art by Arnold Hauser*, GREENBERG 1995, III, p. 95.

<sup>16</sup> Le tematiche centrali del pensiero di Wilson, l'alienazione contemporanea e i disagi dell'era capitalista, sono frutto dell'educazione paterna, poi rielaborata in chiave profondamente marxista. In seguito alla laurea a Princeton, Wilson si arruolò nell'esercito e, tornato dalla Francia nel 1919, si dedicò al giornalismo e alla saggistica. Egli è divenuto uno dei punti fermi dell'ideologia politico-culturale e del processo critico portati avanti dai *New York Intellectuals* grazie ai suoi capolavori più maturi, come *Axel's Castle* edito nel 1931, opera nella quale l'emergere del movimento simbolista in letteratura (Joyce, Proust, Valery, Yeats e Stein) è interpretato come una spinta reazionaria contro l'interesse dei romantici del primo Ottocento per l'evoluzione scientifica e industriale. Già dai primi anni Trenta, dunque, Wilson aveva definito i principi della sua concezione critico-letteraria e critico-sociale. Cfr. WALD 1987, pp. 88-89.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, pp. 88-90.

creazione artistica come prodotti dell'uomo da inquadrare entro un'ampia cornice storica, geografica e antropologica. In aggiunta allo studio di stampo sociale ed economico, erede del positivismo di Hippolyte Taine<sup>18</sup>, Wilson aveva incluso la psicoanalisi come mezzo interpretativo degli eventuali significati reconditi dell'opera d'arte, attraverso la ricostruzione delle vicende personali dell'autore. Naturalmente, Wilson non era stato il primo né il solo a conferire una certa importanza all'indagine psicoanalitica e a riconoscerne le potenzialità di uno strumento di approfondimento modernissimo: Rahv, Alfred Kazin, Richard Chase ed in particolare Leslie Fiedler e Lionel Trilling si erano anch'essi distinti per il loro attivo coinvolgimento in questa nuova materia<sup>19</sup>. Ciò che la psicoanalisi offriva era un'innovativa e quanto mai moderna idea dell'uomo come identità complessa e mutevole, come creatura sia biologicamente determinata che condizionata dall'ambiente.

Per gran parte degli intellettuali dell'epoca, il capolavoro di Edmund Wilson rimaneva il suo originale studio intitolato *Filottete: la ferita e l'arco* (*Philoctetes: the Wound and the Bow*)<sup>20</sup>: mai come in questo caso, egli

---

<sup>18</sup> La visione storica e letteraria di Wilson è stata profondamente condizionata dalla lettura della *Histoire de la littérature anglaise* di Hippolyte Taine (1864): il positivismo di Taine, applicato all'esame dei movimenti letterari inglesi, sarà poi adottato in chiave più moderna e marxista da Wilson e applicato alle vicende culturali dell'America moderna. Cfr. *ivi*, p. 88.

<sup>19</sup> Tra di loro fu Trilling il più coinvolto nello studio delle potenzialità dell'applicazione del metodo psicoanalitico al campo dell'esegesi letteraria, e fu infatti autore di due saggi sull'argomento: *Freud and Literature* (1940) e *Art and Neurosis* (1945), entrambi pubblicati nella raccolta *The Liberal Imagination* (1950). Ma l'interesse in tale campo da parte dei *New York Intellectuals* non è senza precedenti nella storia americana: già nel 1915 Max Eastman pubblicò un articolo per *Everybody's Magazine* sulle teorie freudiane, e Van Wyck Brooks scrisse il suo *The Ordeal of Mark Twain* (1920), un testo divenuto celebre in cui la carriera di romanziere e i capolavori di Mark Twain sono studiati sotto la luce del rapporto limitante e soffocante con la madre e la moglie. Ovviamente non mancarono intellettuali i quali, al contrario, mostrarono di non apprezzare questo incrociarsi di critica letteraria e di psicoanalisi, e tra questi in particolare si distinse Howe, che ne prese le distanze nella sua introduzione alla *Modern Literary Criticism: An Anthology* (1958). Cfr. LEITCH 1988, pp. 92-98.

<sup>20</sup> *Philoctetes: the Wound and the Bow* fu pubblicato nell'aprile 1941 su «New Republic», per poi divenire parte integrante della raccolta eponima di saggi di Wilson edita nello stesso anno. Le citazioni seguenti sono riprese dalla traduzione italiana dell'edizione successiva del testo (1947); cfr. E. Wilson, *Filottete: la ferita e l'arco*, in WILSON 1956, pp. 297-320.

era stato chiaro ed esemplare nell'indirizzarli lungo le coordinate della sua 'historical critic', per la quale aveva eletto una figura così singolare come quella di Filottete, l'eroe della omonima tragedia sofoclea. Sofocle, infatti, a differenza di chi lo aveva preceduto o seguito, volle drammatizzare un personaggio mitico spesso dimenticato o ignorato perché privo di grazia e di eroismo, malato e sventurato. Immediato e tangibile è il sentimento di rispetto nutrito da Wilson per il tragediografo: la sua modernità emerge dai dilemmi psicologici che connotano i protagonisti delle sue tragedie, dilaniati da un'inarrestabile sofferenza fisica e mentale, da conflitti interiori così contemporanei da giustificare le ragioni per cui Sigmund Freud abbia scelto le sorti di Edipo come emblema del noto complesso interiore<sup>21</sup>. Edipo stesso, Aiace, Elettra e Filottete sono contraddistinti da un comune destino: quello dell'abbandono della società, che li rifiuta e perseguita, li isola e degrada, rendendoli quanto mai ossessionati dalla vendetta e perversi; ma il loro dolore (e qui sta il senso della tragedia sofoclea) è la condizione della loro specificità, sia fisica (come Filottete e Aiace) che morale (Elettra ed Edipo)<sup>22</sup>. Questo fatto conduce Wilson ad una conclusione che assume i caratteri di una perentoria sentenza intorno alle sorti umane di ogni epoca: «il concetto di una forza superiore inseparabile dalla condizione di invalidità»<sup>23</sup>. Filottete ne rappresenta l'emblema: dilaniato da una ferita incurabile e dolorosa, le sue grida distruggono i compagni che decidono di abbandonarlo su un'isola, ma le sorti della guerra greco-troiana e il volere degli dèi li costringono a recuperarlo dopo dieci anni, essendo egli in possesso di un infallibile arco, dono di Eracle, indispensabile per la vittoria sul campo. Emerge qui la singolarità e al contempo universalità dell'esistenza di Filottete:

Ed ora riconsideriamo il Filottete come una parabola sul carattere dell'uomo. Vorrei interpretare la favola nel modo seguente. La vittima di una malattia pestifera che la rende odiosa alla società e la degrada

---

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, pp. 315-316.

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, pp. 317-318.

<sup>23</sup> Wilson specifica infatti che «si avverte nel *Filottete* una concezione generale e fondamentale: il concetto di una forza superiore inseparabile dalla condizione di invalidità». *Ivi*, p. 312.

periodicamente e la riduce all'impotenza è anche in possesso di un'arte sovrumana che ognuno è costretto a rispettare e di cui l'uomo normale s'accorge di aver bisogno<sup>24</sup>.

Per quanto dietro al carattere del Filottete sofocleo possa essere celata la figura di Alcibiade, come dimostrato dalla convergenza storica della produzione della tragedia (409 a. C.) e delle battaglie spartano-ateniesi (411 e 410 a. C.)<sup>25</sup>, egli resta il prodotto di un intreccio più complesso cui, non secondariamente, prende parte la stessa personalità del suo autore: alla luce dell'aneddoto riportato da Platone nella *Repubblica*, in cui l'anziano tragediografo avrebbe confessato di percepire la sua conquistata libertà dal desiderio erotico come una «liberazione da un padrone insano e crudele»<sup>26</sup>, le principali qualità attribuite alla persona di Sofocle da una millenaria tradizione, l'equilibrio e la moderazione, non rappresenterebbero altro (agli occhi di Wilson) che la necessità di bilanciare una caratteriale follia e ferocia, dimostrando infine come anche «nel fortunato Sofocle vi è stato talvolta un Filottete invalido e delirante»<sup>27</sup>. Le conclusioni cui il saggio vuole pervenire sono molteplici: da una parte, esprimere l'inestinguibile

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 319.

<sup>25</sup> Cfr. ivi, pp. 311-312. L'equipollenza tracciata da Wilson tra il Filottete di Sofocle e Alcibiade ci permette di constatare come per il critico fosse essenziale non isolare i soggetti da lui studiati dal contesto che li ha generati e formati. L'importanza attribuita al metodo storico accomuna il pensiero di Wilson a quello di Trilling e di Rahv, i quali non mancarono, in molti dei loro saggi, di polemizzare apertamente con i *New Critics*, accusati di ignorare in modo sistematico l'incidenza degli avvenimenti storici sulla creazione del testo letterario: nel suo saggio *The sense of the Past* (apparso nel maggio 1942 sulle pagine della «Partisan Review»), Trilling è esplicito nelle sue accuse: «It is that in their reaction from the historical method they forget that the literary work is ineluctably a historical fact and, what is more important, that its historicity is a fact in our aesthetic experience». GLABERSON 1989, p. 82. Trilling insiste successivamente sul ruolo primario del 'senso storico' come «sixth sense», concetto elaborato a partire dal saggio di Nietzsche *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Alla stessa maniera, Rahv afferma che esiste una relazione dialettica e costante tra testo e contesto, cogliendo così anch'egli l'occasione di sottolineare le mancanze del *New Criticism*: «There is a dialectical relation between text and context, which, if ignored in principle, must eventually lead to the impoverishment of the critical faculty and a devitalized sense of literary art». *Ibidem*.

<sup>26</sup> E. Wilson, *Filottete: la ferita e l'arco*, in WILSON 1956, pp. 318-319.

<sup>27</sup> Ivi, p. 319.

legame tra la specificità del genio (in particolare letterario) e la sua invalidità; dall'altra dimostrare l'incompletezza di un'analisi critica qualora essa ignorasse il vincolo profondo tra l'autore e la sua opera, particolarmente a livello psicologico. Senza eccezioni, come permette di comprendere il carattere dell'analisi wilsoniana, l'artista proietta se stesso, le sue esperienze e la sua interiorità in ciò che produce ed è per questo che indagarne la personalità unita al suo ambiente (familiare, culturale, storico ecc.) diventa una prova inevitabile per il critico moderno. Con questo saggio Edmund Wilson lascia un'impronta indelebile sulle interpretazioni di alcuni grandi scrittori moderni, sia americani che europei, offrendo letture quanto mai articolate e ampie.

## II.2 *Gli intellettuali newyorkesi e l'ebraismo: l'approccio dialettico.*

Prima di introdurre la questione della critica letteraria di Greenberg, è fondamentale considerare sotto una luce diversa uno degli elementi più distintivi del gruppo dei *New York Intellectuals*, ovvero il loro comune retaggio ebraico: come già anticipato nel precedente capitolo, si tratta di studiosi i quali, in modo più o meno radicato, erano coinvolti con i dilemmi che l'essere ebrei comportava (*in primis*, la spinosa, quanto mai dibattuta questione dell'assimilazione) nell'epoca contemporanea e nella società americana. Senza tornare sull'argomento, è importante qui evidenziare il peso del retaggio religioso-culturale sulla definizione dei loro parametri di ricerca letteraria, nonché la scelta di precisi romanzieri e filosofi moderni, specialmente se di origine ebraica, per poi comprendere in che modo tale specifico contesto abbia influito sulla lettura offerta da Greenberg della prosa kafkiana.

Ciò che connota il *modus operandi* del gruppo intellettuale newyorkese è senz'altro il loro procedimento dialettico e il riconoscimento di tensioni onnipresenti tra forze opposte: per quanto sia possibile riconoscere in tale approccio una dipendenza dalla filosofia hegeliana e dal clima culturale importato dalla *Frankfurter Schule*, si tratta comunque di una delle molteplici conseguenze dell'esperienza di essere immigrati ebrei nonché di una specifica e radicata *forma mentis* che connota la stessa religione giudaica. Se da una parte quindi, la dialettica può essere letta come l'essenza stessa

dell'esistenza alienata dell'uomo contemporaneo, esternata in particolar modo dallo scrittore definito 'modernista', come Kafka, Joyce, Eliot e Hemingway; dall'altra rappresenta la componente fondamentale della modalità di studio delle *Yeshivot*, i luoghi tradizionali di educazione ebraica in cui è esercitata la comparazione tra i testi religiosi, del *Talmud* e della *Torah*. La modalità esegetica in cui è impiegata la dialettica è soprattutto quella che interessa la *Ghemara*, ovvero il commento e interpretazione della *Mishnah*<sup>28</sup>. La forma che la *Ghemara* assume è quella di uno scambio filosofico aperto e incessante, che si articola nella ricerca dei molteplici significati della Legge (*Halakah*) attraverso i riferimenti contenuti nelle parabole e nelle storie raccontate nella *Bibbia* (*Aggadah*).

Il procedimento dialettico rappresenta un sistema di comprensione della letteratura e dell'arte immediatamente riconoscibile sia negli studi di Clement Greenberg che specialmente in quelli di Meyer Schapiro. Leggendo, ad esempio, i tre saggi che il primo dedica agli scritti di Franz Kafka, è possibile notare come il critico, in un'analisi che in generale si concentra sull'ebraicità dello scrittore, riconosca nella sua letteratura la convivenza di insanabili polarità; ritraendo Kafka come erede dei grandi padri dell'ebraismo, Greenberg riconduce l'interrelazione di dualità al *modus cogitandi* caratteristico degli Amorrei e dei Tannaiti, gli antichissimi dottori ebrei, e che trova espressione in una scrittura essenziale e concisa, del tutto spogliata di abbellimenti retorici:

Like the Amorites, the Tannaites, and all the rest, Kafka weighs, ponders, and questions everything from many sides in the effort to establish certainties that will survive chance and history; in him, as in them, we hear that characteristic double beat of dialectic: 'on the one hand ... and on the other'; and, again like them, he writes as economically, transparently, prosaically, and tonelessly as possible, rejecting emotional color and stylistic embellishments in order to achieve the anonymous objectivity of a business letter, an official communication, a scientific report<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Cfr. OUAKNIN 2009, pp. 35-38.

<sup>29</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREEN-

Greenberg riconosce in Kafka una forma di articolazione del racconto che è letteralmente di derivazione ebraica: il ritmo logico e paziente che contraddistingue l'elaborazione della Legge contenuta nella *Halakah* sembra ripetersi in Kafka, nella sua maniera dettagliata di esprimersi più adatta alla «descrizione e all'esposizione logica» piuttosto che al meccanismo della narrazione romanzesca<sup>30</sup>.

### II.2.1 *Il «dialectical reasoning» di Meyer Schapiro: tra esegesi talmudica e marxismo.*

Quello che Donald Kuspit ha denominato «dialectical reasoning»<sup>31</sup>, indicando così l'approccio dialettico caratteristico della metodologia critica di Meyer Schapiro, è invece stato letto da Linda Seydel, una delle più note allieve di Schapiro, piuttosto come il frutto o la rielaborazione indiretta dei condizionamenti del metodo di studio caratteristico delle *Yeshivot* ebraiche. Appena un anno dopo la morte del maestro, avvenuta nel 1996, la Seydel dedica il saggio dal titolo '*Shalom Yehudin*': *Meyer Schapiro's Early Years in Art History* agli studi d'arte medievale di Schapiro e alla sua particolare metodologia critica. Stando all'opinione della Seydel, il carattere dialettico connaturato agli studi di Schapiro rivelerebbe l'applicazione di

---

BERG 1988, II, p. 101. Per Amorreai si intendono i dottori talmudici che hanno dato vita alla *Ghemara* per mezzo della spiegazione della *Mishnah*; i Tannaiti, a differenza dei primi, sono contemporanei alla redazione della *Mishnah* (gli Amorreai si collocano dopo) e rappresentano i dottori ebrei che, tra I secolo e III secolo d. C., hanno trasmesso oralmente la dottrina ebraica costituitasi dopo il lungo periodo della cattività babilonese (circa tra il VII e il VI secolo a. C.). Il testo di Greenberg da cui è stata tratta la precedente citazione sarà affrontato in modo approfondito nei paragrafi seguenti.

<sup>30</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, in GREENBERG 2011, p. 314; «Kafka makes it more difficult for himself by proceeding, as Halachah does in evolving and deciding law, with a patient, if selective, circumstantiality that belongs more to description and logical exposition than to narrative». C. Greenberg, *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*, in GREENBERG 1995, III, pp. 207-208. Il saggio da cui è tratta la citazione, pubblicato su «Commentary» nell'aprile del 1955, sarà oggetto di un'approfondita analisi nelle pagine successive.

<sup>31</sup> KUSPIT 1978, p. 93.

un peculiare percorso intellettuale erede della tradizione dell'ermeneutica talmudica:

Schapiro's style of writing and thinking conspicuously moves from one subject to another, or from point to point, in an associative rather than systematic or logical way, making a variety of fascinating points which are not set up by the initial proposition; this is Neusner's and Steinsaltz's definition of Talmud<sup>32</sup>.

Le origini ebraico-lituanee e l'educazione ortodossa ricevuta dal padre, discendente di una lunga stirpe di rabbini, permettono di credere che in forma consapevole e meditata, oppure non intenzionale, Schapiro avesse esteso questo processo interpretativo proprio della tradizione giudaica ai suoi studi storico-artistici. La visione dicotomica e polare delle caratteristiche dell'arte antica e moderna diverrebbe così il corrispettivo di una profonda e forte mentalità ebraica che, nonostante lo sradicamento dalla terra d'origine, non sarebbe andata perduta. Andando contro le tesi di Donald Kuspit e Otto Karl Werckmeister, i quali hanno invece giustificato il senso per la dialettica tra opposti, proprio degli studi medievali di Schapiro, come una derivazione dal marxismo (secondo Kuspit sarebbe piuttosto una sintesi di elementi tratti da Marx, Hegel e Riegl), la Seydel intravede nel già citato articolo di polemica contro Bernard Berenson la conferma della sua argomentazione. Nel corso di quel «unforgiving paper about Bernard Berenson's life and career», si può riconoscere una «implicit self-referentiality», ovvero dei nascosti ma continui riferimenti alla pratica intellettuale del *Talmud*, che dimostrano non solo l'innata familiarità di Schapiro con la religione ebraica, ma anche la sua consapevolezza di quanto essa avesse potuto condizionare indirettamente l'educazione e le modalità di riflessione di un giovane ebreo formatosi tra la fine del XIX e inizio del XX secolo come Berenson<sup>33</sup>. Nonostante la nota conversione dall'ebraismo all'Episcopalismo prima e al Cattolicesimo romano poi, nel corso della sua celebrata carriera, il *connoisseur* avrebbe conservato alcuni

---

<sup>32</sup> SEIDEL 1997, p. 583. Cfr. anche PERINI 2007, p. 170; NIGRO 2013, p. 1246.

<sup>33</sup> Cfr. SEIDEL 1997, p. 586.

aspetti dell'approccio allo studio tipici della tradizione rabbinica: l'impegno nella pratica dell'attribuzione dei dipinti, la dettagliata preparazione dei cataloghi, l'interesse appassionato per il collezionismo e per la ricerca:

All this suggests – commenta Schapiro – a style of personal activity, which in itself may have little to do with art or the market, although it serves both; it can be found in other fields of research and requires no commitment like Berenson's to an aesthetic ideal. Within his own childhood Berenson knew something like it in the tradition of the rabbis who compiled and systematized the Talmudic writings and at the same time exercised a spiritual authority. One might say of him, from a Jewish point of view, that in establishing the canon of authentic works of the Renaissance masters he made himself the great Gaon of the heritage of Italian art [...] <sup>34</sup>.

In tutto ciò Schapiro vede i chiari segni di una connaturata e inestinguibile confidenza di Berenson con «the tradition of the rabbis who compiled and systematized the Talmudic writings and at the same time exercised a spritual authority» <sup>35</sup>. Seydel ritiene che Schapiro abbia operato un'identificazione implicita tra Berenson e gli antichissimi dottori ebrei conosciuti come i Tannaiti, stabilendo così una linea di discendenza ereditaria tanto diretta che, nonostante la volontà d'assimilazione e la conversione religiosa, sarebbe rimasta viva e presente nell'esercizio degli studi di Berenson.

---

<sup>34</sup> M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, pp. 214-215.

<sup>35</sup> Ivi, p. 214. Meryle Secrest ha proposto un altro parallelismo tra la metodologia di lavoro adottata da Berenson e l'ebraismo: è opinione della biografa che Berenson avesse scelto di dedicarsi (seppur indirettamente) al mercato dell'arte poiché si sentiva estremamente adatto a tale ruolo avendo eletto come uno dei suoi modelli culturali quello dello *tsaylem kop*, «lo scettico astuto dotato di lingua lunga e di agile arguzia». SECREST 1981, p. 171. *Tsaylem kop* significa in senso letterale «testa di croce», in riferimento alla croce cristiana, appellativo del critico arditto, dalla mente fredda e intellettuale. Cfr. ivi, p. 50. Oppure, come riportato ancora una volta da Secrest ma citando Leo Rosten, il termine è interpretabile come epiteto del «mercante acutissimo, uno che sapeva tagliare il capello in quattro, una persona dotata di scarsa pietà umana». Ivi, pp. 51-52. Anche Schapiro, del resto, giudica Berenson una «sceptical mind», una personalità lucida e diffidente. Cfr. M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in SCHAPIRO 1994, p. 215.

È interessante riflettere ancora una volta sul carattere sincretico della dialettica di Schapiro, affrontando anche la tesi alternativa, quella del già citato Donald Kuspit<sup>36</sup>. Nonostante egli non riconduca la metodologia di Schapiro alle fonti talmudiche, discostandosi così dall'opinione della Seydel, tuttavia Kuspit ha ipotizzato che la dialettica tra gli opposti sia frutto di un processo inconscio, ovvero di una equazione da Schapiro creata tra il paradosso della creazione artistica e il paradosso ebraico. La metodologia adottata dal critico ebreo-americano rivela un costante e peculiare interesse per la ricerca di polarità che contraddistinguono l'arte romanica e quella contemporanea, qualità dicotomiche che si riconducono a una unitarietà di forma e di contenuto, un'unità sempre in equilibrio tra significati anche potenzialmente opposti. Quella convergenza che ritrova infatti nell'arte una risoluzione positiva, è controbilanciata dalla presenza di fondamentali e radicali contrapposizioni, o piuttosto contraddittorietà, sul piano sociale e politico, le quali, in questo caso, sono destinate a rimanere irrisolte. Anche Greenberg interpreterà allo stesso modo la prosa di Franz Kafka, come sarà detto in seguito: l'arte davvero moderna e d'avanguardia esprime le irrisolvibili polarità della vita, i drammi latenti dell'esistenza umana, ma senza proporre una soluzione od offrire conforto<sup>37</sup>.

Così come per Greenberg, anche per Schapiro sussiste una relazione cruciale tra la creatività artistica e l'identità ebraica. Secondo Kuspit, il critico lituano opera un'equivalenza inconscia tra l'originalità dell'artista e la sopravvivenza dell'ebreo: entrambi vivono un'esistenza ambigua, un rapporto complesso e al limite del paradosso con la realtà circostante, che si tratti della società capitalista o di quella cristiana. Così come l'ebreo è per definizione «heterodox in an orthodox Christian world»<sup>38</sup>, il pittore o scultore, antico e moderno, è ugualmente un «heterodox in an orthodox world of conformity»<sup>39</sup>. Il dramma peculiare con cui entrambi, il popolo giudaico e gli artisti, convivono, è quello della sopravvivenza in un mondo allineato e uniformato: le difficoltà di integrazione sociale fanno sì che essi

---

<sup>36</sup> Cfr. D. Kuspit, *Meyer Schapiro's Jewish Unconscious*, in *JEWISH IDENTITY* 1999, pp. 200-217.

<sup>37</sup> Cfr. C. Greenberg, *La religione e gli intellettuali: un simposio*, in *GREENBERG 2011*, p. 98.

<sup>38</sup> D. Kuspit, *Meyer Schapiro's Jewish Unconscious*, in *JEWISH IDENTITY* 1999, p. 205.

<sup>39</sup> Ivi, p. 206.

siano riconosciuti come diversi, discordi e difforni dal resto. In che modo la creatività artistica si rivela essere essenzialmente ebraica? L'originalità e la spontaneità dell'invenzione divengono per Schapiro le modalità attraverso cui l'artista critica e contraddice l'ortodossia, affermando così la propria diversità e dunque vicinanza alla condizione di isolamento tipicamente ebraica. La ricerca dell'indipendenza identitaria e dell'autonomia di pensiero si esprimono attraverso la viva presenza, nella trama dell'opera d'arte, di contraddizioni, polarità e strutture chiasmiche<sup>40</sup>; ragione per cui Schapiro, quasi seguendo un moto inconscio dettato dalla sua identità ebraica, si rivolge alla ricerca di qualità dicotomiche, frutto della creatività spontanea del pittore e dello scultore.

Per Schapiro i rapporti multiformi tra opposti costituiscono l'essenza stessa dell'arte, ma è per il critico parimenti fondamentale tenere sempre in debito conto i condizionamenti del momento storico, e questa qualità del suo pensiero è stata riconosciuta come una diretta conseguenza del suo credo politico marxista (benché alcuni studiosi abbiano preferito definire la sua una metodologia empirica)<sup>41</sup>. L'ambiguità delle forme artistiche è sempre in superficie: è dovere del critico d'arte coglierle ed interpretarle in maniera consona ai tempi e alle condizioni sociali dell'epoca in cui esse sono state elaborate ed espresse.

A tal proposito, Kuspit sottolinea uno degli aspetti più significativi della metodologia dialettica di Meyer Schapiro, che in nessun caso ha concepito la dialettica come un «mechanically superimposed scheme, as though dialectic was an entirely abstract – ahistorical and nonempirical – guarantee of universal 'higher meaning'»<sup>42</sup>. L'idea di una logica dei rapporti dinamica e interattiva è alla base della nota controversia tra Meyer Schapiro e lo storico dell'arte Jurgis Baltrušaitis, allievo e genero di Henri Focillon. La

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 204-207.

<sup>41</sup> Cfr. KUSPIT 1978, p. 95.

<sup>42</sup> Cfr. ivi, pp. 104-105; cfr. anche M. Schapiro, *Style*, in SCHAPIRO 1994, p. 53: «The characteristics of styles vary continuously and resist a systematic classification into perfectly distinct group. It is meaningless to ask exactly when ancient art ends and the medieval begins». Il saggio *Style* è stato originariamente pubblicato nel 1953 in *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, raccolta a cura di A. L. Krober.

pessima recensione di Schapiro al volume *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, un'analisi della scultura romanica condotta da Baltrušaitis, fedele omaggio ai temi e motivi del maestro, ha tracciato una linea di demarcazione netta tra la scuola di Focillon e il pensiero di Schapiro, ancora giovane studioso; l'articolo di quest'ultimo, originariamente edito in lingua tedesca col titolo di *Über den Schematismus in der Romanischen Kunst* (poi, *On Geometrical Schematism in Romanesque Art*) era apparso nel 1935 sulla rivista viennese «Kritische Berichte Zur Kunstgeschichtlichen Literatur», organo ufficiale della seconda scuola viennese<sup>43</sup>.

La critica mossa da Schapiro era di natura principalmente metodologica: sebbene egli riconoscesse i meriti dell'originale ricerca di Baltrušaitis, la prima a trattare sistematicamente i problemi formali dell'arte romanica, non poteva non giudicare la sua analisi eccessivamente meccanica, inaccurata e manchevole sia dal punto di vista dell'indagine dei contenuti iconografici che della contestualizzazione storico-sociale e culturale. In particolare, Schapiro attaccava la focilloniana «legge della cornice», concetto fatto proprio da Baltrušaitis: secondo questa norma, ogni invenzione plastico-scultorea del periodo romanico era rigidamente soggiogata agli

---

<sup>43</sup> La recensione di Schapiro all'opera di Baltrušaitis fu talmente mal accolta da Focillon da indurlo a segnalare il nome del giovane studioso lituano alle autorità francesi, etichettandolo così come soggetto pericoloso; Focillon, infatti, era stato incaricato dal governo del suo paese natio di condurre ricerche e dunque comunicare le credenziali di possibili collaboratori alla causa anti-nazista. All'interno di un memorandum (probabilmente mai inviato) dal titolo *Mission aux États-Unis, Octobre 1939-Mai 1940*, Focillon, riferendosi al dipartimento di Fine Arts and Archeology della Columbia University, aveva dichiarato che «the medievalist Schapiro enjoys an unearned reputation. He is a false scholar, infected with the German method, whose spiteful character is known to all. Concerning a more or less defamatory article that he published on the best book of my study group, I had to proceed to his execution. At bottom, he is a miserable failure». CAHN 2002, p. 132 (il testo originale è in lingua francese, la traduzione inglese è dell'autore dell'articolo). Per quanto concerne le possibili implicazioni di quel «German method», accusa diffamatoria di Focillon che forse volutamente lasciava intendere, seppur in maniera velata, un coinvolgimento di Schapiro con la causa nazista, si rimanda ancora a PERINI 2007, pp. 166-168. È inoltre plausibile che la pubblicazione della recensione di Schapiro e di un seconda altrettanto negativa rassegna del metodo di Focillon (il saggio di Nikolaj Worobiov, *Zur Neubegründung des Formalismus*) all'interno dello stesso numero di «Kritische Berichte» del 1935, avesse come accresciuto l'astio del professore francese, al punto da congetturare un'orchestrazione guidata dallo stesso Schapiro ai danni della sua scuola. Ivi, p. 168.

spazi imposti dall'architettura. L'idea della subordinazione rigida, sebbene dialettica, della figura umana e fitomorfa alla struttura architettonica, non solo era stata giudicata da Schapiro insufficiente ma anche eletta a dimostrazione ultima di un criterio fallace, carente di supporti documentari e quindi di prove e di dimostrazioni adeguate<sup>44</sup>.

La critica mossa da Schapiro alla metodologia di Baltrušaitis ha sì portato a una rottura definitiva con Focillon, ma i rapporti tra i due studiosi non erano mai stati armoniosi: le affinità sul piano degli interessi, *in primis* nell'introduzione a uno studio specifico e sistematico dell'arte romanica francese, analizzata in modo indipendente sia dagli esiti della scultura gotica che della religione (nel senso di non conferire al cristianesimo un'importanza centrale, come era stato per gli studi di Émile Mâle), non hanno infatti reso possibile un avvicinamento tra le due personalità<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Si rimanda a PERINI 2007, pp. 167-170. Che Focillon non avesse seriamente accolto la critica di Schapiro alla «legge della cornice» è dimostrato dalla riproposizione della stessa nel saggio *Il fantastico dell'arte medievale*, pubblicato nel 1940, frutto di una rielaborazione di una conferenza in lingua francese tenutasi nel 1939 presso Dumbarton Oaks. Baltrušaitis renderà quindi omaggio al maestro e alla sua concezione della scultura romanica ne *Il Medioevo fantastico*, edito nel 1955. Cfr. *ivi*, pp. 169-170.

<sup>45</sup> Walter Cahn propende a non sottovalutare il peso del divario generazionale che separava i due storici dell'arte: Focillon era un uomo *fin de siècle*, nato nel 1881, che aveva vissuto la sconfitta della Francia nella guerra franco-prussiana e il primo conflitto mondiale; Schapiro, invece, nato in Lituania nel 1904, emigrato con la famiglia negli Stati Uniti, aveva partecipato attivamente al periodo successivo, aderendo al marxismo e poi al trotzkismo. Un altro aspetto interessante è il coinvolgimento di entrambi nell'arte contemporanea, che denota un'apertura intellettuale non indifferente; si tratta però di un'affinità apparente: Schapiro, infatti, era direttamente coinvolto nell'evoluzione dell'arte astratta americana, mentre Focillon nutriva un certo interesse per il post-impressionismo e il simbolismo, senza apprezzare né comprendere l'arte ad essi successiva (il fauvismo e il cubismo). Cfr. Cahn 2002, p. 129 e ss. È di una certa rilevanza precisare che Giovanna Perini dissente in parte dalla tesi di Walter Cahn: secondo la studiosa, infatti, le ragioni del pessimo rapporto tra Focillon e Schapiro sono imputabili alle loro divergenze metodologiche, dimostrate dal carattere dei rispettivi studi, piuttosto che a una distanza generazionale. Del resto, isolando il comune interesse per l'arte romanica francese, il carattere degli studi e del metodo di Focillon risulta indubbiamente distante da quello di Schapiro: come evidenzia Perini, il primo, infatti era attratto da aspetti quali l'evocativo, il metaforico e l'intuitivo, qualità che egli ricercava assiduamente all'interno del testo; ciò, naturalmente, si lega anche al suo emblematico interesse per quelli che potremmo definire (seguendo Perini) 'artisti visionari' come Piranesi (cui aveva dedicato un noto studio), Bosch,

All'interno di un animato scambio epistolare tra Focillon e Schapiro<sup>46</sup>, l'opposizione di quest'ultimo all'approccio formalista e alla concezione di una dialettica meccanicista, è espressa con estrema chiarezza attraverso una dichiarazione di metodo che acquista programmaticità: Schapiro nega che la sua sia un'opposizione al sistema formalista *in toto*, come dimostrato dalle stesse ricerche da lui condotte, incentrate anche su problemi formali; ciò che è piuttosto il serio oggetto della sua critica è quel «particular kind of formalism and schematizing of art»<sup>47</sup> rispondente a una concezione erronea dei fenomeni storici come processi umani reversibili anziché irreversibili<sup>48</sup>. Schapiro dichiara così la fondamentale apertura del metodo da lui prescelto, non esclusivamente incentrato sugli aspetti sociologici dell'arte: il critico piuttosto sottolinea il carattere sia iconografico-formalista che storico delle sua analisi, con tutte le implicazioni che ne conseguono. Nel corso della lettera, Schapiro ricorda a Focillon di un loro incontro presso la Columbia University: durante questa occasione, lo storico francese aveva contestato apertamente la sua «sociological “interpretation”»<sup>49</sup>, giudicandola come una formula appartenente a una metodologia di analisi ormai superata, antiquata; ciò che Schapiro, nella sua lettera, deplora maggiormente era l'appellativo attribuitogli, quello di seguace di Hippolyte Taine. Ma il positivismo di Taine e il materialismo storico di Marx, il vero maestro di Schapiro come egli stesso dichiara, rappresentano due visioni sociologiche e storiche profondamente difformi:

---

Goya e Blake. Cfr. PERINI 2007, p. 162 e ss.

<sup>46</sup> In questo caso, il riferimento è in particolare a due lettere: una di Focillon, datata 7 maggio 1936, e la risposta di Schapiro, spedita il 9 maggio. Entrambe sono state trascritte e riportate da Walter Cahn in appendice al suo articolo; cfr. CAHN 2002, pp. 133-134.

<sup>47</sup> Ivi, p. 133.

<sup>48</sup> Come precisa Schapiro nella sua lettera: «I also challenged the conception of dialectic as a mechanical one. The notion of reversibility of history is a corollary of such a dialectic. It disengages historical process from human activity as concrete, responsive and cumulative. Although I am not a Bergsonian, I respect very much this aspect of Bergson's insight (which he shares, incidentally, with certain American philosophers) into the irreversibility of human processes». Ivi, p. 134.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

I am not a disciple of Taine; if there is any social thinker whose views guide me, I would say that he is Karl Marx, rather than Taine; and there is all the difference in the world between their conceptions of society and the driving forces of history. Taine presents us the various arts as reflections or expressions of given societies and environments (or races); but he cannot explain why society changes; he lacks an historical dynamic<sup>50</sup>.

In conclusione, per Schapiro la costante certa dell'arte è il cambiamento storico e la interrelazione di dinamiche complesse di carattere sociale, politico ed economico, ragione per cui sottovalutare l'entità dei rapporti tra l'arte e il contesto storico e culturale scredita la validità scientifica di qualunque ricerca.

### II.3 *Clement Greenberg e l'ebraicità di Franz Kafka.*

Se già nel 1944 il critico Clement Greenberg, in risposta al simposio indetto dal «Contemporary Jewish Record» sullo stato della letteratura ebraica in America, afferma con sicurezza come «una certa qualità dell'ebraismo sia presente in ogni parola che scrivo»<sup>51</sup>, comprendiamo che la questione del suo retaggio ebraico non è marginale bensì connaturata al suo impegno critico, a tratti in modo addirittura inconscio, a quanto sembra di capire dalla frase seguente: «si può dire che questa qualità derivi da un'eredità e non da una psicologia razziale, ma è molto informale, essendo trasmessa per lo più attraverso il latte materno, le abitudini e i discorsi della famiglia»<sup>52</sup>. Forti risultano, nei modi e nelle scelte che connotano le sue

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 251; «I believe that a quality of Jewishness is present in every word I write». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 32.

<sup>52</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 251; «It may be said that this quality derives from a heritage and not from a racial psychology, but it is very informal, being transmitted mostly through mother's milk and the habits and talk of the family». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 32.

esegesi letterarie, i condizionamenti dell'ambiente della cerchia intellettuale newyorkese e del metodo critico wilsoniano, accanto alla consapevolezza che egli matura, nel corso degli anni Quaranta, della sua identità definita dall'ebraismo.

In particolar modo, Greenberg, come del resto altri letterati di origine ebraica, è affascinato profondamente dall'opera di Franz Kafka, la cui produzione letteraria comincia ad essere conosciuta in America nella seconda metà degli anni Trenta, quando la «Partisan Review» si occupa della prima traduzione e pubblicazione di uno dei suoi racconti brevi, *Blumfeld, an Elderly Bachelor* (*Blumfeld, ein älterer Junggeselle*), apparso nel numero autunnale del 1938<sup>53</sup>. La complessità e l'acume dell'autore boemo nonché la

---

<sup>53</sup> Non sorprende però leggere anche recensioni discordanti sulla qualità della letteratura kafkiana: Edmund Wilson, ad esempio, come anticipato dal titolo del suo saggio *Un parere contrario su Kafka* (1947), constata come in seguito alle traduzioni in inglese di *Das Schloss* (*The Castle*, nel 1930) e *Der Prozess* (*The Trial*, nel 1937) la fama dello scrittore in America fosse divenuta inarrestabile, rendendo difficile ridimensionare il giudizio complessivo sulla sua opera. Wilson, pur riconoscendo ad alcuni racconti kafkiani una certa originalità, paragonabile a quella di autori come Gogol o Poe, dichiara di non riuscire a considerarlo un grande scrittore: «ci si rende conto che non è solo questione di apprezzare Kafka come il poeta che esprime il senso di disperazione e di auto-mortificazione degli intellettuali; ma sembra che lo si voglia addirittura innalzare al rango di teologo e santo capace di giustificare anche ai loro occhi [...] l'avvento di un Dio banale, burocratico e incomprensibile nei cuori di uomini sensibili e angosciati». E. Wilson, *Un parere contrario su Kafka*, in WILSON 1967, pp. 272-273. Anche Hannah Arendt constata la fama immediata di Franz Kafka poco dopo la morte avvenuta nel 1924: se prima i suoi scritti erano conosciuti ed apprezzati da una cerchia molto ristretta, già negli anni Venti egli diventa uno degli autori più importanti dell'avanguardia mitteleuropea e, nei decenni successivi, la sua fortuna letteraria «non ha subito flessioni [...] e la tiratura delle sue opere non è mai stata proporzionale al crescente interesse che esse hanno incontrato presso i critici letterari», sia in Europa che in America. H. Arendt, *Franz Kafka: il costruttore di modelli*, in ARENDT 1995, p. 23. In base ad alcuni riferimenti contenuti nella corrispondenza personale di Greenberg con l'amico Harold Lazarus, possiamo dedurre che il critico si sia avvicinato allo scrittore boemo intorno al 1938, come le seguenti lettere evidenziano: «I'm reading philosophy. A fellow by name Kierkegaard. Also Kafka's best novel "America". Much better than the "Castle", less abstract. Cuter, funnier» (2 giugno 1938); «[Philip] Rahv lent me the 1<sup>st</sup> vol. of Kafka's collected works which contains the "Metamorphosis" and a lot of short things I never saw before and which I like much better than the "Castle". You'd like them even more than I. Real search, real discovery» (27 marzo 1939). GREENBERG 2003b, p. 182 e p. 199. La versione originale della corrispondenza è conservata presso il Getty Research Institute di Los Angeles; in questo caso, è citata l'edizione a stampa, curata dalla vedova di Greenberg, Janice Van Horne.

sua travagliata esistenza di uomo ebreo, non potevano non attirare l'attenzione della classe intellettuale newyorkese, così coinvolta nella definizione e comprensione delle dinamiche dell'appartenere a una minoranza emarginata; come mostra Florence Rubinfeld, la scoperta della prosa kafkiana significò, per i lettori e studiosi americani di origine ebraica, un evento senza precedenti: «For Jewish writers in the awkward position of having only non-Jewish and frequently anti-Semitic exemplars, the discovery of a profound and moving author who was also a Jew was a signal event»<sup>54</sup>. In poco tempo, Kafka diventa per loro il più completo e fedele esponente della condizione attuale dell'ebraismo: pur nella sua individualità e particolarità etnica, egli possiede la grandezza ed universalità che connotano i maggiori scrittori moderni:

But it would be a serious and vulgar error to confine Kafka's definition of the human plight to Jews, whose situation is but an intenser and more naked version of the general human situation. The more Jewish Kafka is, the more universally human he becomes. That is the paradox and – platitude – of great art<sup>55</sup>.

Ciò a cui si riferisce Greenberg è l'inscindibile legame che si crea tra *Jewishness* and *Modernity*, ebraismo e modernità, vincolo che, in questi stessi anni, Hannah Arendt per prima aveva riconosciuto come essenziale nell'epoca segnata dai totalitarismi<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> RUBENFELD 1997, p. 92.

<sup>55</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 103.

<sup>56</sup> Hannah Arendt è autrice di due saggi su Kafka entrambi del 1944: *Franz Kafka: l'uomo di buona volontà (Franz Kafka: Der Mensch mit dem guten Willen)* e *Franz Kafka: il costruttore di modelli (Franz Kafka)*, editi in Italia nel 1981 nella raccolta *Il futuro alle spalle* a cura di Lea Ritter Santini. A proposito dei saggi di Arendt su Kafka, cfr. G. Bettini, *Introduzione*, in ARENDT 2009, pp. 5-24. Stringere un legame tra condizione ebraica e modernità rappresentava per gli intellettuali newyorkesi anche una scelta coerente con le proprie inclinazioni politiche, fondamentalmente marxiste, e con una prospettiva cosmopolita ed internazionalista che rifiutava ogni genere di coinvolgimento con tendenze più particolariste come quella del giudeocentrismo, concetto già trattato nel capitolo I.

Interpretare i racconti e romanzi kafkiani in chiave allegorica, teologizzante oppure semplicemente esistenzialistica, per Greenberg come per Arendt, comprometterebbe l'autenticità del messaggio sulla vita dell'uomo, ovvero la ricerca di un'esistenza normale e di diritti che altri posseggono dalla nascita<sup>57</sup>.

And one of the problems Kafka confronts, wittingly or unwittingly, is the subjective dilemma of the majority of the 20th-century Jews, torn between the desire to act and to find a home and safety really theirs, and the feeling that they are the objects of a history that runs along heedless of them and dangerous to them in what our Jewish bones feel, despite all our abstract ability to understand history, is its caprice<sup>58</sup>.

E così, alcuni anni prima, la Arendt:

Kafka finiva col descrivere un uomo i cui comportamenti e le cui aspirazioni andavano ben oltre l'orizzonte della semplice problematica ebraica. Infatti K. [il protagonista del romanzo *Il Castello*], che vuole diventare "indistinguibile", è interessato a raggiungere quello cui generalmente aspira qualsiasi uomo, e con la sua volontà insegue solo quello che spetta a tutti per diritto di natura. [...] Le sue ambizioni sono tutte qui: "una casa, una posizione, un vero lavoro", un matrimonio e poter diventare "membro di una comunità". Però, essendo un forestiero, non gode di questi diritti essenziali e così non può neppure permettersi il lusso dell'ambizione<sup>59</sup>.

In un momento successivo, nel 1950, in occasione del simposio della «Partisan Review» sul rapporto tra intellettuali e religione, Greenberg sen-

---

<sup>57</sup> «L'opera stessa di Kafka rende naturalmente possibili simili errori, errori d'interpretazione che non sono meno determinanti di quelli ben più volgari commessi nelle interpretazioni psicoanalitiche della sua opera». H. Arendt, *Franz Kafka: il costruttore di modelli*, in ARENDT 1995, p. 27.

<sup>58</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 102.

<sup>59</sup> H. Arendt, *Franz Kafka: il costruttore di modelli*, in ARENDT 1995, p. 15.

tenzierà che «parte dell'essenza stessa dell'arte» è di «occuparsi delle contraddizioni mantenendole irrisolte (o, per così dire, sospese)»<sup>60</sup> ed è questa verità che, tempo prima, egli aveva già riconosciuto nella prosa di Kafka: «Whether Kafka has anything of hope and encouragement to offer is a moot question. [...] But it is probable that Kafka had no message more explicit than a personal sense of life that included contradictions without resolving them»<sup>61</sup>. D'altro canto, era proprio la narrativa kafkiana assieme alla filosofia di Marx, Nietzsche, Freud e Heidegger ad offrirsi come il miglior strumento per decifrare un mondo ormai dilaniato da perenni antagonismi sociali ed inconciliabili incongruenze<sup>62</sup>.

### II.3.1 1946: Greenberg introduce Franz Kafka.

Già a partire dal 1942, Clement Greenberg si occupa in prima persona della traduzione del racconto breve *Josephine the Singer, or the Mouse Folk* (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*), nel 1947 delle *Parables* (*Parabeln*) e, solo l'anno successivo, della raccolta intitolata *The Great Wall of China: Stories and Reflections* (l'originaria *Beim Bau der chinesischen Mauer*), per la quale scriverà una *Introduction*, pubblicata assieme alla versione inglese della novella che aveva dato il titolo alla collezione, *The Great Wall of China*, apparse entrambe sul numero di «Commentary» dell'ottobre del 1946<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> C. Greenberg, *La religione e gli intellettuali: un simposio*, in GREENBERG 2011, p. 98; «It is therefore of the essence of art that it should deal with inconsistencies, maintaining them unresolved (or in suspension, as it were)». C. Greenberg, *Religion and the Intellectuals: A Symposium*, in GREENBERG 1995, III, pp. 40-41. Il simposio consisteva in una numero di domande elaborate dai redattori della «Partisan Review» intorno al rapporto tra gli intellettuali e la religione (maggio-giugno 1950). Alla risposta di Greenberg sarà dedicato il paragrafo conclusivo del presente capitolo.

<sup>61</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 103.

<sup>62</sup> Cfr. PELLIS 1985, p. 84; G. Bettini, *Introduzione*, in ARENDT 2009, p. 7 e ss.

<sup>63</sup> La prima traduzione di Greenberg, *Josephine the Singer, or the Mouse Folk*, fu pubblicata dalla «Partisan Review» nel numero di maggio-giugno del 1942; le *Parables* (1947) e *The*

La *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka* rappresenta il primo contributo di Greenberg alla diffusione della letteratura kafkiana negli Stati Uniti, nonché la sua prima analisi dell'argomento, ulteriormente approfondito nel 1958 col saggio *At the Building of the Great Wall of China*<sup>64</sup>. La scelta del racconto breve come anticipazione della pubblicazione della raccolta è ben meditata: esso è il più adatto a presentare l'universo dell'autore in breve e a cogliere l'essenza della sua *Jewishness*, che si riflette nella costruzione stessa della sterminata muraglia come struttura di difesa che cinge e segrega il popolo cinese (metafora di quello ebraico) dal contatto con gli invasori stranieri (i *goyim* o gentili). Come è stato detto, Greenberg rifiuta perentoriamente una lettura teologizzante o allegorica di qualsiasi opera kafkiana<sup>65</sup> poiché, secondo la sua visione, il dono peculiare dello scrittore è proprio quello di saper illustrare la realtà quotidiana dell'ebreo in un modo secolare e obiettivo (nonostante essa sia una dimensione integralmente religiosa)<sup>66</sup>, ed è la principale ragione per cui egli è «the most Jewish of all modern writers», inclusi gli scrittori in lingua *yiddish*, come Sholom Aleichem<sup>67</sup>. L'immagine della costruzione della muraglia cinese diventa così la grande metafora kafkiana dell'esistenza dell'ebreo dopo la Diaspora, assoggettata, senza riposo, all'immobilità routinaria del rituale e

---

*Great Wall of China: Stories and Reflections* (1948) videro la collaborazione di Greenberg con Willa ed Edwind Muir ed entrambe le raccolte furono editate dalla Schocken Books. Nella già citata corrispondenza personale di Greenberg con l'amico Harold Lazarus, il critico accenna alla sua prima traduzione di Kafka: «I'm overloaded with work, finishing the Kafka translation [*Josephine, the Songstress: Or, the Mice Nation, for Partisan Review*, n.d.r.]» (7 febbraio 1942). GREENBERG 2003b, p. 251.

<sup>64</sup> Il saggio *At the Building of the Great Wall of China* apparve nel volume *Franz Kafka Today*, curato da Angel Flores e Homer Swander e pubblicato nel 1958. Il contenuto del testo sarà affrontato nel paragrafo seguente.

<sup>65</sup> «Kafka was not a religious writer, though many have interpreted him so, and his fiction is not allegory, though many have likewise, and just as erroneously, interpreted it so». C. Greenberg, in *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 100.

<sup>66</sup> «Kafka's writings represent, moreover, perhaps the first time that an essentially and uniquely Jewish notion of reality, expressed hitherto nowhere but in religious forms, has found a secular voice». Ivi, p. 99.

<sup>67</sup> Cfr. ivi, p. 102.

del modello di vita codificato dalla parte giuridico-prescrittiva della *Torah*, la cosiddetta *Halakha*: un complesso di regole di condotta, leggi pratiche e comportamenti che, assieme all'altra componente essenziale del Sacro Libro, la *Aggadah*, guida l'ebreo praticante nel lungo cammino esegetico della *Bibbia*<sup>68</sup>. Conseguentemente, per Greenberg lo statico mondo cinese descritto da Kafka è una potente parafrasi di quello ebraico, come dimostra l'esigenza di entrambi i popoli di segregarsi dal corso della storia e dai grandi eventi, per rinchiudersi in una quotidianità ripetitiva e protetta:

Kafka's static, treadmill, 'chinese' world bears many resemblances to the one presented in the Halachic, legal part of post-Biblical Jewish religious tradition, that department of the writings of the sages which deals with the Law. Halachah, too, focuses on the paradigms of human existence, the recurring problems and situations rather than the exceptional or historical ones<sup>69</sup>.

E poco prima, Greenberg aveva sostenuto: «With a vision unobstructed by the meanings that religion, philosophy, ideology, and sheer hope read

---

<sup>68</sup> Rispettivamente la *Midrash Halakha*, il commento biblico in chiave prescrittiva, e la *Midrash Aggadah*, commento biblico in chiave narrativa; l'*Aggadah*, infatti, comprende tutto ciò che esula dalla discussione legale (la *Halakha*) e quindi si compone di parabole, di racconti nonché dell'interpretazione del simbolismo dei sogni. Sarebbe del tutto errato vedere queste due tipologie esegetiche della *Bibbia* come nettamente separate poiché esse convivono e si compenetrano attraverso una continua e reciproca dialettica. Interessante è la loro derivazione etimologica: mentre la parola *Aggadah* si lega al verbo *Lehaggid*, 'raccontare' o 'parlare', *Halakah* ha la medesima radice di *Halakh*, ovvero 'camminare' perché l'essenza della legge ebraica è esattamente quella del 'cammino', del lungo percorso di studio e di discussione; da qui la tradizionale ed emblematica immagine dell'ebreo errante, come uomo in continuo movimento, a partire dal termine ebraico che lo designa, *Ivri*, traducibile con 'uomo di passaggio'.

<sup>69</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 101. Nell'archivio di Clement Greenberg presso il Getty Research Institute si conserva un documento manoscritto che reca una serie di riflessioni e di osservazioni sparse del critico sulla narrativa kafkiana. Le sei pagine sono probabilmente da considerarsi come l'antefatto della citata *Introduction* del 1946 oppure come uno schema per un eventuale altro articolo su Kafka. In questo breve e confuso scritto, Greenberg medita sulla dimensione temporale dei racconti e dei romanzi dello scrittore ma senza ancora giustificare l'immobilità dei suoi personaggi in base alla *Halakha*, di fatto mai citata. Si rimanda a GREENBERG N.D.

into the human condition, Kafka sees life as sealed off and governed by unknowable powers who permit us the liberty only to repeat ourselves until we succumb»<sup>70</sup>. Questo racconto, più di altri, mostra quanto i principi della *Halakah* siano stati interiorizzati in modo naturale dallo scrittore attraverso la vita chiusa nella comunità praghese, e subito estesi all'intero genere umano, prima ancora che egli si dedicasse allo studio sistematico del *Talmud* nel periodo che coincise con la diagnosi di tubercolosi (nel 1917, all'età di trentaquattro anni), quando «his interest in what he called his Jewishness grew considerably»<sup>71</sup>. Grazie alla forza della sua sensibilità 'occidentalizzata', Kafka ha il potere di guardare ai limiti di questo mondo con occhi diversi e di riconoscervi uno stato perenne di alienazione per l'innata mancanza di «drama, resolution, and history», un incubo paralizzante e minaccioso, incontrollabile:

His heroes are haunted by anxiety and dread, not because they see the approach of doom – which by the very fact of approaching would give them the chance to cope with or at least assume the responsibility of – but because they feel its unmotivated presence all around them – lurking, so to speak, in the very furniture of their unfinished rooms<sup>72</sup>.

Seguendo le orme del *modus operandi* della critica newyorkese e di quella portata avanti da Edmund Wilson, il quadro storico, l'analisi lettera-

---

<sup>70</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 101. La ripetitività dell'esistenza mortificata degli eroi kafkiani crea un'atmosfera di claustrofobia perenne, quella che Walter Benjamin, citando Soma Morgenstern chiama «aria di villaggio»: «L'intero sistema organizzativo delle creature kafkiane – la 'scena' da esse calcata – è pervaso da quest'aria che l'eroe è costretto a respirare, così come Kafka stesso nella sua vita. [...] È l'elemento della *pesantezza*, il concretarsi e il farsi tangibile di ciò che grava sulla schiena curva e sul capo chino della creatura. I deformi dei racconti di Kafka, Odradek come lo scarafaggio della *Metamorfosi*, non sono, allora, altro che figure di quella schiena curva, di quell' "omino gobbo" [...] che simboleggia l'oblio e la pesantezza, lo stagnare dell'aria di villaggio che invita al sonno, abbandonandosi ad un tempo e ad uno spazio irredenti». DESIDERI/BALDI 2010, p. 145.

<sup>71</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 100.

<sup>72</sup> Ivi, p. 102.

ria e l'indagine psicologica creano un'esegesi intricata e complessa: Greenberg introduce brevemente alle vicende personali di Kafka, al suo carattere, alla sua famiglia e alle sue relazioni personali, al fine di mostrare come ogni singola parte della sua esistenza abbia ricoperto un ruolo, anche se minimo, nella sua scrittura. Soffermandosi sul rapporto drammatico e conflittuale col padre, si dimostra come la volontà di compiacere il genitore ma senza rinunciare alla carriera di romanziere, avrebbe alimentato in lui un ossessionante senso di colpa nei confronti sia della figura paterna che della propria arte. Parte delle sue nevrosi e del suo carattere timido e riservato si collega anche alla dimensione peculiare dell'ebreo praghese il quale, come osserva Greenberg, è dolorosamente condannato alla condizione di essere membro di una minoranza entro una minoranza entro una minoranza: «the Jews of Bohemia, being German in culture, were in a sense part of the larger German minority there, which was in turn surrounded by Czechs, who in their turn were subject to German Austria»<sup>73</sup>. Ma i sentimenti nutriti da Kafka nei confronti della sua ebraicità non erano esclusivamente negativi: l'assenza di affetto e comprensione paterni ha permesso alla sua *Jewishness* di sostituire la mancanza del supporto e dell'amore familiari: «his Jewishness – to which he sometimes looked for the real home he could not find with his father»<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> *Ibidem*. Si invita a un confronto col già citato saggio di Wilson *Un parere contrario su Kafka* in cui, rispettando l'autorevole interpretazione di Max Brod, egli si sofferma brevemente sulle corrispondenze tra il carattere dell'opera letteraria e la vita dello scrittore: «In primo luogo, c'era il soffocante rapporto col padre; poi la pressione del piccolo e compatto nucleo familiare ebreo ortodosso; quindi i limiti e l'isolamento di una comunità ebraica non completamente uscita dal ghetto [...]; e la condizione dei cechi, in seno all'Impero austriaco, di minoranza oppressa e disprezzata; e le privazioni di un'Europa centrale sconfitta, devastata, tra le altre piaghe, dalla tubercolosi che minava la vita dello stesso Kafka». E. Wilson, *Un parere contrario su Kafka*, in WILSON 1967, pp. 275-276.

<sup>74</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 102.

II.3.2 1958: un nuovo saggio su *Franz Kafka*.

Quasi un decennio dopo, Greenberg dedica al medesimo racconto di Kafka (*The Great Wall of China*) un altro saggio: la precedente recensione per «Commentary», infatti, era costretta a rispettare i limiti dell'essere una breve introduzione a uno scrittore europeo ancora poco noto in America e i cui testi erano molto difficili da reperire. Con una maggiore consapevolezza del peso metaforico del racconto e in un momento in cui la fama di Kafka si stava diffondendo, Greenberg si dedicherà alla scrittura di un nuovo saggio edito nel 1958, *At the Building of the Great Wall of China*. Qui, i confronti e le analogie tra l'universo cinese e quello ebraico diventano più puntuali ed espliciti, per riconfermare la portata umana e quindi universale del messaggio di Kafka:

But the Great Wall should not be interpreted too consistently or closely in terms of its Jewish meaning. It alludes to the entire human condition, in the sense Kafka has of it as being walled around by ignorance reinforced by irony. [...] Conclusions about his fellow Jews in particular are extended to cover humanity in general by virtue of being so fabulized. The movement from the particularly Jewish to the universally human goes on always [...] <sup>75</sup>.

La Grande Muraglia è ancora l'incarnazione metaforica della Legge ebraica o della *Torah* che, esattamente come un muro di cinta («a fence or a wall»), isola e abbraccia l'esiliato popolo proteggendolo dal corso della storia, quella profana dei gentili, nell'attesa paziente dell'arrivo del Messia<sup>76</sup>. Le popolazioni cinesi delle province meridionali mantengono un'esistenza ritirata, lontana dagli sconvolgimenti ed eventi che scuotono la capitale dell'Impero, Pechino e l'intera zona settentrionale; Pechino 'vibra', è animata poiché l'alto comando ha sede qui e l'Imperatore è forse proprio

---

<sup>75</sup> C. Greenberg, *At the Building of the Great Wall of China*, in GREENBERG 1995, IV, p. 51.

<sup>76</sup> «Their Law protects the exiled Jews not only from the profane, but from history – Gentile history, which is the only kind there has been since the destruction of the Second Temple. Gentile history, because it tends to no Jewish solution, remains meaningless vicissitude, without place or interest for the genuinely human». Ivi, p. 48.

il simbolo di Dio o di chi, come un profeta, è in diretta comunicazione con Lui. Greenberg, però, non manca di fare luce su un particolare tanto essenziale quanto infelice della condizione di esilio degli ebrei, incarnati dalle genti cinesi del Sud: entrambi sono accomunati dal senso di lontananza rispetto a Dio/l'Imperatore, perché rinchiusi in una circolarità sterile e ripetitiva che li ha ormai resi estranei alle vicende storiche e quindi concentrati su se stessi nonostante la loro sentita fedeltà: «there is perhaps no people more faithful to the Emperor than ours in the South, but the Emperor derives no advantage from our fidelity», confessa la voce narrante del racconto. E così Greenberg giustifica sia storicamente che teologicamente l'equivalenza tra la sorte del popolo asiatico e di quello ebraico nella Diaspora: in principio, Israele ha perentoriamente allontanato le sue genti dalla circolarità pagana della Natura e le ha istigate a vivere seguendo i ritmi del 'Tempo storico', teologico e irreversibile<sup>77</sup>; ma, con la perdita di Gerusalemme, gli ebrei hanno abbandonato definitivamente la storia per vivere solo nella Legge la quale, nonostante fosse prodotta dall'uomo, si trovava comunque soggiogata alla iterazione naturale, se non in un modo ancor più intenso. Ciò che produce questo cambiamento epocale, una disserzione dal ciclo storico e un totale abbandono alla prevedibilità della Legge, è il fanatico e meschino conservatorismo che Israele ha eletto dopo il trauma della Diaspora, condannando così il suo popolo a divenire «the ahistorical people par excellence»<sup>78</sup>.

Anche Kafka sembra trattenere e celare agli occhi di Greenberg una

---

<sup>77</sup> Anche Harold Rosenberg, all'interno di una recensione pubblicata su «Commentary» nel 1947, aveva offerto una descrizione delle genti ebraiche nella Diaspora, un quadro paragonabile a quello ricreato da Greenberg: un'esistenza rigidamente morale è stata eletta, fin dalle origini, come l'unica forma di sopravvivenza possibile contro la minaccia del mondo e della Storia. La repressione del desiderio, in quanto istinto naturale dunque malevolo, è divenuta la suprema vocazione di questo popolo, che ha vissuto in uno stato di assedio fisico e morale lungo un tempo senza fine. Ma se Greenberg colpevolizza per tali scelte l'intera popolazione in modo indistinto, Rosenberg attribuisce la responsabilità ultima ai custodi della tradizione, l'autorità rabbinica: «for since the Torah had been given on Mount Sinai, it was no longer for the divine to decide issues, but for the custodians of tradition». H. Rosenberg, *Rediscovering Judaism*, in ROSENBERG 1973, pp. 235-238.

<sup>78</sup> «Thus Israel, which had discovered history, became in the Diaspora the ahistorical people par excellence, more fanatical and petty in its conservatorism than any earth-rooted peasantry».

severa critica alle scelte delle genti ebraiche del passato e del presente: il racconto, quindi, non è altro che il rimprovero della loro colpa maggiore, che non è quella di aver allontanato Dio da loro stessi (in questo essi non hanno una diretta responsabilità) ma di essersi arresi di fronte alla Sua assenza, di essersi accontentati di vivere fuori dalla contemporaneità nonostante i numerosi pericoli che ciò ha comportato<sup>79</sup>. Greenberg coglie immediatamente l'accusa di Kafka: per l'uomo ebreo di ogni nazione, la mancanza di curiosità sia storica che religiosa, accompagnata da un'ottusa concentrazione nelle faccende o questioni quotidiane di poco conto, è sempre stata la soluzione più soddisfacente alla misera della propria condizione<sup>80</sup>.

L'indagine su Kafka si completa e si conclude con un'ennesima considerazione: egli ha ereditato, come parte del suo retaggio ebraico, una conaturata ostilità verso tutto ciò che è estraneo al rituale o alla Legge, una tradizionale avversione a porsi domande intorno alla Natura o all'Essere; ma quella che Greenberg nella precedente *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka* aveva definito una «westernized sensibility»<sup>81</sup>, lo ha stimolato a coltivare la curiosità verso ogni aspetto del mondo 'secolare' e a essere, come tanti altri scrittori modernisti, quello che è possibile

---

C. Greenberg, *At the Building of the Great Wall of China*, in GREENBERG 1995, IV, p. 50.

<sup>79</sup> Ciò richiama una considerazione di Hannah Arendt in merito alle già citate drammatiche vicende biografiche di Stefan Zweig, celebrato scrittore austriaco di origine ebraica, membro onorario del mondo degli uomini di lettere ma completamente e volutamente ignaro delle vicende politiche che videro l'ascesa graduale dell'antisemitismo nella capitale asburgica: attento «soltanto alla dignità personale e alla sua arte, egli si è tenuto a tal punto lontano dalla politica da guardare alla catastrofe degli ultimi dieci anni come a un terremoto improvviso». H. Arendt, *Ritratto di un periodo*, in ARENDT 2009, p. 51. Attraverso la triste sorte di Zweig, Arendt ha occasione di rimproverare, come Greenberg, la tendenza conaturata al popolo ebraico di vivere ritirato o di ignorare l'evolversi delle vicende storico-politiche a lui contemporanee, con conseguenze estreme quanto irreparabili: se le genti ebraiche «che vivevano nei paesi occidentali e centrali dell'Europa avessero manifestato anche solo un minimo di interesse per le realtà politiche del loro tempo, avrebbero avuto motivi sufficienti per non sentirsi sicuri». Ivi, p. 55.

<sup>80</sup> Cfr. C. Greenberg, *At the Building of the Great Wall of China*, in GREENBERG 1995, IV, p. 50.

<sup>81</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 102.

chiamare un «positivistic intellectual», concentrato sull'analisi empirica del mondo reale nella sua concretezza quotidiana: «Kafka has the traditionally Jewish distrust of theology, and the aversion to inquiry into the nature or ultimate purpose of Being [...]. In compensation, the positivistic intellectual – and Kafka is one in his way – has all the more curiosity about the way the world actually works»<sup>82</sup>. In un certo senso, la voce di Kafka è per Greenberg la più autorevole in merito alla condizione ebraica moderna: egli è un narratore che ha fondato la sua scrittura sull'esperienza diretta la quale lo legittima a essere riconosciuto come lo scrittore moderno *par excellence*. Kafka non è né un idealista né un razionalista bensì la sua è la miglior arte dell'epoca contemporanea e la sua letteratura è l'esatto ritratto dell'ebreo moderno, in cui egli può rimirare se stesso e i paradossi della sua esistenza.

### II.3.3 Peggy Guggenheim, o la martire della bohème.

Franz Kafka, grazie alla lucidità della propria coscienza, non è mai stato immune alla dolorosa convivenza con i vincoli che l'identità ebraica da sempre impone; si tratta infatti, secondo Greenberg, di una delle maggiori difficoltà esistenziali dell'intellettuale ebreo o dell'ebreo emancipato, ed è questa una condizione cui, sempre secondo il critico, è suo malgrado condannata anche la collezionista Peggy Guggenheim. Nel settembre del 1946

---

<sup>82</sup> C. Greenberg, *At the Building of the Great Wall of China*, in GREENBERG 1995, IV, p. 52. Hannah Arendt, pur negando ai romanzi e racconti di Kafka qualsiasi significato profetico o apocalittico, riconosce che il suo mondo «è senza dubbio un mondo terribile. Ed oggi sappiamo forse meglio di vent'anni fa che esso non è solo un incubo, ma che riflette in maniera molto precisa la struttura della realtà in cui siamo costretti a vivere. La grandezza della sua arte è che ancora oggi riesce a dare le stesse sconvolgenti impressioni di allora [...]». H. Arendt, *Franz Kafka: il costruttore di modelli*, in ARENDT 1995, pp. 30-31. Per Greenberg la tendenza positivista dell'arte moderna ha un significato affine a quello attribuito alla mentalità intellettuale kafkiana: nella recensione a *Matisse: A Social Critique*, opera di Alexander Romm, Greenberg sostiene che il passaggio dalla tridimensionalità alla bidimensionalità pittorica esprime il passaggio dalla razionalità cartesiana all'empirismo e al positivismo. Cfr. C. Greenberg, *Matisse Seen Through Soviet Eyes: Review of Matisse: A Social Critique by Alexander Romm*, in GREENBERG 1988, II, p. 203.

Greenberg recensisce la sua autobiografia *Out of This Century: The Informal Memoir of Peggy Guggenheim*, facendone un imprevedibile ritratto, una lettura profondamente sentita e personale, anticipata da un titolo emblematico: *Una martire della bohème: recensione di Out of This Century di Peggy Guggenheim (A Martyr to Bohemia: Review of Out of this Century by Peggy Guggenheim)*<sup>83</sup>. Nonostante l'eccezionalità del personaggio, le vicende della Guggenheim non rappresentano un caso a sé per Greenberg: la sua sorte è esattamente quella dell'ebreo che combatte contro il proprio ambiente originario, borghese e soffocante, negando sia se stesso che la storia del popolo di appartenenza. In questo processo, molti di loro, come la Guggenheim, si lasciano abbagliare dagli splendori della vita solo apparentemente meno misera della *bohème*. La grande collezionista, infatti, rifiutando il proprio *milieu*, una volta ereditata una fortuna considerevole, diventa la vittima di questa sua nuova e travolgente esistenza *bohémienne*, che la riduce a esserne il perfetto ed esemplare «oggetto» privato di volontà e di possibilità di scelta, del tutto inerme:

È stato dopo essersi liberata dalla sua famiglia che è divenuta un oggetto. Il nuovo mondo in cui allora era entrata si è rivelato essere così travolgente che Miss Guggenheim è capace di riportare solo i dettagli più semplici, più immediati, più o meno noiosi di ciò che le è successo da quel momento in poi. A questi dettagli il lettore deve applicare il proprio intuito e da essi trarre le proprie conclusioni. Miss Guggenheim, da sola, non ci riesce<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> La recensione fu pubblicata nel settembre del 1946 sulle pagine di «Commentary» e firmata con lo pseudonimo 'K. Hardesh': la lettera 'K.' è ripresa dal nome del protagonista del romanzo di Franz Kafka *Il castello*, mentre 'Hardesh' è la traduzione in ebraico del cognome Greenberg, letteralmente 'montagna verde'. Cfr. M. Olin, *C[lement] Hardesh [Greenberg] and Company: Formal Criticism and Jewish Identity*, in *TOO JEWISH* 1996, p. 51.

<sup>84</sup> C. Greenberg, *Una martire della bohème: recensione di Out of This Century di Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 2011, p. 270; «It was after she was freed from her family that she became an object. The new world she then entered proved to be so overwhelming that she is able to record only the barest, most immediate details, boring and otherwise, of what has happened to her since. To these details the reader must apply his own insight and upon them make his own generalizations, Miss Guggenheim is not up to any». C. Greenberg, *A Martyr to*

Come Gertrude Stein, non casualmente anch'ella un'americana di origine ebraico-tedesca, la Guggenheim ha ceduto alle promesse della *bohème* internazionale, ma con intenti e presupposti diversi, animata dal terrore di condurre una vita da ebrea borghese e da un irrefrenabile desiderio di essere parte dell'universo emozionante e dissoluto degli artisti:

Ciò da cui Peggy Guggenheim rifuggiva era la rigidità danarosa, borghese e claustrofobica. È stato per paura di essere ricatturata e restituita in qualche modo a quel mondo soffocante – la convinzione inconscia che sarebbe stato inevitabile, semplicemente perché gli ebrei sono costretti a rimanere borghesi anche se non vogliono – che si è gettata nella *bohème* senza alcuna riserva e vi ha abitato in maniera così assoluta, sconsiderata e ingenua<sup>85</sup>.

Ma la storia della Guggenheim appare quanto mai patetica ed amara a chi, come Greenberg, possiede la consapevolezza delle sorti di quegli ebrei che inseguono l'emancipazione, attraverso il denaro o il successo, e si illudono di averla infine conquistata. La forte necessità di approvazione si accompagna alla volontà ferrea di fuggire da un rigido 'sistema' di norme e di leggi che per millenni ha protetto la minoranza ebraica dalle ostilità del mondo esterno, racchiudendola in un codice comportamentale eccessivamente 'borghese' e soffocante.

La recensione di Greenberg completa il complesso quadro da lui creato sulla condizione dell'ebreo moderno: poco tempo prima, ancora una volta in occasione del simposio sullo stato della letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani (1944), egli aveva interpretato il crescente imborghesimento delle famiglie ebraiche americane come l'ef-

---

*Bohemia: Review of Out of This Century by Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 1988, II, p. 97.

<sup>85</sup> C. Greenberg, *Una martire della bohème: recensione di Out of This Century di Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 2011, p. 271; «What Miss Guggenheim fled from was moneyed, bourgeois, claustrophobic stuffiness. And it was for fear of being recaptured and returned to it somehow – the unconscious conviction that she would be, simply because Jews are forced to remain bourgeois in spite of themselves – that she threw herself so unreservedly into bohemia and has dwelt in it so unqualifiedly, recklessly and gullibly». C. Greenberg, *A Martyr to Bohemia: Review of Out of This Century by Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 1988, II, p. 98.

fetto dell'ostilità altrui: per secoli questo popolo ha dedicato se stesso alla codificazione di uno stile di vita rigido e opprimente, ma che, nonostante il suo carattere impositivo, li ha preservati e li preserva ancora «dai danni della *bohème*»<sup>86</sup>. La vicenda di cui Peggy Guggenheim è protagonista non rappresenta un caso a sé, isolato, bensì un esempio tra molti, tanto prevedibile da indurre Greenberg a chiedersi: «Diventiamo così nudi e indifesi, noi ebrei, se abbandoniamo completamente il nostro 'sistema' e capitoliamo a quel mondo totalmente pagano nella sua mancanza di prescrizioni e proibizioni come lo è quello della *bohème*?»<sup>87</sup>. Il lungo elenco dei cosiddetti 'martiri della *bohème*' come Simeon Solomon in Inghilterra o Modigliani, Pascin e Soutine a Parigi, non sembra avvicinarsi a una conclusione: «In proporzione alle dimensioni del contingente ebreo nella *bohème* (che sono minori di quanto ci si aspetterebbe) i martiri sono troppi, ed esempi come quello di Miss Guggenheim troppo frequenti»<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> «La vita degli ebrei in America è diventata, per motivi di sicurezza, così solidamente, rigidamente, limitatamente e soffocantemente borghese che il comportamento al suo interno è uno schema dal quale la personalità può deviare solo in senso meccanico e quasi mai in senso emotivo. È un modo di vivere che resta addosso anche a coloro che lo rifuggono nelle loro opinioni e inclinazioni. [...] L'ebreo ha almeno uno stile di vita, un codice di comportamento, un modello sentito se non consapevole al quale si conforma e che lo protegge dai danni della *bohème*. [...] L'ebreo si aggrappa a questo codice perché, come membro di una minoranza sotto una pressione ostile, ne ha bisogno per la lotta». C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 253; «Jewish life in America has become, for 'reasons of security', that behavior within it is a pattern from which personality can deviate in only a mechanical and hardly ever in a temperamental sense. It is a way of life that clings even to those who escape from it in their opinions and vocations. [...] The Jew has at least a way of life, a code of behavior, a felt if not conscious standard to which he conforms and which protects him from the ravages of Bohemianism. [...] The Jew hangs on to it because as a member of a minority under hostile pressure he requires it for the struggle». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 34.

<sup>87</sup> C. Greenberg, *Una martire della bohème: recensione di Out of This Century di Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 2011, p. 271; «Is this how naked and helpless we Jews became once we abandon our 'system' completely and surrender ourselves to a world so utterly Gentile in its lack of prescriptions and prohibitions as bohemia really is?». C. Greenberg, *A Martyr to Bohemia: Review of Out of This Century by Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 1988, II, pp. 98-99.

<sup>88</sup> C. Greenberg, *Una martire della bohème: recensione di Out of This Century di Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 2011, p. 272; «In proportion to the size of the Jewish contingent

II.4 «*How Good is Franz Kafka?*» Il confronto con F.R. Leavis.

Nel corso della carriera di critico letterario, Greenberg dedicherà complessivamente tre scritti a Franz Kafka: la *Introduction* del 1946, ampliata e approfondita col saggio *At the Building of the Great Wall of China*, il quale è preceduto, nel 1955, da un nuovo articolo per «Commentary», questa volta espressamente incentrato sull'ebraicità di Kafka. Nonostante *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione* (*The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*)<sup>89</sup> sia in ordine di tempo il secondo scritto di Greenberg dedicato all'autore boemo, esso acquista il carattere di un'analisi ormai conclusiva, in cui le radici etnico-religiose di Kafka rappresentano in modo definitivo la condizione a priori senza la quale è precluso qualsiasi tentativo di una più profonda comprensione della sua realtà e del suo significato universale. Ragione per cui l'articolo per «Commentary» del 1955 assume la forma di una *summa* del pensiero di Greenberg sull'opera dello scrittore e sulla sua 'particolare visione'. Sostanzialmente, la linea interpretativa qui offerta da Greenberg non si discosta da quanto già sostenuto un decennio prima e constatato poi tre anni dopo con *At the Building of the Great Wall of China*, saggio in cui l'indagine torna a circoscriversi intorno a un singolo racconto.

Già nel 1946, Greenberg aveva considerato il rapporto conflittuale di Kafka col padre, ed il senso di colpa che ne derivava, come una condizione *sine qua non* per indagare a fondo le molteplici complessità della sua arte. Nel 1955, il dato psicologico torna ad essere un elemento sostanziale della sua analisi: «Molta della stranezza degli scritti di Kafka può essere facil-

---

in bohemia – which is smaller than one would expect – the martyrs are too many, and examples like Miss Guggenheim's too frequent». C. Greenberg, *A Martyr to Bohemia: Review of Out of This Century by Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 1988, II, p. 99.

<sup>89</sup> Come già precisato, *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision* apparve su «Commentary» il 1 aprile del 1955. Assieme alla versione rivisitata da Greenberg stesso, *L'ebraicità di Kafka* (*Kafka's Jewishness*) edita nel 1956, essi costituiscono gli unici scritti di Greenberg intorno a Kafka ad essere stati tradotti e pubblicati in Italia: il primo saggio, infatti, è stato incluso nell'antologia di scritti di Greenberg a cura di Giuseppe di Salvatore e Luigi Fassi; il secondo è divenuto noto grazie all'edizione torinese di *Arte e cultura* (1991), essendo stato incluso per scelta di Greenberg nella sua originaria raccolta di scritti.

mente ricondotta alle sue nevrosi, e al di là di queste, a una personalità che resta unica anche quando tutte le nevrosi sono state spiegate»<sup>90</sup>. Questo stringente vincolo che lega la creatività letteraria alla sofferenza mentale o fisica era stato anticipato anni prima dallo studio di Edmund Wilson dedicato al *Filottete*, il dramma sofocleo che, se sottoposto alla corretta esegesi psicologica e storica, lascia intuire che «genio e malattia, come forza e invalidità, possono essere inestricabilmente fusi insieme»<sup>91</sup>. L'antichissimo connubio di genio e malattia negli anni Trenta e Quaranta apre le porte all'indagine psicologica degli artisti, della loro personalità estrema e a come essa si rifletta e si riconosca nella creazione della loro opera. E così Greenberg constata, un'ennesima volta, come Kafka-uomo e quindi Kafka-scrittore siano, per così dire, il prodotto o la conseguenza di una condizione mentale peculiare unita a un determinato ambiente culturale, geografico, politico e religioso.

Ma lo stabilire che l'originalità creativa di un artista sia in gran parte dovuta alle sue idiosincrasie, che in Kafka risultano esasperate da soffocanti vincoli religiosi e sociali, poteva risultare alquanto controvertibile. Nell'arco di pochi mesi dalla sua pubblicazione, infatti, *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione* fu negativamente accolto dal grande critico britannico Frank Raymond Leavis, che non mancò di manifestare i suoi forti dubbi in una lettera rivolta a Greenberg, dando luogo così a un serrato dibattito<sup>92</sup>. La repentina missiva di Leavis (appena due mesi dopo

---

<sup>90</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, in GREENBERG 2011, p. 310; «Much of the strangeness in Kafka's writing can well be attributed to his neuroses, and beyond them to a personality that remains unique when all the neuroses have been 'explained' away». C. Greenberg, *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*, in GREENBERG 1995, III, p. 202.

<sup>91</sup> E. Wilson, *Filottete: la ferita e l'arco*, in WILSON 1956, p. 314. È importante sottolineare che Wilson collega il significativo legame tra genio e malattia, proprio della tragedia sofoclea, all'opera di André Gide intitolata appunto *Philoctète, ou le traité des trois morales* ed in cui, non casualmente, il protagonista Filottete assume i connotati di un letterato e di un poeta: «Il Filottete di Gide è in effetti un letterato: un artista e un moralista nello stesso tempo, il cui genio diventa più puro e più profondo quanto più egli è un isolato e un reietto». *Ibidem*.

<sup>92</sup> Il carteggio tra Frank Raymond Leavis e Clement Greenberg si compone di quattro lettere pubblicate sulle pagine di «Commentary»: la prima missiva di Leavis è del 1 giugno del 1955 e la seconda del 1 agosto dello stesso anno, e ad entrambe seguirono rapidamente le due

la pubblicazione del saggio) non stupisce: di fatto il suo nome fu tirato in causa da Greenberg con piglio polemico come epitome di quella schiera di critici la cui valutazione dell'opera letteraria sembrava dipendere dalla profondità delle questioni morali trattate, approccio la cui validità era smentita dalla qualità stessa della prosa kafkiana. Questo animato scambio epistolare merita una certa attenzione poiché permette di constatare in che modo una lettura integralmente *'jewish'* della narrativa di un grande scrittore moderno potesse essere accolta da un intellettuale europeo, lontano o estraneo alla realtà della comunità ebraica di New York.

La critica di Leavis riguarda due punti essenziali del saggio sull'ebraicità di Kafka: nella prima missiva, egli mostra serie perplessità di fronte al modo con cui Greenberg riconduce la cosiddetta «strangeness»<sup>93</sup> o eccentricità dei romanzi e racconti brevi dello scrittore alle sue «neurosis»<sup>94</sup>, poiché, così facendo, egli dimostra chiaramente di non riconoscere ed apprezzare l'originalità della sua prosa, pur senza negargli qualcosa del genio: «The conclusions to which Mr. Greenberg's considerations bring one is, surely, that Kafka is not a great writer at all. One can arrive at that conclusion while recognizing that Kafka certainly had something in the nature of genius»<sup>95</sup>. Sotto questa luce, infatti, l'opera di Kafka non sarebbe altro che l'espressione formale e letteraria della sua singolare, quasi distorta e malata visione della vita, al punto che la narrazione delle storie sembra funzionare fintantoché è narrazione delle sue nevrosi: «But "to the extent that his fiction succeeds" it succeeds as the expression of neurosis»<sup>96</sup>.

Il secondo punto discusso da Leavis riguarda il significato fortemente ebraico attribuito alla prosa dello scrittore: poiché la condizione statica ed

---

risposte di Greenberg. Leavis, insieme a T. S. Eliot, era uno dei critici letterari più ammirati da Greenberg. A tale proposito, Rubinfeld riporta le seguenti parole di Greenberg «"F.R. Leavis was a great literary critic. Eliot, of course. Eliot was responsible for a lot in Leavis, but Leavis maybe in some ways [was] better in the long pull"». RUBENFELD 1997, p. 126.

<sup>93</sup> C. Greenberg, *How Good is Franz Kafka? A Critical Exchange with F.R. Leavis*, in GREENBERG 1995, III, p. 210.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

alienata dei suoi eroi è inquadrata da Greenberg entro una «traditional theological-legalist “logic”»<sup>97</sup>, cioè una logica *halakhica*, tale specifica interpretazione letteraria tende a suscitare uno speciale e quasi esclusivo interesse per i lettori familiari con la cultura ebraica, come dimostrato anche dalla scelta di un titolo così esplicito in tale senso («Mr. Greenberg approach in general is explicit in his title»)<sup>98</sup>. Quando, immediatamente dopo, Leavis suggerisce a Greenberg di riflettere sulle ragioni che hanno portato un numero considerevole di critici cattolici a favorire scrittori dalle dubbie capacità (secondo il suo parere) come Graham Greene, si comprende quale sia la vera natura delle accuse di Leavis: l'affinità personale di Greenberg con lo scrittore boemo ha evidentemente condizionato il suo giudizio critico perché lo ha indotto a sopravvalutare l'importanza delle fonti ebraiche nonché a confondere l'originalità stessa dello scrittore; «Mr. Greenberg tends to slip into some confusion about the nature of the interest, and so to overvalue the originality and the achievement»<sup>99</sup>.

Naturalmente, Greenberg non condivide le obiezioni di Leavis, anche se, come dimostrerà la versione successiva del medesimo saggio, edita già nel 1956, la dibattuta questione del ruolo delle nevrosi di Kafka nella sua arte sarà rivista e ridimensionata<sup>100</sup>. Ma se Greenberg implicitamente rico-

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 211.

<sup>98</sup> *Ibidem*. Si noti che Leavis non adotta il termine specifico che designa la logica legislativa dell'ebraismo (la *Halakah*), ma preferisce riferirsi ad essa in modo estremamente vago e generico, probabilmente per differenziare il suo studio su Franz Kafka dalla lettura eccessivamente 'ebraica' di Greenberg.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> La versione 'corretta' e rivista del saggio sarà intitolata semplicemente *Kafka's Jewishness* ed inclusa nella raccolta di saggi *Art and Culture. Critical Essays* del 1961 e quindi tradotta nel 1991 col titolo *L'ebraicità di Kafka*. Qui Greenberg dimostra apertamente di aver accolto la considerazione di Leavis sul ruolo eccessivo attribuito alle nevrosi di Kafka e sulla loro incidenza sulla sua scrittura: «Bisognerebbe individuare meglio il Kafka scrittore. E a questo fine sarebbe utile indagare più a fondo nella sua ebraicità, ma soltanto per quel che concerne la sua scrittura, e non la sua personalità o la sua nevrosi». GREENBERG 1991, p. 242; «Kafka, the writer, could do with a little more placing. And to this end it would be useful to enquire a good deal further into his Jewishness, but as it relates to his writing alone rather than to his personality and neurosis». C. Greenberg, *Kafka's Jewishness*, in GREENBERG 1965, p. 266. Si rimanda al recente commento e alle note al saggio di Greenberg a cura di Katia Schneller: C.

nosce che la personalità dello scrittore non sia da confondersi con la sua opera letteraria, le somiglianze tra la logica *halakhica*, la trama e la forma della narrativa kafkiana non sono, secondo lui, segno di un'interpretazione troppo personale, dunque ebraica:

What I cannot see at all is why the resemblances I find between the method of Kafka's imagination and Halachic logic should have any more 'special' – that is, exclusive – an interest for “those familiar with Jewish culture and tradition” than Shakespeare's echoes of Montaigne have for experts in 16th-century French literature, or the cosmological scheme of the Divine Comedy has for Catholic medievalists<sup>101</sup>.

Il parallelismo tra l'immaginazione di Kafka e lo schema legislativo *halakhico* è da interpretarsi come paritetico (secondo l'esempio scelto da Greenberg), al riconoscimento da parte di esperti di filosofia francese del XVI secolo di echi di Montaigne nella drammaturgia shakespeariana: vale a dire una pura constatazione che riflette un metodo di ricerca vasto interessato ad individuare i condizionamenti dell'ambiente culturale di appartenenza dello scrittore sulla sua narrativa, e quindi ugualmente rivolto a qualsiasi tipologia di lettore, ebreo o gentile. «I hoped I was explaining the cause of an effect in Kafka's writings that those unacquainted with Jewish tradition feel as much as I do» conclude Greenberg per poi precisare di non sentirsi, a differenza di quanto possa credere Leavis, così familiare con la cultura del suo popolo («in my ignorance of Hebrew and many other things») <sup>102</sup>, a dimostrazione che la sua lettura '*jewish*' della prosa kafkiana è sempre stata libera da coinvolgimenti estranei al puro esercizio critico letterario <sup>103</sup>.

D'altra parte, negando un'affinità personale con la letteratura ebraica (seppur non in maniera radicale) Greenberg sembra contraddire ciò che aveva dichiarato nei primi anni della sua carriera di critico. Almeno in due

---

Greenberg, *La judéité de Kafka*, in GREENBERG 2017, pp. 522-530.

<sup>101</sup> C. Greenberg, *How Good is Franz Kafka? A Critical Exchange with F.R. Leavis*, in GREENBERG 1995, III, p. 212.

<sup>102</sup> Ivi, p. 213.

<sup>103</sup> Cfr. *ibidem*.

momenti egli dimostra quanto il suo rapporto con l'ebraismo sia 'informale', poco meditato, qualcosa di inconsapevole ma sempre presente e vivo che si riflette nella sua scrittura. In occasione del simposio del 1944 sullo stato della scrittura americana e sulla generazione più giovane di intellettuali ebrei, figli di immigrati est-europei come lo stesso Greenberg, egli dice con sicurezza che pur non avendo mai coltivato le propri tradizioni e approfondito la conoscenza della propria cultura d'origine, egli possiede, a prescindere dalla personale volontà, una precisa identità etnica, acquisita spontaneamente attraverso l'ambiente casalingo. Si può addirittura parlare di 'predisposizioni' che distinguono la mentalità ebraica da quella di altre culture, in particolare la tendenza all'astrazione e a concettualizzare il più possibile, tendenze che ciascuno ha almeno in minima parte ereditato:

Esiste una predisposizione ebraica all'astratto, la tendenza a concettualizzare il più possibile, e poi vi è una certa *Schwärmerei*, uno stato di perpetuo e di eccitato stupore (talvolta disgusto) per i dati sensibili e sentimentali dell'esistenza che altri danno per scontati. Questo probabilmente si collega alla concezione cronica che l'ebreo ha di sé come di un viandante [...]<sup>104</sup>.

In un altro caso, quello della recensione della biografia del noto umorista *yiddish* Sholom Aleichem, edita nel 1943<sup>105</sup>, Greenberg, considerando

---

<sup>104</sup> C. GREENBERG, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, pp. 251-252; «There is a Jewish bias toward the abstract, the tendency to conceptualize as much as possible, and then there is a certain 'Schwärmerei', a state of perpetual and exalted surprise – sometimes disgust – at the sensuous and sentimental data of existence which others take for granted. This is probably connected with the Jew's chronic conception of himself as a wanderer [...]». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 32.

<sup>105</sup> La recensione di Greenberg è stata pubblicata nell'ottobre del 1943 su «The Nation». La biografia (*The World of Sholom Aleichem*), scritta da Maurice Samuel e pubblicata a New York nel 1943, è dedicata a Sholom Aleichem (nato Rabinovitch), figura fondamentale della moderna novellistica *yiddish*, accanto a scrittori quali Mendele Mokher Sforim (pseudonimo di Sholom Abramovitch) e Isaac Leib Peretz. Prima della raccolta sistematica dei suoi racconti nel 1979, a cura di Irving Howe e Ruth Wisse ed editi dalla New Republic Books col titolo *The Best of Sholom Aleichem*, le sue storie erano apparse in alcune antologie: quella del 1946,

quanto possa essere complicato tradurre per i lettori non ebrei la fluidità e la vivacità della lingua nonché la perspicace ironia che connotano e caratterizzano gli ambienti tipici quali le *yeshivot* o le botteghe *kashèr*, il critico confessa che c'è qualcosa che l'ebreo possiede in modo 'fisico', senza neppure aver studiato il *Talmud*, e che rende la lettura di testi folkloristici come quelli di Aleichem estremamente difficile ai lettori *goyim*: viene loro precluso il vero significato della tradizione e del contesto genuino che hanno accompagnato l'esistenza degli ebrei per millenni e che, benché espatriati in America, li caratterizza.

Lo scambio epistolare con Leavis, al di là del diretto confronto sul saggio di Greenberg, merita di essere analizzato ulteriormente perché coinvolge i due critici in un dibattito più aperto sui criteri e sull'approccio critico letterario in generale, mettendo così in luce le differenze tra due importanti scuole di pensiero, quella britannica, assai affine al *New Criticism* americano, e quella newyorkese rappresentata da Greenberg<sup>106</sup>.

Frank Leavis, come scrive nella prima missiva, crede nell'idea che l'atto di formulare un giudizio critico non possa trascendere da una valutazione morale, «a valuation of attitudes to life made at the prompting of a new profound sense of the possibilities of living», come illustra la citazione successiva di D. H. Lawrence in cui egli si domanda: «Supposing a bomb were put under the whole scheme of things, what would be after?»<sup>107</sup>. Secondo la linea rappresentata da Leavis e da altri, la principale funzione della critica letteraria è quella di individuare, nella prosa come nella poesia, un insegnamento sui sentimenti e sul senso generale della vita, ovvero saper comprendere se davvero la grande arte possa istruirci sulla nostra

---

*The Old Country* a cura di Julius e Francis Butwin, e la seconda del 1953, *A Treasury of Yiddish Stories*, curata da Howe e Eliezer Greenberg.

<sup>106</sup> La critica letteraria di Frank Raymond Leavis fu ugualmente importante per i *New Critics* che per i *New York Intellectuals*: i primi accolsero ed estremizzarono lo studio condotto da Leavis sugli aspetti puramente formali della prosa letteraria, i quali, per il *New Criticism*, rappresentarono gli unici elementi oggettivi sui quali poter fondare un giudizio estetico; i secondi, al contrario, si focalizzarono sull'interesse, proprio sia di Leavis che di Eliot, per la funzione svolta dall'arte nella società moderna. Cfr. RUBENFELD 1997, pp. 126-127.

<sup>107</sup> C. Greenberg, *How Good is Franz Kafka? A Critical Exchange with F.R. Leavis*, in GREENBERG 1995, III, p. 210.

esistenza<sup>108</sup>. L'assenza di considerazioni di ordine morale nella letteratura contemporanea, infatti, non porterebbe che a una concezione estetica affine a quella autoreferenziale de *l'Art pour l'Art*, rendendo vano ogni tentativo dell'arte di essere una guida vitale anziché qualcosa di sostanzialmente decorativo o ricreativo, senza implicazioni più profonde.

Greenberg, in entrambe le sue risposte, non nega che l'esperienza artistica possa intervenire sul nostro giudizio morale o sul nostro approccio alle questioni vitali ma, qualora ciò avvenisse, sarebbe comunque relegato alla sfera sensibile, senza implicazioni sulle nostre scelte di natura etica:

I would agree that successful art heightens our sense of the possibilities of life, but I would say that it works on that sense as a sense alone, without indicating superior or inferior possibilities as such. Lawrence's assumption, followed to its logical consequence, would make good taste in art a sign of wisdom and of the capacity for wise action, which it manifestly is not<sup>109</sup>.

Le considerazioni di critici quali Leavis o Lawrence, agli occhi di Greenberg, guidano verso una conseguenza logica inaccettabile: l'arte diverrebbe, secondo il loro principio, un materiale sostituto della vita e dell'esperienza: «I do hold with art for art's sake, that is, nothing else can do for us what art does. If I agreed with Dr. Leavis, I would have to conclude that art was a practical substitute for life and experience»<sup>110</sup>. È innegabile che la letteratura debba rispettare «the limitations that morality imposes», ma sarebbe fuorviante interpretarla come un mezzo dal quale apprendere norme di comportamento giuste o corrette al fine di poterla giudicare in modo adatto. Qualora l'arte intervenisse sulla formulazione di giudizi diversi da quelli estetici, quindi morali o etici, ciò avverrebbe, secondo Greenberg, nella forma di una catarsi aristotelica ovvero di una purificazione da reazioni e sentimenti eccessivi che nella vita reale sono difficili da contenere senza un supporto esterno («Thus [the work of art] relieves us of the pres-

---

<sup>108</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>109</sup> Ivi, p. 211.

<sup>110</sup> Ivi, p. 216.

sure of feeling, I agree with Aristotle that art is catharsis, but the catharsis leaves us no wiser than before»)<sup>111</sup>. L'arte, infine, ha il potere di chiarificare ciò che già percepiamo interiormente ma senza istruirci perché, se così fosse, conclude Greenberg, ciò non potrebbe che avvenire in modo razionale contraddicendo quindi la dimostrazione kantiana secondo la quale il giudizio estetico non può essere dimostrato discorsivamente<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Greenberg conferma qui quanto già sostenuto in *Una recensione a T. S. Eliot* (*T. S. Eliot: A Book Review*, la prima versione del 1950 e la seconda del 1956): «Naturalmente i giudizi estetici non si possono né provare né dimostrare; si possono indicare i segni su cui si fondano, ma non potranno mai strappare il nostro consenso nella stessa maniera in cui lo può l'evidenza nel campo delle proposizioni logiche o empiriche». C. Greenberg, *Una recensione a T. S. Eliot*, in GREENBERG 1991, p. 221; «Of course, aesthetic judgments cannot be proved or demonstrated; their supporting evidence can be pointed to, but can never compel our assent the way the evidence for logical or empirical propositions can». C. Greenberg, *T. S. Eliot: A Book Review*, in GREENBERG 1965, p. 239. È importante considerare che fin dai primi anni Quaranta, Greenberg aveva maturato un forte interesse per la filosofia kantiana, che rimarrà inalterato per tutto il corso della sua carriera di critico. In un'intervista condotta da Charles Harrison e Chris Evans nel novembre del 1983, alla domanda se il critico debba giustificare il proprio giudizio, risponde ancora, a distanza di decenni, che «i giudizi estetici non si possono dimostrare, come fece notare Kant. Non si possono provare. Non si può provare niente quando si tratta di arte, letteratura, musica, se si resta nell'ambito del valore estetico»; in un altro momento, nel corso della conversazione, viene affrontata l'annosa questione intorno alla soggettività-oggettività del gusto estetico e, nuovamente, Greenberg si appella a Kant: «L'altra grande domanda è: i giudizi estetici sono oggettivi? O sono solo soggettivi: piace quello che piace e così via? Anche un grande come Croce l'ha evitata. [...] Non ho ancora una risposta. Kant fu l'unico, e il primo, che cercò veramente di affrontare la questione se il gusto sia solo soggettivo. Non credo che sia arrivato a una risposta vera e propria, ma a una mezza risposta sì, nella sua *Critica del giudizio*. Bisogna però leggere la *Critica della ragion pura* per essere in grado di comprendere la *Critica del giudizio*». C. Greenberg, *Una conversazione con Clement Greenberg in tre parti*, in GREENBERG 2011, p. 407 e p. 409. Kant non ebbe esclusivamente il merito di aver definito per primo la natura ambivalente del giudizio estetico ma egli fu per Greenberg soprattutto il primo autentico modernista: nell'*incipit* del suo celebre saggio *Pittura modernista* (*Modernist Painting*, 1960), Greenberg sostiene che il movimento modernista coincide con quella tendenza all'autocritica le cui radici affondano nell'Illuminismo e, soprattutto, nella filosofia kantiana poiché «Kant fu il primo a criticare i mezzi stessi della critica» ed il primo ad usare la logica «per stabilire i limiti della logica» al fine di circoscriverla nei suoi stessi limiti per renderla «più sicura nell'area che le restava». C. Greenberg, *Pittura modernista*, in GREENBERG 2011, p. 117; «Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what there remained

II.5 *La «art silliness»: Greenberg e il premio a Ezra Pound (1949).*

Il dibattito sul nesso tra arte e vita aveva già coinvolto Greenberg in un'occasione precedente allo scambio epistolare con F.R. Leavis: il conferimento, nel 1949, del *Bolligen Prize for Literature* alla raccolta *Pisan Cantos* di Ezra Pound, aveva infatti offerto il pretesto per un approfondito quanto ampio confronto di genere sia etico che estetico. Il riconoscimento ufficiale al poeta, noto portavoce di passate campagne antisemite, scatenò una nube di polemiche tra gli intellettuali di fede ebraica i quali vi lessero una grave offesa personale, a partire dalla scelta di una giuria composta da accademici affini, nei criteri di giudizio critico, alla scuola del *New Criticism*: la questione, quindi, non interessò esclusivamente ragioni etiche e morali ma anche letterarie e fu giudicata, da molti *New York Intellectuals*, come l'ennesima dimostrazione della insufficienza di un metodo esegetico in cui l'opera è studiata in quanto creazione autodefinita e quindi autonoma rispetto all'identità del suo autore e alla situazione storica<sup>113</sup>.

La vicenda universalmente conosciuta come *Question of the Pound Award* generò un gran numero di considerazioni e diede nuova linfa all'annoso dibattito sul ruolo costitutivo dell'arte, se sia più corretto parlare di 'autonomia estetica', oppure se essa debba essere moralmente obbligata ad intervenire sulla realtà sociale e politica. Se da una parte infatti l'evento fu interpretato come una dichiarazione perentoria sulla superiorità dell'aspetto estetico-formale su quello etico e morale; dall'altra, la pretesa che il pregio dell'opera di uno scrittore non venisse riconosciuto ufficialmente in ragione delle preferenze politiche del suo autore (seppur condannabili), apparve come il pericoloso segnale di un atteggiamento oscurantista e censorio<sup>114</sup>.

---

to it». C. Greenberg, *Modernist Painting*, in GREENBERG 1995, IV, p. 85.

<sup>113</sup> La giuria era composta dai maggiori esponenti dell'*establishment* accademico del paese: T. S. Eliot, W. H. Auden, Allen Tate, Katherine Anne Porter, Robert Lowell, Robert Penn Warren, John Berryman and Karl Shapiro. RUBENFELD 1997, p. 115.

<sup>114</sup> Si sottolinea che Dwight Macdonald fu tra coloro che si schierarono a favore del premio conferito a Pound, accusando l'ambiente intellettuale ebraico di sciovinismo e oscurantismo: l'opinione di Macdonald, infatti, era che la giuria aveva mantenuto un atteggiamento coerentemente meritocratico, rispettando come unico criterio di giudizio quello della qualità

Al fine di comprendere più a fondo le ragioni e le contraddizioni della inarrestabile polemica, la «Partisan Review», nel mese di maggio del medesimo anno, organizzò un simposio al quale contribuirono lo stesso Greenberg, Robert Gorham Davis, George Orwell, Irving Howe e tre membri della commissione giudicatrice del *Bollingen Prize*, Allen Tate, W. H. Auden e Karl Shapiro<sup>115</sup>, l'unico componente della giuria di religione ebraica e ad essersi opposto alla elezione di Pound. Naturalmente, tra le varie voci, quella di Clement Greenberg è il vero oggetto del nostro interesse: ancora una volta, come già avvenuto in occasione della recensione per *Out of this Century* di Peggy Guggenheim, i toni della pagina di Greenberg assumono il carattere della confessione personale di chi, esasperato, assiste all'incessante ripetersi di errori commessi da intellettuali membri dello stesso mondo culturale ebraico<sup>116</sup>: «I myself cannot help being offended by the matter of Pound's latest poetry; And since 1943 things like that make me feel 'physically' afraid too»<sup>117</sup>. L'autonomia estetica, constata Greenberg, è oramai divenuto un termine talmente indiscutibile e moralmente accettato da soverchiare, senza remore, qualunque gerarchia di valori: «I do not quarrel here with the Fellows' aesthetic verdict, I question its primacy that hints at an absolute acceptance of the autonomy not only of art but of every separate field of human activity. Does no hierarchy of value obtain among them?»<sup>118</sup>. Anticipando in parte poi quanto scriverà nella seconda lettera in risposta a Leavis, la vita è assai più importante dell'arte: il giudizio artistico non può sostituire le questioni vitali, come quelle etiche e morali, e la presente idolatria dell'autonomia estetica («the art silliness») lentamente guida verso una pericolosa cecità di fronte all'orrore di certe

---

letteraria. Cfr. RABINBACH 1995, p. 121.

<sup>115</sup> Cfr. *POUND AWARD* 1949, pp. 512-523; le pagine dedicate a Clement Greenberg sono le pp. 515-516.

<sup>116</sup> Secondo Rubinfeld, Greenberg starebbe accusando in modo implicito i suoi compagni delle redazioni di «Commentary» e della «Partisan Review» di aver attivamente collaborato affinché un tale evento si verificasse, incoraggiando e appoggiando scrittori e intellettuali a prescindere dalle idee politiche da questi esterne. Cfr. RUBINFELD 1997, p. 117.

<sup>117</sup> *POUND AWARD* 1949, p. 515.

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

scelte politiche che sono infine tollerate e giustificate perché chi le propaga è membro onorario del mondo delle Lettere, come Pound o T. S. Eliot. «In any case, – scrive Greenberg – I am sick of the art adoration that prevails among cultured people, more in our time than in any other: that art silliness which condones almost any moral or intellectual failing on the artist's part as long as he is or seems a successful artist»<sup>119</sup>.

Pochi mesi più tardi, Harold Rosenberg, il quale non aveva preso parte al simposio della «Partisan Review», espose la sua preoccupazione per la direzione antisemita mostrata da certa letteratura americana partecipando a un secondo, annoso dibattito organizzato da «Commentary»: la rivista, sull'onda della questione del premio a Pound, aveva a sua volta indetto un simposio in risposta al saggio *The Jewish Writer and the English Literary Tradition* di Leslie A. Fiedler<sup>120</sup>. L'arte, osserva Rosenberg, è una potente e inimmaginabile arma di offesa poiché seppur dietro il volto ilare dei cliché teatrali, come l'immagine dell'ebreo avaro e insensibile (lo Shylock shakespeariano), essa si propone di descrivere una realtà o di persuadere che essa sia effettivamente tale<sup>121</sup>. Sebbene Rosenberg non citi apertamente il nome di Ezra Pound o la questione del premio accademico, è evidente che il riferimento è anche al traumatico evento: esso infatti ha dimostrato la banalità di un errore fatale che è stato quello di confondere una questione umana e sociale urgente con un problema esclusivamente artistico-letterario;

In sum, 'the Jew' is not a literary problem. He is a social problem related to the use of literature as a weapon. The question is not one of excluding any image from literature, but of fighting anti-Semitism – including that of literary men who offer this miserableness as a sociology to their fellow citizens<sup>122</sup>.

---

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

<sup>120</sup> Le diverse risposte degli intellettuali al simposio intitolato *The Jewish Writer and the English Literary Tradition: A Symposium*, furono pubblicate dalla rivista nei numeri di settembre e di ottobre del 1949; l'articolo di Fiedler era invece apparso nel maggio dello stesso anno.

<sup>121</sup> La risposta di Harold Rosenberg al quesito posto dalla rivista sarà poi ripubblicata in forma autonoma all'interno della sua raccolta postuma di scritti *Discovering the Present*; cfr. H. Rosenberg, *The Jew' in Literature*, in ROSENBERG 1973, pp. 245-247.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 247.

II.6 *Un simposio sulla religione e gli intellettuali (1950).*

L'analisi della posizione di Greenberg in merito alla letteratura e al suo rapporto con la realtà esterna, sociale e politica, si completa con la sua partecipazione al simposio intitolato *La religione e gli intellettuali (Religion and Intellectuals: A Symposium)* indetto dai redattori della «Partisan Review» nei mesi di maggio-giugno del 1950; esso mirava a comprendere, raccogliendo varie opinioni tra le quali quelle di Arendt e Schapiro, le cause del fenomeno del rinato sentimento religioso tra gli intellettuali americani registrato negli ultimi decenni. L'opinione di Greenberg è che tale tendenza appartenga al mondo dei letterati e più precisamente a quello dei poeti, e che sia riconducibile al fenomeno storico-poetico riconosciuto da T. S. Eliot e chiamato 'dissociazione di sensibilità' ('dissociation of sensibility')<sup>123</sup>. Si tratta di un fenomeno che secondo Eliot si era verificato tra il XVII e il XVIII secolo comportando una separazione netta e traumatica tra la sfera dei sensi e quella del pensiero intellettuale, l'unico depositario della conoscenza e delle possibilità di verifica del mondo. Sebbene Eliot riconduca tale spaccatura alla poesia di John Milton, vera e propria espressione della crisi tra la sfera sensitiva e quella intellettuale, secondo Greenberg esso è un cambiamento che solo formalmente ha avuto inizio con la rottura tra soggetto e oggetto formulata da Descartes: la filosofia cartesiana nega che la certezza del dato reale possa essere elaborata dalla percezione sensibile (che

---

<sup>123</sup> Concetto che Eliot propone nella sua recensione intitolata *The Metaphysical Poets*, pubblicata nel 1921 e che, su stessa ammissione dell'autore, rappresenta la sua devozione per John Donne e i poeti cosiddetti metafisici, e l'opposizione contro la poesia di John Milton. Cfr. T. S. Eliot, *To Criticize the Critic*, in ELIOT 1965, p. 20. Eliot elabora una teoria della sensibilità che ebbe una grande influenza: egli distingue la sensibilità unificata (propria di Donne e dei metafisici) da quella dissociata. I metafisici hanno elaborato una certa abilità a comunicare direttamente e immediatamente la loro sensazione in modo sia mentale che fisico attraverso la lirica, una conquista invece che i poeti come Milton erano lontani dal compiere (ragione per cui la loro sensibilità è definita da Eliot come dissociata). La fase in cui Eliot riflette sui metafisici e la sensibilità unificata è la medesima della pubblicazione di *The Waste Land* (1922), opera che presenta uno dei temi centrali della poetica e saggistica eliotiana ovvero la quotidiana battaglia del poeta per esprimere i suoi stati interiori attraverso il linguaggio, ma mantenendo la freschezza e il carattere immediato proprio dei sentimenti umani. Cfr. L. Unger, *The Magic Lantern*, in UNGER 1966, pp. 35-36.

non ricopre alcun ruolo in questo processo) bensì dal pensiero intellettuale, cosicché «La verità non è ciò che si *percepisce* ma ciò che funziona autonomamente ed è coerente in sé»<sup>124</sup>. L'avvenuta spaccatura tra il sentimento (il soggettivo) e la ragione (l'oggettivo) è stata, secondo Greenberg, la causa storica di una crisi profonda, «una specie di schizofrenia collettiva»<sup>125</sup> che i movimenti successivi, *in primis* il Romanticismo, hanno tentato di risanare andando alla ricerca del conforto che solo la religione e la spiritualità sembravano poter offrire all'uomo. La reazione romantica alla scienza, quindi, è stata la reazione alla presunzione che solo la dimostrazione scientifica potesse offrire certezze rispetto alla realtà immanente e trascendente («quello che è *anschaulich* in noi e nel mondo che ci circonda») <sup>126</sup>. Nel tempo, la linea di separazione tra l'approccio scientifico e l'arte (quella poetica in particolare) è divenuta sempre più netta e insanabile, alimentando nei poeti l'urgenza di possedere una garanzia esterna per la realtà da essi percepita e descritta, una convalida che non fosse di natura scientifica:

Ci sono, e c'erano, poeti – Yeats era uno di questi – convinti che l'arte in sé sia la sua stessa garanzia, e di conseguenza la garanzia di tutto ciò che le è necessario. Ma ci sono altri poeti – le circostanze attuali sembrano aumentarne il numero – che non si sentono sicuri nel praticare la propria arte, senza che la mancanza di coerenza logica di questa riceva la convalida di una qualche autorità globale, extra-estetica, di un'autorità che valga solo per l'arte. Questa autorità si trova con maggiore facilità nella religione<sup>127</sup>.

---

<sup>124</sup> C. Greenberg, *La religione e gli intellettuali: un simposio*, in GREENBERG 2011, p. 98; «The truth is not what is *felt* but what works and is consistent with itself». C. Greenberg, *Religion and the Intellectuals: A Symposium*, GREENBERG 1995, III, p. 40.

<sup>125</sup> C. Greenberg, *La religione e gli intellettuali: un simposio*, in GREENBERG 2011, p. 98; «a kind of collective schizophrenia». C. Greenberg, *Religion and the Intellectuals: A Symposium*, GREENBERG 1995, III, p. 40.

<sup>126</sup> C. Greenberg, *La religione e gli intellettuali: un simposio*, in GREENBERG 2011, p. 98; «to confirm what is '*anschaulich*' in ourselves and the world around us». C. Greenberg, *Religion and the Intellectuals: A Symposium*, GREENBERG 1995, III, p. 40.

<sup>127</sup> C. Greenberg, *La religione e gli intellettuali: un simposio*, in GREENBERG 2011, p. 98; «There are, and have been, poets – Yeats was one – who believe that art as such is its own warrant, and therefore the warrant of everything necessary to it. But there are other poets –

La religione ha supplito e ancora supplisce (come dimostra l'oggetto del simposio) al bisogno dell'arte di un garante esterno che possa offrire un'alternativa valida e strutturata al 'dato di fatto' scientifico, col fine di legittimare la fede nel mistero e nella spiritualità; nell'epoca contemporanea industrializzata e tecnologica, osserva Greenberg, il poeta avverte sempre più la necessità della certezza scientifica, e la religione con fatica sempre maggiore offre un rifugio; per questa ragione nella poesia moderna si assiste con grande frequenza all'uso dell'ironia, «quell'ironia che rimane l'ultima difesa dell'arte letteraria contro la dissociazione della sensibilità. Guai a quel poeta che trascura l'ironia!»<sup>128</sup>.

Ma la poesia contemporanea è lontana dal resistere al fascino della religione: essa, secondo Greenberg, a dispetto della disciplina scientifica promette profondità, come la profondità dell'essere e dell'inconoscibile, elementi in alcun modo tenuti in considerazione dal naturalismo, ma li esclude perché non verificabili empiricamente. Per Greenberg, però, è precisamente l'evoluzione della profondità lirica al rango di genere letterario vero e proprio a costituire il danno più consistente e problematico: la poesia, infatti, essendo stata legittimata ufficialmente ad abbandonare il vincolo della coerenza dei significati, ha come ricevuto la tanto attesa concessione di essere liberata dalle costrizioni della logica.

La conclusione cui perviene Greenberg è piuttosto un monito rivolto ai poeti e alla direzione prescelta per la loro poesia, sempre più vaga e allusiva: «Ma in nome della 'profondità' abbiamo ancora il desiderio di lasciar dissolvere la nostra arte insieme a noi stessi in forme di vaghezza e confu-

---

and the circumstances of our day seem to increase their number – who cannot feel safe in the practice of their art unless its lack of logical consistency receive the sanction of some all-embracing, extra-aesthetic authority, such an authority as would hold good for more than simply art. This authority is to be found most conveniently in religions ». C. Greenberg, *Religion and the Intellectuals: A Symposium*, GREENBERG 1995, III, p. 41.

<sup>128</sup> C. Greenberg, *La religione e gli intellettuali: un simposio*, in GREENBERG 2011, p. 99; «that irony which remains literary art's last defense against the dissociation of sensibility. And woe to the poet who lets this irony lapse». C. Greenberg, *Religion and the Intellectuals: A Symposium*, GREENBERG 1995, III, p. 41.

sione definitive. Cosa meglio della religione sa promettere tutto ciò?»<sup>129</sup>. Lo stato di confusione e la carenza di un significato univoco, caratteristiche della lirica contemporanea, sono per Greenberg i problemi essenziali della cultura moderna, e questo argomento, lungi dall'esaurirsi con la risposta elaborata per il simposio del 1950, anticipa una delle questioni più rilevanti che sarà trattata nel capitolo seguente.

---

<sup>129</sup> C. Greenberg, *La religione e gli intellettuali: un simposio*, in GREENBERG 2011, p. 99; «But in the name of 'profundity' we still long dissolve our art and ourselves in some ultimate vagueness or confusion. And what promises this better than religion?». C. Greenberg, *Religion and the Intellectuals: A Symposium*, GREENBERG 1995, III, p. 42.

## Capitolo III

### TRA EBRAISMO E MODERNISMO: LA CRITICA D'ARTE DI CLEMENT GREENBERG

A lungo andare il modernismo non si definisce come un 'movimento' e ancor meno come un programma, ma piuttosto come una sorta di inclinazione o tropismo verso il valore estetico in quanto tale e come fine ultimo.

La specificità del modernismo consiste nel suo essere un tropismo molto forte in questo senso<sup>1</sup>.

C. Greenberg (1971)

#### III.1 *Fondare un'estetica ebraica: Harold Rosenberg e Steven Schwarzschild.*

Gli anni Quaranta e Cinquanta hanno rappresentato i decenni più fertili per la crescita professionale di Clement Greenberg, contemporaneamente nel campo dell'analisi sociale e in quello della critica letteraria. In entrambe le discipline uno degli interessi predominanti di Greenberg è stata la valorizzazione della cultura ebraica sia precedente che successiva al dramma storico della Shoah: attraverso la saggistica di questi decenni si constata l'impegno diretto e deciso nell'accrescimento della consapevolezza di se stesso come intellettuale ebreo e nella duratura opposizione al radicalismo dei gruppi semiti americani. La lunga collaborazione con «Commentary» fin dalla fondazione nel 1944 come «Contemporary Jewish Record», quando Greenberg fu assunto in qualità di caporedattore e in seguito di redattore aggiunto fino al 1957, lo rende parte integrante del gruppo di in-

---

<sup>1</sup> C. Greenberg, *Necessità del 'formalismo'*, in GREENBERG 2011, p. 135; «Modernism defines itself in the long run not as a 'movement', much less as a program, but rather as a kind of bias or tropism: towards esthetic value, esthetic value as such and as an ultimate. The specificity of Modernism lies in its being so heightened a tropism in this regard». GREENBERG 1971, p. 171. Il saggio di Greenberg apparve su «New Literary History» nell'autunno del 1971.

tellettuali che hanno voluto rafforzare l'identità ebraica nell'America degli anni successivi alla guerra attraverso la stessa creazione della rivista<sup>2</sup>.

A dispetto della ricchezza di riflessioni in merito alla condizione ebraica moderna, legata anche al coinvolgimento politico di figure come Hannah Arendt o Philip Rahv, sorprendentemente la critica d'arte di Clement Greenberg sembra eludere ogni coinvolgimento personale con la cultura dell'ebraismo; Greenberg raramente, e per lo più velatamente, si riferisce all'ebraicità dei pittori o scultori da lui recensiti, fin dalle sue prime pubblicazioni in qualità di critico d'arte ufficiale per «The Nation», incarico che ricopre dal 1944 al 1949<sup>3</sup>, come anche nei fondamentali saggi sul neonato movimento espressionista americano.

Le competenze di Greenberg come critico e storico d'arte crescono parallele a quelle di critico della rinata letteratura ebraica est-europea: sono esattamente gli anni in cui egli scopre la prosa di autori come Kafka e in cui recensisce la biografia dell'umorista *yiddish* Sholom Aleichem di Maurice Samuel (1943), al contempo prendendo parte attivamente al simposio sulla letteratura ebraico-americana contemporanea (1944). In questo arco di tempo, Greenberg forma e già stabilisce i punti essenziali del suo paradigma estetico: tra il 1939 e il 1940 pubblica due testi programmatici, *Avanguardia e kitsch (Avant-Garde and Kitsch)* e *Verso un più nuovo Laocoonte (Towards a Newer Laocoon)*, e nel biennio tra il 1948 e il 1949 precisa la sua posizione teorica attraverso saggi quali *La crisi della pittura da cavalletto (The Crisis of the Easel Picture)* e *Il ruolo della natura nella pittura modernista (The Role of Nature in Modern Painting)*, tralasciando il numero di mostre e retrospettive da lui recensite nello stesso periodo.

La tangenza cronologica tra questi scritti letterari ed artistici di Greenberg non fa che dare forza alla seguente considerazione di Florence Rubinfeld: «The brash, life-affirming energy and enthusiasm with which Clement Greenberg greeted American-type painting represented one pole of his identity; his work on Jewishness, a term that referred not to religion, but to the effects of Jewish identity on self-esteem, the other»<sup>4</sup>. Per la biografia, la persona-

---

<sup>2</sup> Cfr. C. Greenberg, *Dichiarazione autobiografica*, in GREENBERG 2011, p. 402.

<sup>3</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>4</sup> RUBINFELD 1997, p. 86.

lità di Greenberg si compone di due facce che parimenti lo caratterizzano, di cui una più conosciuta e studiata (ovvero l'interesse per l'arte astratta di tipo americano), mentre l'altra, corrispondente alle radici ebraiche, lo connota piuttosto come critico di Kafka che come interprete dell'arte di grandi artisti vicini all'ebraismo quali Mark Rothko o Barnett Newman. Allo stesso tempo è possibile affermare, oltre alla considerazione della Rubinfeld, che questi due elementi siano solo apparentemente dicotomici nel senso che non sembrano intersecarsi ma restare piuttosto confinati nei rispettivi campi di indagine, l'arte da un lato, l'ebraismo dall'altro; non può essere casuale però che per Greenberg il mezzo più adatto ad indagare la questione ebraica sia stata la letteratura anziché la pittura, soprattutto in un momento in cui la domanda se esistesse o fosse mai esistita un'arte ebraica era al centro dell'agenda estetica americana degli anni Cinquanta e Sessanta; a differenza di Greenberg, infatti, un altro grande critico, Harold Rosenberg, aveva assunto in prima persona una precisa posizione in merito, tenendo presso il Jewish Museum di New York un discorso proprio sulla questione dell'ebraismo nell'arte:

In the last fifty years, Jews have become quite prominent in painting and sculpture, and if Jews produce art, it would seem that there must be Jewish art. On the other hand, it is generally agreed that there is no such thing as a Jewish style in art. The upshot is that while Jews produce art, they don't produce Jewish art<sup>5</sup>.

Il quesito fondamentale posto da Rosenberg è se esista uno stile che connoti l'arte ebraica e che permetta di definire un *corpus* di opere all'interno della categoria di pittura e scultura 'ebraiche', così riunite non per la presenza di un contenuto comune ma per una qualche cifra estetica ricorrente e discriminatoria. L'errore più banale e comune, sottolinea Rosenberg, consiste nel raggruppare artisti nati e formati in contesti radicalmente diversi solo perché ebrei per etnia, come dimostra esemplarmente

---

<sup>5</sup> H. Rosenberg, *Is There a Jewish Art?*, in ROSENBERG 1973, p. 225. Il discorso tenuto da Rosenberg fu pubblicato su «Commentary» nel luglio 1966. Per una più puntuale contestualizzazione, si rimanda alla monografia di Dominique Jarrassé intitolata *Existe-t-il un art juif?*, specialmente al capitolo dedicato all'arte ebraico-americana: JARRASSÉ 2006, pp. 145-168.

il volume sulla pittura degli anni Venti del Novecento del tedesco Haftmann che, assai grossolanamente, divide l'arte in due grandi insiemi, lo stile detto mediterraneo e quello detto nordico o tedesco, relegando l'artista ebreo a una sezione isolata: in questo circoscritto gruppo, difficile da collocare geograficamente, Haftmann include Chagall e Modigliani, l'uno russo e l'altro italiano e anche Soutine, polacco, ma nonostante tutto tali artisti sono «grouped together as Jewish artists»<sup>6</sup>. Se rispettassimo la superficialità dello storico tedesco, osserva Rosenberg per assurdo, allora anche Lipschitz, Epstein e Max Weber potrebbero essere inseriti in quello stesso gruppo, accanto, a questo punto, a Gottlieb, Rothko, Newman, Guston, Saul Steinberg, fino a comporre un insieme tanto eterogeneo quanto poco credibile<sup>7</sup>.

La difficoltà nel riconoscere uno stile artistico che definisca l'arte ebraica come arte prodotta da un popolo che, seppur geograficamente diviso, condivide la medesima cultura, è secondo Rosenberg non lontana da quella che ostacola la formulazione di un'adatta e più esaustiva comprensione del significato del termine 'arte americana', cioè di arte prodotta in America: se da una parte i critici europei negano un'identità autonoma alla pittura e scultura americane, dipendenti piuttosto dagli sviluppi di quelle

---

<sup>6</sup> H. Rosenberg, *Is There a Jewish Art?*, in ROSENBERG 1973, p. 224. Werner Haftmann è autore di *Malerei im 20. Jahrhundert*, edita a Monaco nel 1954 e divisa in due volumi, tradotti in lingua inglese nel 1960 e stampati a New York sotto il titolo *Painting in the Twentieth Century*; insieme a Mark Haftmann e Donald Mc Kinney, cura il volume *Mark Rothko* (New York, 1971) per il quale scrive un saggio, considerato tra i più influenti nel campo degli studi di approfondimento sui rapporti di Rothko con l'ebraismo (sia dal punto di vista culturale che religioso) e paragonabile al catalogo di Thomas Hess su Barnett Newman dello stesso anno. Questo genere di interpretazioni teologizzanti saranno poco apprezzate da Harold Rosenberg, che ne prenderà le distanze nella monografia dedicata a Newman pubblicata nel 1978, e in cui contesta apertamente le tesi di Hess. Cfr. ROSENBERG 1978, pp. 81-83.

<sup>7</sup> «Now in fact there is very little resemblance between the art of Chagall, the art of Soutine, and the art of Modigliani. Each stems from a different tradition and underwent a highly individual development. But Haftmann finds a principle of identity and answers: Yes, there is a Jewish art. By the same principle, Haftmann could have included Lipschitz, Epstein, and Max Weber. He could have come to America and gathered up Gottlieb and Rothko, Newman, Guston, Saul Steinberg and dozens more and placed them in his small off-track confine called Jewish art, without in any way being able to explain what it was in their art that made it Jewish». H. Rosenberg, *Is There a Jewish Art?*, in ROSENBERG 1973, p. 224.

europée, dall'altra un professore della University of Pennsylvania (di cui non è riportato il nome) che ha cercato di isolare le possibili caratteristiche estetiche specifiche dell'arte americana, ha fallito nell'intento<sup>8</sup>. «In a mysterious way – afferma Rosenberg – we know that there is such a thing as American art, though it is difficult to say precisely when it became more than a mere offshoot, and what characteristics make it American»<sup>9</sup>; ed è così che nell'epoca moderna si pone il problema dell'arte ebraica, sebbene essa, a differenza di quella americana, sia circondata da un alone di ambiguità ancor più complesse e da un diverso genere di ostilità<sup>10</sup>.

Il sentimento di inquietudine sollecitato dalla gravità del problema potrebbe essere acquietato qualora la critica si limitasse a considerare e quindi studiare come 'arte ebraica' esclusivamente gli oggetti cerimoniali liturgici tradizionali: come sottolinea Rosenberg, gli storici hanno sempre accettato l'artigianato ebraico come l'unico genere di arte di questo popolo, in quanto forma di produzione della quale è possibile ricostruire una tradizione e un percorso evolutivo. A dispetto dei numerosi studi dedicati all'oreficeria ebraica, Rosenberg dubita che essa possa realmente soddisfare la domanda se esista un'arte ebraica presente, intendendo la parola 'arte' secondo la

---

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 226.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Come è possibile capire, per Rosenberg la mancanza di unità etnica e geografica rende ugualmente complessa la definizione sia dell'arte ebraica che dell'arte americana: nell'articolo redatto per «Art News Annual» nel 1954 ed intitolato *Tenth Street: A Geography of Modern Art*, Rosenberg sottolinea che la caratteristica innovativa dell'arte astratta americana è la presenza determinante di artisti stranieri, per lo più est europei, e di artisti che, seppur americani di nascita, hanno viaggiato assiduamente, accrescendo ulteriormente la difficoltà di una qualsiasi forma di categorizzazione dell'arte detta 'americana'. «The new American 'abstract' art, the first art to appear here without a foreign return address, constituted, interestingly enough, the first art movement in the United States in which immigrants and sons of immigrants have been leaders in creating and disseminating a style [...]. Earlier American artists traveled; the present development in American art is inseparable from having moved. This applies also to native settlers from the far west – Pollock, Motherwell, Still, Ferren – and other sections [...] all of whom figured in the New York development. Apparently, the role of newcomers in the aesthetic affirmation of America has been as significant as in the physical exploration and building of it». H. Rosenberg, *Tenth Street: A Geography of Modern Art*, in ROSENBERG 1973, pp. 101-102.

sua accezione moderna, ovvero come produzione che reca con sé i segni dell'individualità dell'artista e del suo ambiente d'origine, in un complesso amalgamarsi di retaggi stilistici e innovazioni personali. Nonostante il discorso di Rosenberg sia stato pronunciato nel 1966, già alla fine degli anni Cinquanta il programma espositivo del Jewish Museum sembrava averne anticipato l'idea fondamentale, ovvero che la comprensione dell'arte ebraica non potesse limitarsi allo studio degli oggetti liturgici ma che dovesse necessariamente coinvolgere la produzione artistica contemporanea, come confermavano le innovative scelte espositive dei suoi due direttori Stephan Keyser e successivamente Alan Solomon<sup>11</sup>. Nel 1957, infatti, per la celebrazione del decimo anniversario della nuova sede del Museo, fu organizzata la grande mostra *Artists of the the New York School: Second Generation*, composta da artisti tra i quali Helen Frankenthaler, Jasper Johns, Robert

---

<sup>11</sup> La direzione di Alan Solomon, compresa tra il 1962 e il 1964, ha portato avanti ed approfondito il programma incentrato sull'arte contemporanea già avanzato da Keyser attraverso la proposta di mostre innovative quali la prima personale di Rauschenberg (1962) e *Recent American Synagogue Architecture* (1963). La nuova politica di Solomon non mancò di suscitare polemiche nell'ambiente culturale ebraico, che accusò il Museo di non rispettare il proposito originario di indagare la tradizione ebraica passata e futura; in realtà, come osserva Lisa Saltzman, per tutto l'arco degli anni Sessanta, sia sotto Solomon che sotto i direttori successivi, è proseguita incessante l'acquisizione di oggetti liturgici ebraici e l'organizzazione di importanti esibizioni a carattere storico, tra le quali *Masada* e *Lower East Side: Portal to America*, entrambe tenute nel corso del decennio. Con la direzione di Sam Hunter, fu indetta una delle rassegne più emblematiche, *Primary Structures: Younger American and British Sculptures*, aperta nell'aprile del 1966 e curata da Kynaston McShine, mostra che sancì ufficialmente l'arte minimalista americana, qui posta a confronto con quella inglese. Saltzman ha inoltre sottolineato il lungo impegno del Jewish Museum nell'indagine dell'oggettualità artistica, in particolare neodadaista e poi minimalista, e le implicazioni della sua posizione antimodernista e apertamente antigreenberghiana, che, sempre secondo Saltzman, era la più coerente con le intenzioni culturali dell'istituzione fin dalla fondazione nel 1904: «the Jewish Museum displayed an interest in 'objecthood' from the very moment of its origins in 1904, when the political and social forces of emancipation and assimilation enabled American Jews to display and consider ritual objects apart from their religious function, as aesthetic objects». SALTZMAN 2002, pp. 99-100. Saltzman, inoltre, pone l'accento sull'ostilità reciproca tra Greenberg e la politica espositiva del Jewish Museum, il quale ha frequentemente privilegiato artisti la cui estetica prescelta si era mostrata lontana da quella greenberghiana. Cfr. *ivi*, p. 99; cfr. anche MEYER 2001, pp. 211-221; F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, in *ARTE CONTEMPORANEA* 2013, p. 80.

Rauschenberg e George Segal<sup>12</sup>; questa storica rassegna rappresentò una conferma ufficiale del legame profondo esistente tra ebraismo e modernità, un vincolo che coinvolge necessariamente l'arte contemporanea: fu compito del critico Leo Steinberg affrontare l'argomento illustrando lo stato attuale dell'arte e motivare quindi la nuova politica museale<sup>13</sup>. Premettendo che la scelta di esibire opere sperimentali contemporanee presso il Museo avrebbe potuto significare un allontanamento dalla pratica più consueta, per Steinberg collegare l'esistenza dell'artista moderno alla cultura ebraica rappresentava la direzione più auspicabile per comprendere le ambiguità dell'una e dell'altra e per affrontare gli avvenimenti del presente con una maggiore consapevolezza. Secondo Steinberg, era prima di tutto l'atteggiamento positivamente rinunciatario ad accomunare questi due poli in apparenza distinti: «Both Jewry and modern art are masters of renunciation, having at one time renounced all props on which existence as a nation, or art, once seemed to depend. Jewry survived as an abstract nation, proving, as did modern art, how much was dispensable». La rinuncia a una nazione territoriale da un lato, e la rinuncia al rispetto dei criteri codificati dal mondo artistico dall'altro hanno, seppur in due ambiti diversi, concretamente dimostrato la possibilità di sopravvivenza da stereotipi e da pregiudizi, e la preferenza per una condizione astratta o mentale. «I would add also – prosegue Steinberg – that, like modern painting, Jewish religious practices are remarkably free of representational content, the ritual being largely self-fulfilling, rather than the bearer of a detachable meaning»: ovviamente l'ebraismo e l'artista contemporaneo si incontrano sul terreno dell'astrattismo o meglio della liberazione dal contenuto figurativo poiché, come il rituale della religione ebraica, anche l'arte è valida in se stessa e non è degradabile a livello di *medium* di un significato estraneo. «Lastly, both

---

<sup>12</sup> La grande esposizione venne organizzata per celebrare il decimo anniversario della nuova sede del Museo che, dal 1947, era stata trasferita nella casa di famiglia del banchiere e filantropo Felix Warburg (fratello di Aby Warburg) su dono della vedova Frieda Schiff Warburg; la prima sede del Museo, dal 1904 al 1944, era stata la biblioteca del Jewish Theological Seminary, il cui importante fondo di oggetti liturgici donato dal giudice Mayer Sulzberger stimolò la creazione di una vera e propria collezione di arte ebraica.

<sup>13</sup> Parte del discorso di Steinberg è stato riportato da Lisa Saltzman; per le citazioni si rimanda a SALTZMAN 2002, p. 98.

Judaism and contemporary art established themselves by uncompromising exclusiveness»: ed infine, entrambi hanno fondato la propria identità su un'inflessibile riservatezza e chiusura al mondo circostante. Steinberg conclude che niente poteva meglio dimostrare l'affinità sia concettuale che esistenziale tra la condizione ebraica e quella dell'artista contemporaneo che la facilità con cui i giovani ebrei propendevano in maniera quasi istintiva per la carriera artistica, come se il sentimento di rinuncia e la tendenza all'astrazione fossero per loro più naturali e spontanei<sup>14</sup>.

La lettura di Rosenberg dell'arte ebraica contemporanea è affine a quella proposta da Steinberg, soprattutto nel riconoscere nell'astrattismo la condizione peculiare dell'ebreo moderno, intendendo per 'astrattismo' qualcosa che non afferisce esclusivamente al contesto artistico moderno. La domanda se esista un'arte ebraica deve necessariamente interpretare la proibizione del Secondo Comandamento e della Sesta Legge di Noè di forgiare immagini di Dio, di uomini, di creature celesti o mitiche, e quindi la colpa gravissima dell'adorazione di idoli; questo impegno millenario ha determinato il carattere fortemente legislativo dell'estetica ebraica, fondata su una severa e universale proibizione che coinvolge ugualmente le genti ebraiche e i gentili. Negli stessi anni in cui Rosenberg e Steinberg erano coinvolti nella comprensione del ruolo dell'ebraismo nell'arte contemporanea, il teologo Steven S. Schwarzschild si distingueva per il suo studio sull'estetica ebraica, incentrato sull'esistenza o meno di una «'Jewish art', and, if there is, how it is to be defined»; nel fondamentale saggio *The Legal Foundation of Jewish Aesthetics*, ripercorrendo la normativa giudaica in merito alle immagini, Schwarzschild aveva riconosciuto l'astrattismo e la deformazione della figura umana come i due principi cardine dell'arte moderna su una base teologico-filosofica<sup>15</sup>. Il testo di riferimento, adatto a un'introduzione all'argomento, è secondo il teologo lo *Shulchan 'Aruch*, redatto nel XVI secolo dal Rabbino Joseph

---

<sup>14</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>15</sup> Una prima stesura di *The Legal Foundation of Jewish Aesthetics* fu letta nel 1967 presso la Wisconsin Society for Jewish Learning; l'edizione qui citata è quella del 1974 e pubblicata l'anno successivo sul numero speciale di «The Journal of Aesthetic Education». Cfr. SCHWARZSCHILD 1975, p. 29.

Karo e contenente una sezione intitolata *Yoreh De'ah* ovvero *Leggi sull'Idolatria*<sup>16</sup>; questi otto paragrafi stabiliscono un principio fondamentale: a dispetto della proibizione di raffigurare Dio, l'uomo e qualunque creatura celeste, è permessa la creazione di immagini dell'essere umano o del Tempio purché incomplete o frammentarie. Secondo Schwarzschild, la condizione che il testo pone ha un fondamento teologico ovvero essa è dovuta all'unicità dell'uomo, alle due nature che lo compongono, spirituale e corporea: la deformazione della figura è interpretabile come un ammonimento a non credere che l'effigie possa contenerle entrambe bensì solo quella terrena, ragione per cui l'immagine deve necessariamente recare con sé il segno di questa privazione<sup>17</sup>. In conclusione, «the slashed nose is the symbol of the soul» e quindi, secondo l'idea di Schwarzschild, non è l'arte astratta quella che più soddisfa i precetti ebraici bensì quella non naturalistica:

The fragmentariness or distortion of the human image in Jewish art is in effect not a reduction but an expansion of the human form. The negative commandment prohibiting the depiction of the complete man is in

---

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 30.

<sup>17</sup> «There remains only one legitimate way of depicting real man: to indicate in some physical way that man's *physis* is only an inadequate manifestation of his real nature; and since spirit cannot be pictorially added to the image of his body, something must be taken away from his appearance. Wishnitzer calls this 'the principle of incompleteness'. *Ivi*, p. 35. La coerenza dell'argomentazione è dimostrata dal permesso di creare effigi di animali, piante, del sole e della luna perché privi di spirito e dunque riproducibili nella loro interezza. Nella religione ebraica, a differenza di quella cristiana, Dio e l'uomo sono separati da uno iato incolmabile che impedisce ogni genere di raffigurazione divina; Isabelle Wallace, riprendendo le tesi fondamentali di Jean-Joseph Goux contenute nei saggi *The Temple of Utopia* e *Moses, Freud, and the Iconoclastic Prescription* (entrambi nella raccolta *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, 1990), osserva: «The Christian God can be represented by, and contained within, the material presence of the icon, which is to say the Christian God can be made visible by human labour [...]. In contrast, the Judaic schism between God and man is maintained in part through a radical insistence on the Eternal's unrepresentability. In short, Judaism remains opposed to the anthropomorphic identification of God and man through a continued adherence to the prescription against the creation and worship of graven, which is to say, anthropomorphic images». I. Wallace, *The Outcome of the Dance: Michael Fried and the Iconoclastic Prescription*, in *REFRACTING VISION* 2000, p. 334.

substance a positive commandment to introduce the human spirit into the human form. In short, the slashed nose is the symbol of the soul<sup>18</sup>.

Rosenberg e Schwarzschild possiedono un'opinione affine sulla ragione per cui il *Vecchio Testamento* proibisce la scultura e la pittura: l'inutilità di riprodurre ciò che già esiste. Nel mondo biblico, osserva Rosenberg, l'oggetto più comune (un indumento o una fronda) e l'uomo più umile (un pastore o una cortigiana) possono inaspettatamente assumere un significato divino e divenire immortali; se leggiamo sotto questa particolare luce il testo sacro, esso sembra quasi preannunciare l'estetica surrealista dell'oggetto: «Thus, the Old Testament is filled with a peculiar kind of 'art', which we have begun to appreciate in this century: Joseph's coat, Balaam's ass, the burning bush, Aaron's rod»<sup>19</sup>. La visione sacralizzata della realtà immanente non poteva che condurre l'antico popolo a un certo rapporto con la produzione artistica e quindi alla seguente idea: «that if you inhabit a sacred world you *find* art rather than *make* it», ed è questo, secondo Rosenberg, il principio originario sotteso al Secondo Comandamento<sup>20</sup>. La conseguenza logica è che l'arte ebraica sia sempre esistita ma come creazione astratta, mentale, essendo il mondo di allora popolato da eventi miracolosi e oggetti spirituali; la severità dell'antica proibizione è dunque solo apparente: il Secondo Comandamento è, a questo punto, il vero manifesto dell'arte ebraica e la pittura astratta del XX secolo ne è la più completa espressione<sup>21</sup>.

Schwarzschild propende per una spiegazione più filosofica ma non eccessivamente distante da quella di Rosenberg: «The point made by the law

---

<sup>18</sup> SCHWARZSCHILD 1975, p. 35. Schwarzschild avanza l'ipotesi che il principio di incompletezza che distingue la religione ebraica possa essere il punto di partenza per comprendere alcuni aspetti dell'arte contemporanea, ed accenna specialmente all'opera di Lipchitz e di Epstein; cfr. *ivi*, pp. 40-41, nota 20.

<sup>19</sup> H. Rosenberg, *Is There a Jewish Art?*, in ROSENBERG 1973, p. 230.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> «Jewish art, then, may exist in the negative sense of creating objects in the mind and banning physical works of art. In this sense, the Second Commandment was the manifesto of Jewish art. In our day, an anti-art tradition has been developing, within which it could be asserted that Jewish art has always existed in not existing». *Ibidem*.

and this legendary exemplification is something that might be called the aesthetic law of the identity of indifferents»<sup>22</sup>, ovvero se l'arte avesse come unico proposito la duplicazione, allora essa non avrebbe ragione di esistere poiché non solo il suo contributo al mondo reale sarebbe inesistente ma la moltiplicazione letterale di qualcosa potrebbe distrarre dal suo vero significato. Questo insegnamento antichissimo è illustrato esemplarmente da una parabola talmudica: un sovrano indice un banchetto e i suoi ospiti, nell'attesa delle vivande, ammirano la bellissima stoffa che orna la tavola popolata da immagini di cibi gustosi e si lasciano così sopraffare da un ingannevole senso di sazietà e da una profonda sonnolenza<sup>23</sup>. Benché la polisemia sia l'essenza dei racconti talmudici<sup>24</sup>, quello proposto da Schwarzschild rappresenta una significativa parabola intorno all'arte e all'apparenza: l'artificio, qualora la percezione non sia coscienziosa ed attenta, in un momento di debolezza fisica, come il senso di fame e di sete, ha il potere di illudere la mente e di impedire, conseguentemente, la reale conoscenza delle cose.

### III.1.1 *Le conclusioni di Harold Rosenberg.*

Il discorso tenuto da Rosenberg sull'esistenza di un'estetica ebraica, nonostante la presa di coscienza da parte del critico della difficile risoluzione del problema, offre una plausibile e concreta conclusione, consistente nell'invito a ripartire dal vero e primigenio dilemma di un popolo segnato dalla Diaspora: la ricerca dell'identità<sup>25</sup>. Questo promettente inizio aprirà le porte a una nuova percezione dell'artista ebreo di se stesso come individuo libero di esprimersi senza conformarsi a uno stile o a un modello predominante, americano o europeo. Che la questione dell'identità sia il

<sup>22</sup> SCHWARZSCHILD 1975, p. 36.

<sup>23</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. OUKNIN 2009, p. 73.

<sup>25</sup> «The most serious theme in Jewish life is the problem of identity. The Jew, of course, has no monopoly on this problem. But the Jewish artist has felt it in an especially deep and immediate way». H. Rosenberg, *Is There a Jewish Art?*, in ROSENBERG 1973, p. 230.

filo rosso dell'arte del Novecento è indubbio: essa non coinvolge un unico popolo ma l'intera umanità perché di fronte alla caoticità di questo secolo, spezzato da due guerre e attraversato da cambiamenti sociali epocali, il vero tema che l'arte deve affrontare è proprio quello dell'individualità. La nuova visione dell'artista ebreo e dell'artista americano deve quindi essere autonoma e non adeguarsi a una collettività, né a un gruppo etnico né artistico:

It is from this point that the activity of Jewish artists has risen to a new level. Instead of continuing in the masquerade of conforming to the model of the American painter by acquiring the mannerisms of European art, American Jewish artists, together with artists of other immigrant backgrounds – Dutchmen, Armenians, Italians, Greeks – began to assert their individual relation to art in an independent and personal way. Artists such as Rothko, Newman, Gottlieb, Nevelson, Guston, Lassaw, Rivers, Steinberg, and many others helped to inaugurate a genuine American art by creating as individuals<sup>26</sup>.

Piuttosto che indagare l'esistenza o l'idea di un'arte ebraica, è indispensabile comprendere secondo quali modalità l'uomo ebreo dia voce alla propria individualità nell'arte, nella pittura e nella scultura, e in che modo quindi si relazioni al proprio essere; per Rosenberg, infine, adottare questa nuova prospettiva può finalmente aprire le porte a una nuova estetica ebraica: «To be engaged with the aesthetics of self has liberated the Jew as artist by eliminating his need to ask himself whether a Jewish art exists or can exist»<sup>27</sup>.

L'ideale che Rosenberg persegue nel discorso tenuto nel 1966 sarà confermato, con coerenza e dedizione, dalla grande monografia da lui dedicata a Barnett Newman, pubblicata nel 1978: di fronte alla tendenza di gran parte dei critici d'arte di interpretare la filosofia di Newman come il frutto della sua educazione ebraica, con forza Rosenberg ne reclama la libertà di pensiero e la complessità di una pittura che è, prima di tutto, una produzione individuale, non identificabile con alcuna ortodossia religiosa,

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 231.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

né ebraica né cristiana<sup>28</sup>. L'innata eterogeneità della visione di Newman è per Rosenberg confermata dal suo progetto per una moderna sinagoga, esposto alla famosa mostra del Jewish Museum del 1963, *Recent American Synagogue Architecture*: egli si affida agli elementi costitutivi dell'edificio ebraico ma convertendoli in qualcosa di estraneo che ne contraddice il significato tradizionale, per dare vita infine a uno spazio secolare in cui l'Io entra in comunione con se stesso. Il progetto di Newman è, come l'intero *corpus* della sua opera, unico e personale, rifugge ad ogni tentativo di categorizzazione: «a unique mixture of contemporary individualism, personal symbolic identifications [...], and traditional phrases»<sup>29</sup>. In definitiva,

---

<sup>28</sup> Come afferma Rosenberg: «Throughout his career, Newman was compelled to defend his creations both against those who diminished them and those who sought to appropriate them intellectually – as his fame mounted, the latter became the more bothersome. If he was not, as alleged, a Kabbalist painter, his paintings often made Kabbalists out of his critics». ROSENBERG 1978, p. 26. Si rimanda anche alla tesi di Robert Rosenblum, la cui interpretazione dell'arte astratta di Newman è divergente rispetto a quella di Rosenberg, quindi più vicina all'interpretazione proposta da Thomas Hess: secondo Rosenblum, infatti, le origini ebraiche sia di Newman che di Rothko motivano la loro predisposizione all'astrattismo pittorico, inteso in questo caso specifico sia come annullamento mistico della materia che trasposizione aniconica di tematiche religiose; Rosenblum però precisa che sia l'opera di Newman che di Rothko non intendeva esclusivamente conformarsi alla religione tradizionale bensì esprimere l'anelito dell'uomo moderno verso una forma nuova di spiritualità che, fin dall'epoca romantica, gli era stata preclusa dal crescente materialismo del mondo industrializzato. Cfr. ROSENBLUM 2006, p. 308 e ss. Si veda anche George Heard Hamilton per un riferimento, benché assai breve, al rapporto tra l'arte degli artisti ebreo-americani contemporanei e l'iconoclastia giudaica, e indicato da Rosenblum come tra i primi studiosi ad aver sollevato la questione. Cfr. HAMILTON 1960, p. 193.

<sup>29</sup> ROSENBERG 1978, p. 79. Il progetto di Newman è assolutamente anticonformista seppur nel rispetto di alcune tradizioni, come la separazione tra uomini e donne, in questo caso sedute all'esterno; Newman immagina una sinagoga contemporanea ispirandosi alla struttura di un campo da baseball: gli uomini siedono in solitudine, ciascuno nella propria posizione, nell'attesa di essere chiamati singolarmente e di salire sul rialzo (chiamato «mound» e sostituito della *Bimah*) dove, ispirati dalla tensione dello *Tzim-Tzum*, raggiungono la totale comunione con la propria individualità di fronte alla *Torah* e a Dio. Come osserva Rosenberg, l'isolamento di ciascun fedele lì presente contraddice il principio della *kohal* ovvero della congregazione e quindi di un rito collettivo e non individuale, e la conclusiva comunione con se stessi davanti al testo sacro è del tutto estranea alla religione ebraica, più appropriata al protestantesimo. Ma il sincretismo tra la religione giudaica e la modernità ricreato da Newman conferma il senso profondo di *Makom*, di un preciso luogo sacrale, distinto dai tanti ambienti che l'architettura

quindi, il pensiero di questo grande artista del Novecento prova una sua indubbia affinità elettiva col carattere esistenziale e la poesia connaturate alla teologia ebraica (i concetti di *Makom* e *Tzim-Tzum* lo dimostrano)<sup>30</sup>, ma è lungi dal rappresentare un'eredità etnica o qualcosa di impartito, bensì una consapevole scelta personale sentita come profondamente adatta al messaggio della sua arte.

---

moderna crea senza attribuire all'edificio significati spirituali. Cfr. B. Newman, *Recent American Synagogue Architecture*, in NEWMAN 1992, pp. 180-182. Si rimanda anche a BARNETT NEWMAN 1971, pp. 109-115, in particolare per le immagini e la descrizione del plastico esposto da Newman nel 1963. È importante considerare che la mostra del Jewish Museum del 1963 era stata dedicata proprio alla moderna architettura di sinagoghe poiché, come osservato da Percival e Paul Goodman nell'articolo del 1949 per «Commentary» e intitolato *Modern Artist as a Synagogue Builder: Satisfying the Needs fo Today's Congregations*, nel corso degli anni Quaranta in America la costruzione di luoghi sacrali deputati al culto ebraico era cresciuta enormemente, raggiungendo il numero di circa milleottocento sinagoghe e coinvolgendo in modo attivo artisti dell'ambiente dell'espressionismo astratto, come Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Herbert Ferber e Ibram Lassaw, compreso lo stesso Percival Goodman, uno dei maggiori architetti di sinagoghe. Si rimanda a GOODMAN 1949, s. n. p. La grande esposizione del 1963 presso il Jewish Museum, anticipata nel 1953 dalla mostra *Art for Synagogue* per la Kootz Gallery, fu organizzata da Richard Meier ed includeva, oltre alla creazione di Newman, anche opere di Philip Johnson, Louis Kahn e Frank Lloyd Wright; essa ebbe l'importante compito di registrare questo forte cambiamento sociale, strettamente legato ad eventi epocali come la guerra e, non secondariamente, la fondazione dello Stato di Israele, che ha accresciuto il senso di appartenenza degli ebrei a una comunità finalmente riunita entro uno stato nazionale. Cfr. WONG 1994, *passim*.

<sup>30</sup> *Makom* rappresenta uno dei concetti propri della filosofia ebraica e tra i più importanti per l'idea di spazio architettonico e scultoreo elaborata da Newman nel corso della sua carriera: «The Jewish medieval notion of Makom is where God is». ROSENBERG 1978, p. 246. Il significato letterale della parola *Tzim-Tzum* è 'ritirarsi' oppure 'contrarsi', quindi l'atto di contrazione di Dio attraverso il quale Egli si ritrae per lasciare spazio al mondo; non si tratta dunque dell'atto di creazione vero e proprio bensì esso segna il cruciale passaggio dall'infinito al finito. Cfr. OUAKNIN 2009, pp. 101-102.

III.2 *L'antisionismo di «Commentary» e l'antisemitismo della critica d'arte.*

Paragonato a Greenberg, Harold Rosenberg si rivela essere una personalità critica più direttamente coinvolta nella riflessione sulla questione ebraica nelle arti visive, passate e presenti; è possibile, però, che la celebrazione dell'individualismo propria dell'estetica di Rosenberg da una parte, e il silenzio della critica artistica di Greenberg dall'altra, si incontrino sul medesimo terreno politico, ovvero quello dell'opposizione a qualsiasi atteggiamento sciovinista e nazionalista ebraico in quanto limite concreto alla libertà espressiva americana. La tesi è stata avanzata da Mark Godfrey per contestualizzare e dunque comprendere le evidenti disparità tra la critica letteraria e quella artistica di Greenberg; secondo Godfrey, infatti, non è possibile sottovalutare l'atmosfera politica e sociale americana compresa tra la metà degli anni Quaranta e Cinquanta, quando sostenere la presenza di un contenuto teologico ebraico nell'opera di artisti astrattisti poteva rappresentare una dichiarazione ideologica e un atto di solidarietà verso i movimenti nazionalisti sionisti, pronti a rivendicare la compartecipazione dell'arte ai loro scopi e alla loro propaganda<sup>31</sup>. Nel lungo periodo in cui Greenberg ha ricoperto il ruolo di redattore di «Commentary», la posizione della rivista era stata assai chiara in proposito: la breve recensione di Samson Lane Faison al volume appena pubblicato *Jewish Artists of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, tentativo di redigere una storia dell'arte ebraica da parte di Karl Schwartz, screditava con durezza espedienti politici di questo genere, che, lungi dall'essere dei sinceri contributi culturali al problema dell'ebraismo nell'arte, erano piuttosto una bieca e rozza propaganda; Schwartz, come osservato da

---

<sup>31</sup> L'opinione di Godfrey in proposito è la seguente: «Some critics have sensed a kind of assimilationist repression in Greenberg's writing; he was happy to write about Jewish topics in book reviews, but not to tarnish American artists (who happened to be Jews) with any reference to concerns that might affect Jews more than other Americans. However, this argument seems to ignore the fact that to have explored any Jewish content in the work of abstract artists in the 1950s would have been politically dangerous [...]. Had any critic of the time emphasised the Jewishness of artists such as Newman, Rothko, Gottlieb and Louis, they would have risked playing into the hands of the chauvinists, who would have been delighted to 'claim' such figures as Jewish artists without due consideration of their work». GODFREY 2007, p. 16.

Faison, aveva operato a sua volta una discriminazione invertita poiché il vero criterio scelto non era, in definitiva, quello culturale bensì razziale, e dunque il racconto dell'opera e della vita degli artisti ebrei era strumentale, volto ad alimentare polemiche e conflitti<sup>32</sup>. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, la direzione e la redazione di «Commentary» aveva infatti esercitato, attraverso saggi ed articoli, una effettiva pressione ad oltranza sull'ambiente culturale del tempo al fine di diffondere un approccio ed un pensiero libero e individuale, autonomo dai movimenti politici di massa e dalle loro rivendicazioni. L'articolo del 1949 per la stessa rivista, firmato dal critico letterario austriaco Heinz Politzer e precedente alla recensione di Faison, costituiva anch'esso una dichiarazione intellettuale precisa, in questo caso rivolta alle posizioni assunte dal Jewish Museum di New York; secondo Politzer, alcuni progetti espositivi del Museo tendevano ad apparire come possibili pretesti per rivendicazioni sociali, e la mostra allora in corso intitolata *American Artists for Israel* lo dimostrava pienamente: questa rassegna di opere di artisti americani, sia ebrei che gentili, era nata come gesto simbolico di solidarietà e di scambio culturale con lo Stato di Israele, al fine di rendere possibile un confronto artistico vivace e promettente; ma i propositi dei curatori, osserva il critico austriaco, non si realizzavano in un messaggio estetico costruttivo e la reale connessione tra gli artisti americani e quelli israeliani non era, come sperato, di natura culturale bensì puramente politica, ridotta alla sola donazione delle opere scelte alle città di Gerusalemme, Tel Aviv e Ain Harod<sup>33</sup>. L'insuccesso dell'esposizione diventava così un chiaro monito verso queste forme di strumentalizzazione dell'arte e della cultura: «Political art exhibits are always wretched: non-artistic purposes cannot help

---

<sup>32</sup> Cfr. FAISON 1950, s. n. p; cfr. anche GODFREY 2007, p. 16.

<sup>33</sup> «The only connection between this show and the state of Israel or the Jews was the adventitious fact that it consisted of pictures that would some day no longer be in New York but in Jerusalem, Tel Aviv, or Ain Harod. Although the exhibition presented Gentile as well as Jewish contributions, a Palestinian art student or enthusiast could learn no more from it about his American contemporaries than the beholder on this side of the ocean would learn about the integration of the Jew in modern American art. [...] It was not meant to advance artistic ideas or a cultural program. It was a political gesture; simply that; and nothing more». POLITZER 1949, s. n. p.

but negate and blur aesthetic value, and the result here is academicism, and petty personal ambition run wild»<sup>34</sup>.

Un'altra attenta analisi, sviluppata da Margaret Olin, propone un punto di vista alternativo a quello di Mark Godfrey ma altrettanto valido: la ragione per l'evidente incongruenza tra la critica letteraria e la critica artistica di Greenberg sarebbe da ricercarsi piuttosto nella sua volontà di integrazione col mondo dell'arte americana, come mostrerebbe la scelta sia di eludere il contenuto di opere di pittori ebrei che di intraprendere un'analisi puramente formalista<sup>35</sup>. Seguendo la tesi di Olin, la negazione greenberghiana dell'arte ebraica sarebbe del tutto coerente con il retaggio della moderna disciplina storico-artistica, nata sul terreno del nazionalismo ottocentesco e quindi ancora, seppur velatamente, legata ai concetti di 'razza' e di 'nazione'; la localizzazione di un popolo entro uno spazio geografico e la definizione della sua identità politica e sociale divengono i fattori discriminanti per la formulazione di un giudizio artistico, estremizzando così un paradigma settecentesco risalente a Johann Joachim Winckelmann<sup>36</sup>. Immancabilmente, l'arte prodotta da minoranze etniche come quella ebraica («The Nation without Art» per eccellenza)<sup>37</sup> appare, secondo i paradigmi tradizionali della storia dell'arte, inconcepibile, e gli atteggiamenti maggiormente frequenti riscontrabili nella trattatistica tardo ottocentesca oscillano tra il perentorio rifiuto di una tradizione ebraica delle arti plastiche (tesi apparentemente corroborata dal *diktat* dal Secondo Comandamento e dalla mancanza di uno stato nazionale ebraico)<sup>38</sup> e

<sup>34</sup> Ivi, s. n. p.

<sup>35</sup> Cfr. M. Olin, *C[lement] Hardesh [Greenberg] and Company: Formal Criticism and Jewish Identity*, in *TOO JEWISH* 1996, pp. 39-59.

<sup>36</sup> «The modern discipline of art history began in the early nineteenth century. It evolved from, and with, nationalism. Its entailment with nationalism imbued it with a pattern of aims and categories it shared with anti-Semitism. Modern anti-Semitism was part of a structure of racism that helped give nationhood a basis of biology, while narratives of art history chronicled a people's emerging awareness of nationhood, giving the eventual political legitimization of nationhood the look of inevitability». Ivi, pp. 40-41.

<sup>37</sup> Ivi, p. 40 (titolo del paragrafo).

<sup>38</sup> «An art history for which nationalists set the terms of the discourse, in which the contributions of countries, peoples, and races or the place of a work in a unified evolutionary

l'idea che le poche testimonianze archeologiche pervenute non siano altro che il prodotto della rielaborazione di stili appartenuti ad altri altri popoli più familiari con il concetto di arte figurativa e con la creazione artistica (è questa è la tesi tardo ottocentesca di Wilhelm Lübke)<sup>39</sup>.

Come osserva Olin, se Harold Rosenberg col discorso per il Jewish Museum del 1966 ha convertito il Secondo Comandamento in manifesto positivo per un'arte ebraica futura e concettuale, Greenberg, invece, ha potuto accettare l'esistenza dell'arte ebraica solo a patto di considerarla all'interno di una «established art historical framework»<sup>40</sup>, quella dell'analisi formalista e non iconografica; l'estetica della pura forma ha rappresentato dunque il mezzo critico più adatto ad agevolare il rapporto di Greenberg non solo con la pittura prodotta da artisti ebrei contemporanei quali Marc Chagall e Arnold Friedman, ma anche con i movimenti poco congeniali alla sua visione rigorosa e autarchica, quali il surrealismo. Le *Réflexions sur la question juive* di Sartre diventano per Olin il fondamento della sua tesi: come Sartre ha riconosciuto un rapporto tra il processo di astrazione e la negazione di una realtà ostile in quanto reazione connaturata alle genti ebraiche, la «formalist internationale»<sup>41</sup> ha avanzato il principio dell'universalismo a favore di un comune denominatore che annulli le differenze culturali ed etniche<sup>42</sup>;

---

development headed the scholarly agenda, would seem to have little room for Jewish art. Because, like gender minorities, Jews had no single community and geographical location [...]». Ivi, p. 41.

<sup>39</sup> Wilhelm Lübke è autore di *Grundriß der Kunstgeschichte* pubblicato in Germania nel 1860, tradotto in lingua inglese nel 1888 e diffuso negli Stati Uniti col titolo *Outlines of the History of Art*; come riporta Olin, «Wilhelm Lübke wrote in his survey in 1888 that “Jews, having no artistic sensibility of their own, borrowed architectural forms on an eclectic principle from the nations dwelling around them”». Ivi, p. 42.

<sup>40</sup> Ivi, p. 46.

<sup>41</sup> Ivi, p. 47.

<sup>42</sup> La tesi di Margaret Olin richiama una considerazione analoga espressa da Harold Rosenberg: «Overemphasis on form is a defensive recoil from social and cultural crisis, as was evident in the reign of formalism in American art during the Vietnam war». ROSENBERG 1978, p. 29.

Formalism's potential support for the idea of universal humanity led Jews and other anti-nationalists to embrace it, just as they later embraced the International Style and abstract art. Formalism, within Sartre's framework, can be seen as a kind of denial. Unlike Marxism, which Sartre thought would remedy anti-Semitism by changing the social structures that led to it, the formalist internationale offered a comfortable refuge, making art appear applicable to the whole of humankind, a pure realm of visibility not associated with specific racial, ethnic, or political agendas<sup>43</sup>.

Dall'analisi di Olin emerge con chiarezza come la volontà di Greenberg di essere un ebreo assimilato all'ambiente culturale americano abbia costituito la ragione fondamentale per le sue precise posizioni in campo artistico, *in primis* l'elezione del formalismo come metodo di indagine; di conseguenza, la sua stessa saggistica, in particolare la prima produzione di scritti della fine degli anni Trenta, rivelerebbe alcuni segnali di preoccupazione per le difficoltà e i profondi paradossi dell'essere ebrei e al contempo integrati. Rispettando questa linea interpretativa, Olin riconosce *Verso un più nuovo Laocoonte* come il testo più rivelatore e personale di Greenberg: la purezza e l'universalità moderniste divengono qui espressione di un «istinto di autoconservazione»<sup>44</sup> dall'ibridismo e dalla confusione tra le arti, stato delle cose già deplorato da Ephraim Lessing nel 1760; poiché i rapporti di gerarchia e l'evoluzione delle rispettive arti sono sempre dipesi dalle circostanze storiche, nel XVII secolo grazie agli sforzi imprenditoriali della sorgente borghesia mercantile, la letteratura ha conquistato un ruolo dominante sulle altre discipline, la pittura e la scultura, condizionando così il loro corso storico:

Ora, quando un'arte particolare assume il ruolo dominante diventa il prototipo di tutte le arti: le altre cercano di perdere i loro caratteri peculiari e imitano i suoi risultati. A sua volta l'arte dominante cerca di

---

<sup>43</sup> M. Olin, *Clement Greenberg and Company: Formal Criticism and Jewish Identity*, in *TOO JEWISH* 1996, pp. 46-47.

<sup>44</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 56; «art's instinct of self-preservation». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988, I, p. 28.

assorbire le loro funzioni. Ne consegue una confusione delle arti, in cui quelle subordinate risultano falsate e distorte: sono costrette a negare la loro natura nello sforzo di ottenere gli effetti dell'arte dominante<sup>45</sup>.

Il saggio dunque manifesterebbe le ansie e le preoccupazioni di Greenberg di fronte al processo di assimilazione delle arti a quella predominante, la letteratura, per mezzo della negazione delle proprie caratteristiche naturali specifiche, determinandone così una lunga fase di asservimento e di declino. Nei casi specifici della pittura e della scultura, il loro avanzamento tecnico le ha col tempo predisposte ad emulare i rispettivi mezzi e gli effetti illusionistici propri della letteratura, eliminando progressivamente l'imbarazzante e limitante presenza del supporto fisico che ostacola la comunicazione immediata dei sentimenti provati; il dramma della pittura, allora, è esattamente la fuga dalle difficoltà e contraddizioni del proprio supporto, bidimensionale e spazialmente circoscritto: «In pratica questa estetica ha incoraggiato quella forma particolare e diffusa di disonestà artistica che consiste nel tentativo di fuggire dai problemi del proprio *medium* rifugiandosi negli effetti di un'altra arte. La pittura è l'arte più suscettibile a fughe di questo tipo [...]»<sup>46</sup>. Il compito della pittura come della scultura consiste anche nel recupero dell'originaria distinzione percettiva: la super-

---

<sup>45</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 53; «Now, when it happens that a single art is given the dominant role, it becomes the prototype of all art: the others try to shed their proper characters and imitate its effects. The dominant art in turn tries itself to absorb the functions of the others. A confusion of the arts results, by which the subservient ones are perverted and distorted; they are forced to deny their own nature in an effort to attain the effects of the dominant art». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988, I, p. 24. Greenberg ipotizza che gli interessi economici della borghesia mercantile nell'arte letteraria siano dipesi dalle possibilità di acquisto e di investimento in un *medium* che, con l'invenzione della stampa, era divenuto più maneggevole e quindi commerciabile; Greenberg non esclude che anche la Riforma protestante e il clima iconoclasta che ne conseguì siano state cause altrettanto condizionanti per il verificarsi di tale fenomeno.

<sup>46</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 55; «In practice this aesthetic encouraged that particular widespread form of artistic dishonesty which consists in the attempt to escape from the problems of the medium of one art by taking refuge in the effects of another. Painting is the most susceptible to evasions of this sort». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988, I, p. 26.

ficie bidimensionale dipinta, infatti, implica una fruizione puramente visiva, ma l'illusione spaziale, corroborata dall'imitazione del mezzo letterario, induce invece all'ausilio degli altri sensi, snaturando così ulteriormente la disciplina pittorica<sup>47</sup>. Per Olin, le pretese di Greenberg di superare l'ibridismo nell'arte a favore di un principio universale ovvero di un obiettivo comune di purificazione dei *media*, non sono altro che il tentativo virtuale, attraverso la visione formalista, di superare le idiosincrasie del suo popolo in quanto minoranza etnica per secoli asservita alle culture dominanti; ciò che Greenberg prospetta, dunque, è la celebrazione di una salvifica idea di universalismo che appiani le differenze e i conflitti; al tempo stesso, però, egli favorisce la settorializzazione delle arti ovvero la separazione e definizione di ciascuna disciplina artistica in base alle specifiche modalità percettive (la pittura, ad esempio, è da esperirsi solo visivamente), ed infine una coerenza artistica che, a questo punto, secondo la visione di Olin, è anche etnica<sup>48</sup>.

Margaret Olin, in anticipo rispetto a Godfrey, ha dunque riconsiderato l'apertura di Greenberg alle problematiche ebraiche nel campo dell'esegesi letteraria e della critica sociale e quindi la disparità rispetto ai suoi scritti d'arte; particolarmente nella recensione firmata K. Hardesh al romanzo autobiografico *Out of this Century* di Peggy Guggenheim, Greenberg affronta con disinvoltura una questione a lui cara che, secondo la peculiare lettura di Olin, sembrerebbe essere anche il centro del discorso di *Verso un*

---

<sup>47</sup> Cfr. C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, pp. 60-61. Ragione per cui la pittura debba essere esperita solo visivamente, senza l'ausilio degli altri sensi; in *Pittura modernista* Greenberg sosterrà che il rispetto della bidimensionalità del piano pittorico significa non produrre l'illusione di uno spazio virtualmente percorribile, perché allora il senso della vista sarebbe secondario: «Gli antichi maestri crearono un'illusione di profondità in cui l'osservatore poteva immaginarsi di entrare fisicamente, ma l'illusione analoga creata da un pittore modernista può essere penetrata solo con lo sguardo. Si può attraversare, in senso letterale o figurato, solo con gli occhi». C. Greenberg, *Pittura modernista*, GREENBERG 2011, p. 121; «The Old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but the analogous illusion created by the Modernist painter can only be seen into; can be traveled through, literally or figuratively, only with the eye». C. Greenberg, *Modernist Painting*, in GREENBERG 1995, IV, p. 90.

<sup>48</sup> Cfr. M. Olin, *C[lement] Hardesh [Greenberg] and Company: Formal Criticism and Jewish Identity*, in *TOO JEWISH* 1996, pp. 49-50.

*più nuovo Laocoonte*. «The story», quella della Guggenheim, «is a tragedy of assimilation»<sup>49</sup> e la preoccupazione di Greenberg, cioè l'abbandono delle borghesi tradizioni ebraiche e la ricerca di un rifugio nella *bohème*, è stata non casualmente l'argomento centrale anche del suo resoconto sulla scrittura americana dei primi anni Quaranta:

Vi è un limite che lo scrittore ebreo oltrepassa. Egli è troppo esposto alla corruzione del successo. E una caratteristica di cui soffrono gli scrittori americani in generale ma, di nuovo, lo scrittore ebreo è spinto al cuore del problema dalla maggiore pressione sociale cui è sottoposto. [...] Quello di cui ha veramente bisogno, ovviamente, è un senso di maggior integrazione con la società<sup>50</sup>.

Greenberg affronta le difficoltà della vita in America per lo scrittore ebreo, membro di una minoranza, e di come la condizione di esclusione influisca sulla moderna letteratura ebraica che assiste al forte e non casuale incremento del genere autobiografico; talvolta si tratta di una «una fuga dalla solitudine»<sup>51</sup> o da una vita soffocata dai codici borghesi, per cui quando l'ebreo scrive non può che parlare di se stesso, dell'unica realtà da lui conosciuta: «È costretto a scrivere, se è serio, come il pellicano quando nutre la sua prole, colpendosi il petto per cavar fuori il sangue dal suo tema (a questo forse si deve l'esibizionismo che è proprio di molta scrittura ebraica contemporanea)»<sup>52</sup>. Ma almeno, conclude Greenberg, rispetto al resto dei

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 54.

<sup>50</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 252; «there is a limit which is overstepped by the Jewish writer. He is too open to the corruption of success. It is characteristic of American writers in general to suffer this liability, but again, the Jewish writer is forced to the crux of the problem by the greater social pressure upon him. [...] His real need, of course, is a greater feeling of integration with society». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 33.

<sup>51</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 252; «Sometimes it is flight from loneliness into identification with a cause». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 33.

<sup>52</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 253; «He is forced to write, if he is serious, the way the pelican feeds its young, striking his own breast to draw the blood of his theme.

membri della comunità culturale americana, l'ebreo possiede un modello comportamentale di correttezza che lo preserva dai rischi della *bohème*<sup>53</sup>.

«If Hardesh's essay is a tragedy of assimilation, 'Towards a Newer Laocoön' could be viewed as a tale of *teshuvah*, an expression for the religious return to Judaism»<sup>54</sup>: la parabola della *teshuvah* è quell'atto di pentimento, collettivo o individuale, traducibile con 'ritorno' e, rispettando l'interpretazione proposta da Olin, il saggio di Greenberg assumerebbe i significati reconditi di una parabola sull'espiazione di un preciso peccato, quello del rifiuto e quindi negazione della propria cultura etnica per accogliere quella predominante, la cultura americana. *Verso un più nuovo Laocoonte* rappresenta dunque la nuova direzione delle arti verso un processo di autocritica e di purificazione ma al contempo, a livello implicito se non subliminale, l'intero saggio è interpretabile come un incoraggiamento al ritorno alla tradizione d'origine, quella ebraica, e, come mostra esattamente la vicenda tragica della Guggenheim, a comprendere quanto il rifiuto della propria natura possa aprire le porte a un'esistenza altrettanto incerta e drammatica<sup>55</sup>.

La scelta del formalismo, quindi, si conferma come una tattica assimilazionista a sua volta: appianare le differenze artistiche e riportare l'intera vicenda della pittura e della scultura da Courbet fino al presente entro uno schema omogeneo di purificazione del *medium*, permette a Greenberg di

---

(This is perhaps responsible for the exhibitionism in so much American Jewish writing)». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 34. La considerazione di Greenberg sembra riecheggiare alcuni passaggi del noto saggio *Tradition and the Individual Talent* di T. S. Eliot, il quale sancisce che il rapporto col passato debba significare per lo scrittore «a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. [...] Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things». T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *LITERARY CRITICISM* 1957, p. 233 e p. 237. Cfr. STORR 1990, *passim*.

<sup>53</sup> Cfr. C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 253.

<sup>54</sup> M. Olin, *Clement Hardesh [Greenberg] and Company: Formal Criticism and Jewish Identity*, in *TOO JEWISH* 1996, p. 53.

<sup>55</sup> Cfr. *ibidem*.

non considerare come fatto rilevante la presenza di artisti di origini ebraiche, come Pissarro o Chagall o Newman. Lo studio della Olin evidenzia quindi un duplice problema in Greenberg: se da una parte egli stesso imbocca la via del formalismo e quindi dell'integrazione per dimostrare la sua identità americana, rifiutando quella ebraica e appianando le differenze contenutistiche, dall'altra inneggia a un ritorno al tradizionalismo ebraico, a coltivare le proprie radici etniche e a non seguire dunque il tragico esempio della Guggenheim. Per Olin, questo complesso connubio è comprovato dalle precise parole scelte da Greenberg per la recensione della mostra di Marc Chagall del giugno 1946: l'arte di Chagall, mancando di una localizzazione geografica specifica e quindi di una tradizione nazionale, secondo l'autrice, costringe Greenberg a riconoscere il talento di un artista che, nato nell'Europa dell'Est («un individuo proveniente dall'*enclave* ebraica») <sup>56</sup> e giunto a Parigi, ha appreso con estrema maestria e sensibilità la pittura della capitale dell'arte; inesorabilmente, però, l'arte di Chagall risente di tale ibridismo, manifesta «qualcosa di impuro» <sup>57</sup> e l'obiezione di Greenberg è per Olin la rivelazione definitiva della sua resistenza ad accettare la validità di questo genere di espressione artistica e, automaticamente, di un'arte ebraica in quanto segnata dalla mancanza di un centro nazionale: «Even if Greenberg had believed in the existence of Jewish art, therefore, the value of such art would have been limited. Lacking a national center, it could only relate to the mainstream as a hybrid» <sup>58</sup>. D'altronde, le poche pagine riassuntive dell'intera carriera di Chagall anticipano quelle che, nel settembre dello stesso anno, Greenberg dedicherà alla Guggenheim, rivelando così che il paradosso dell'assimilazione è ancora il vero oggetto del suo interesse come ebreo e come critico d'arte:

---

<sup>56</sup> C. Greenberg, *Marc Chagall*, in GREENBERG 1991, p. 90; «a man from the Jewish enclave in the provinces of Eastern Europe». C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Marc Chagall*, GREENBERG 1988, II, p. 85. La recensione è stata pubblicata nel giugno 1946 su «The Nation», e poi inclusa nell'antologia *Arte e cultura*.

<sup>57</sup> C. Greenberg, *Marc Chagall*, in GREENBERG 1991, p. 89; «Chagall's early maladroitness, at the same time that it signified power, represented something impure». C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Marc Chagall*, GREENBERG 1988, II, p. 84.

<sup>58</sup> M. Olin, *C[lement] Hardest [Greenberg] and Company: Formal Criticism and Jewish Identity*, in *TOO JEWISH* 1996, p. 51.

La mancanza di grazia di Chagall era in parte in funzione della sua situazione, in equilibrio fra la cultura che l'aveva formato come individuo e quella che stava plasmando la sua arte. La naturalezza e la facilità si conseguono o crescendo all'interno della cultura dominante oppure, nel caso dell'immigrato, arrendendosi e negando se stessi senza riserve. Se si è un immigrato dall'Europa orientale a Parigi, e se lo si rimane, non importa quale genere di arte si pratichi, si è destinati a commettere errori di gusto, errori in egual misura vantaggiosi e dannosi<sup>59</sup>.

### III.3 *Le eccezioni della critica di Greenberg:*

#### *Mordecai Ardon-Bronstein e la pittura «polifonica».*

Le considerazioni precedenti dimostrano come Clement Greenberg possa essere definito una personalità complessa che con difficoltà rapporta la creatività artistica con l'identità ebraica; ragione per cui la recensione della retrospettiva dell'artista israeliano Mordecai Ardon presso il Jewish Museum si distingue in quanto *unicum* nella galleria di scritti greenberghiani. «The Palestinian painter, the fifty-eight-years-old Mordecai Ardon Bronstein [...] impresses this writer at first glance as one of the strongest painters of his generation. [...] As in the case with most contemporary Jewish painters, Bronstein's chief direction is expressionist [...]»<sup>60</sup>: la dichiarazione di Greenberg resta però senza seguito e l'accenno a una eventuale predisposizione all'espressionismo pittorico connaturata all'artista ebreo resta vago, dando modo di supporre che possa essere qualcosa di non motivabile perché istintivo; questa idea è confermata dalla considerazione successiva: «I can think of only one other artist of whom Bronstein's land-

<sup>59</sup> C. Greenberg, *Marc Chagall*, in GREENBERG 1991, p. 88; «Chagall's clumsiness was in part a function of his situation, balanced as he was between the culture which had formed him as an individual and that which was shaping his art. If you are an East European in Paris and if you remain one no matter what sort of art you practice, then you are committed to errors of taste – good and bad errors alike». C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Marc Chagall*, GREENBERG 1988, II, p. 83.

<sup>60</sup> C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Mordecai Ardon-Bronstein and a Discussion of the Reaction in America to Abstract Art*, in GREENBERG 1988, II, p. 216. La recensione della mostra di Ardon-Bronstein è stata pubblicata su «The Nation» nel marzo 1948.

scapes remind me – the late Arnold Friedman, an American and, again, a Jew, who in the last years of his life approached the abstract by a similar path»<sup>61</sup>. Greenberg riconosce un legame non razziale bensì espressivo tra gli apocalittici paesaggi della Palestina di Ardon, dalla superficie apparentemente omogenea ma attraversata da tensioni interne e variazioni ritmiche, e gli esiti pittorici dell'ultimo Friedman, «again, a Jew». «Far be it from me – precisa Greenberg – to see an eternal Jewish soul any more than an eternal Anglo-Saxon one, but there does seem to be some relation between Bronstein's Palestinian pictures and the Old Testament [...]»<sup>62</sup>: è qui che la cautela di Greenberg emerge con chiarezza anticipando lo stesso tipo di distanza che Rosenberg, nel 1978, prenderà da ogni genere di lettura 'ebraica' o 'teologicamente indirizzata' dell'opera di Barnett Newman; vi si legge il rifiuto di predeterminare il senso della pittura dell'artista o di vedere forzatamente una continuità tra la sua identità creativa e quella etnica. Confermando le precedenti osservazioni della Olin, la relazione percepita da Greenberg tra i paesaggi di Ardon e il Vecchio Testamento è esclusivamente formale: «there is the same hallucinatory monotony, the same intensity applied to broad effects, the same accumulation of parallel or equivalent details around a single obsessively extended theme»<sup>63</sup>. A distanza di soli due anni, in occasione della mostra commemorativa dedicata a Friedman dal Jewish Museum di New York, tra il febbraio e il marzo 1950, Greenberg lascia emergere nuovamente la questione delle affinità stilistiche tra pittori di origini ebraiche, in questo caso specifico tra Friedman, Pissarro e Soutine:

No preconceptions about what makes for Jewishness in painting has led me to mention the names of Pissarro and Soutine in connection with Friedman. It is simply that one aspect of Friedman's late impressionism has always reminded me of Pissarro, and that for another aspect I can discover no parallel except in Soutine's landscapes. The fact that both these artists were Jews may not be accidental to Friedman's affinity with

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> Ivi, pp. 216-217.

them, but I would hesitate to say what there is in being Jewish that established that affinity. Like Pissarro and Soutine, Friedman took himself for granted as a Jew, but he made no particular point of it. He was also very American, looked like a frontiersman, and talked like a Yankee. But he made no particular point of being American neither (...)»<sup>64</sup>.

L'idea che la pittura di Ardon e quella dell'ultimo Friedman siano stilisticamente e mentalmente vicine e quindi l'implicito accenno a una predisposizione ebraica all'espressionismo pittorico, sembrano riproporsi, sebbene più debolmente, nel saggio programmatico *La crisi della pittura da cavalletto*, pubblicato nell'aprile 1948 dalla «Partisan Review», solo un mese dopo dall'uscita della recensione. Qui, infatti, riconoscendo la medesima sensibilità per la superficie omogenea della tela in artisti di varia origine e formazione, Greenberg elenca pochi e sicuri nomi nell'attesa degli sviluppi futuri dell'arte americana verso questa promettente direzione: ad esclusione degli americani Jackson Pollock e Mark Tobey, la presenza di artisti ebrei è notevole, e oltre a Arnold Friedman e Ardon-Bronstein, ricorrono i nomi di Rudolf Ray e di Janet Sobel<sup>65</sup>. La svolta pittorica degli anni Quaranta per Greenberg conferma peren-

---

<sup>64</sup> C. Greenberg, *Introduction to an Exhibition of Arnold Friedman*, in GREENBERG 1995, III, p. 20. Nel corso della sua carriera, Greenberg dedicherà complessivamente tre recensioni alla pittura di Friedman, uno dei pittori più amati dal critico. In aggiunta alla precedente appena citata, C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Arnold Friedman*, in GREENBERG 1988, II, pp. 11-12; C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Pierre Bonnard, and an Obituary of Arnold Friedman*, in GREENBERG 1988, II, pp. 119-121.

<sup>65</sup> «Qui in America la pittura 'polifonica' è praticata da artisti di varia provenienza e capacità come Mark Tobey, Jackson Pollock, il compianto Arnold Friedman, Rudolf Ray, Ralph Rosenberg e Janet Sobel. Mordecai Ardon-Bronstein, il pittore palestinese le cui opere sono state viste qui per la prima volta il mese scorso, lavora in questa stessa direzione nei suoi paesaggi più grandi. Sono sicuro che quanto prima se ne troveranno altri ancora che stanno contribuendo a questa corrente». C. Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto*, in GREENBERG 2011, p. 80; «here in America ['polyphonic' painting] it is practiced by artists so various in their provenance and capacities as Mark Tobey, Jackson Pollock, the late Arnold Friedman, Rudolf Ray, Ralph Rosenberg, Janet Sobel. Mordecai Ardon-Bronstein, the Palestinian painter whose work was seen here for the first time last month, works in the same direction in his larger landscapes. And I am sure we shall find still others contributing to this vein in the near future». C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in GREENBERG 1988, II, pp. 223-224.

toriamente il declino del genere della pittura da cavalletto, del resto già annunciato dalla rivoluzione di Monet e Pissarro ma portato a compimento da Mondrian:

Ma Monet e Pissarro anticiparono di molto un modo di dipingere, ora praticato da alcuni dei nostri artisti più 'avanzati', che minaccia l'identità della pittura da cavalletto in particolare proprio su questi punti. Si tratta della pittura integrale, 'decentralizzata' e 'polifonica' che, con una superficie tenuta assieme da una molteplicità di elementi identici o simili, si ripete da un'estremità all'altra della tela senza variazioni marcate e, apparentemente, fa a meno di un inizio, una parte centrale e una fine<sup>66</sup>.

La pittura detta 'polifonica' si distingue da altre correnti artistiche contemporanee poiché profondamente ambigua: essa crea una superficie percepibile visivamente come «un'uniformità allucinata»<sup>67</sup> ma che al contempo restituisce delle variazioni interne e tensioni drammatiche, distinguendo così questo genere di quadro dall'arte prettamente decorativa; è anche detta «decentralizzata»<sup>68</sup> perché manca di una figura riconoscibile e quindi di una scena da essa abitata, negata dalla ininterrotta moltitudine di motivi che percorrono l'intera superficie. I due termini fondamentali, 'equivalenza' e 'polifonia', rappresentano il corrispettivo oggettivo tra la pittura di Mondrian e la musica di Arnold Schönberg: sebbene Mondrian abbia prodotto «forme forti, dominanti, come quelle create dall'intersezio-

---

<sup>66</sup> C. Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto*, in GREENBERG 2011, p. 79; «But Monet and Pissarro anticipated at long remove a mode of painting, now practiced by some of our most 'advanced' artists, that threatens the identity of the easel picture at precisely these points: the 'decentralized', 'polyphonic', all-over picture which, with a surface knit together of a multiplicity of identical or similar elements, repeats itself without strong variation from one end of the canvas to the other and dispenses, apparently, with beginning, middle, and ending». C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in GREENBERG 1988, II, p. 222.

<sup>67</sup> C. Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto*, in GREENBERG 2011, p. 80; «an hallucinated uniformity». C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in GREENBERG 1988, II, p. 224.

<sup>68</sup> C. Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto*, in GREENBERG 2011, p. 79; «decentralized». C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in GREENBERG 1988, II, p. 222.

ne di linee rette e blocchi di colore», contraddicendo così il principio della pittura uniforme, egli ha però reso, esattamente come la dodecafonia di Schönberg, «ogni elemento, ogni voce e nota della composizione di uguale importanza – diverso ma equivalente»<sup>69</sup>. I pittori della nuova generazione cui Greenberg dà voce, raffinano ed estremizzano l'omogeneità della tela «rendendo le loro variazioni sull'equivalenza così sottili che a prima vista nei loro dipinti potremmo vedere non equivalenze, ma un'uniformità allucinata»<sup>70</sup>.

### III.3.1 *Lo «stato di perpetuo ed eccitato stupore»: Greenberg e la Schwärmerei.*

La presenza non indifferente di pittori di origini est-europee come la Sobel e Ray, all'interno dell'elenco greenberghiano di artisti distinti nel panorama americano, induce a pensare che Greenberg coltivasse l'idea di una predisposizione ebraica all'astrattismo pittorico: la convergenza tra la

---

<sup>69</sup> C. Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto*, in GREENBERG 2011, p. 80; «Just as Schönberg makes every element, every voice and note in the composition of equal importance – different but equivalent». C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in GREENBERG 1988, II, p. 224. L'equivalenza e la varietà non costituiscono per Greenberg due termini contraddittori bensì definiscono l'irriducibile essenza della pittura di Pollock: la superficie delle sue tele è «all-over», integrale e uniformata ma l'unità prodotta è comunicativa, complessa perché profondamente drammatica; le difficoltà nel guardare un quadro di Pollock coincidono con la complessità di coglierne le tensioni e le varietà dietro l'equivalenza ripetitiva dei motivi pittorici. Infine, tutto si riconduce anche alla scelta di disporre la tela non su cavalletto ma, come Bonnard, fissandola alla parete per lavorare su una superficie che oppone una resistenza fisica. L'analisi di Greenberg non nasconde la sua preferenza per la fase artistica di Pollock precedente a quella del *dripping*, tecnica non originale bensì già sperimentata da Hans Hofmann. Cfr. C. Greenberg, *Il prezzo di mercato di Jackson Pollock va alle stelle*, in GREENBERG 2011, pp. 220-226; DE DUVE 2010, pp. 26-28 (si indicano qui le pagine dedicate al significato di «all-over» attribuito da Greenberg alla pittura di Pollock, e all'apparente contraddittorietà della concezione della superficie pittorica come unità e variazione).

<sup>70</sup> C. Greenberg, *La crisi della pittura di cavalletto*, in GREENBERG 2011, p. 80; «But these painters go even beyond Schönberg by making their variations upon equivalence so subtle that at first glance we might see in their pictures, not equivalences, but an hallucinated uniformity». C. Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, in GREENBERG 1988, II, p. 224.

pittura di Ardon e di Friedman e la definizione di una nuova direzione pittorica in cui il contributo ebraico non risulta sottovalutabile, portano a crederlo. D'altronde, la dichiarazione del 1944 a proposito dello stato della scrittura ebraica in America dimostra che non è estraneo a Greenberg il principio di un atteggiamento più o meno consapevole che rende unica e riconoscibile la mentalità ebraica: oltre alla «predisposizione ebraica all'astratto, la tendenza a concettualizzare il più possibile»<sup>71</sup> che è un luogo classico della religione e dell'arte (accolto anche da Rosenberg che, nella monografia del 1978 dedicata a Newman, chiama il popolo ebraico «a tribe of East European Mallarmés»<sup>72</sup>), Greenberg parla di «una certa *Schwärmerei*, uno stato di perpetuo ed eccitato stupore (talvolta disgusto) per i dati sensibili e sentimentali dell'esistenza che altri danno per scontati»<sup>73</sup>; in *Lagnanze di un critico d'arte (Complaints of an Art Critic)*, articolo pubblicato nel 1967 su «Artforum» in risposta alle critiche mosse a *Pittura modernista (Modernist Painting)*, si evince che lo «stato di perpetuo ed eccitato stupore» è per Greenberg un aspetto essenziale dell'arte che, soprattutto, contraddice la principale accusa a lui mossa di voler imporre alla pittura un rigido schema di regole e norme: partendo da lezioni di estetica fondamentalmente kantiane (come dal critico stesso precisato), Greenberg fornisce un'essenziale definizione di giudizio estetico insistendo sulla sua natura intuitiva ed involontaria e quindi su un suo certo grado prezioso di libertà:

---

<sup>71</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la nuova generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, pp. 251-252; «There is a Jewish bias toward the abstract, the tendency to conceptualize as much as possible». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 32.

<sup>72</sup> «Newman's enthusiasm for Jewish mystics and their sayings was a matter of poetic delight in their eloquent symbolism, as if they were a tribe of East European Mallarmés to which he could feel himself akin». ROSENBERG 1978, p. 83.

<sup>73</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la nuova generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 252; «and then there is a certain *Schwärmerei*, a state of perpetual and exalted surprise – sometimes disgust – at the sensuous and sentimental data of existence which others take for granted». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 32.

La libertà di essere sorpresi, colti alla sprovvista, nel veder sconvolte le proprie aspettative; la libertà di essere incoerenti e di apprezzare qualsiasi cosa nell'arte a condizione che sia buona; in breve, la libertà di permettere all'arte di rimanere aperta. Parte dell'esaltazione dell'arte, per quelli che se ne occupano regolarmente, consiste, o dovrebbe consistere, in questa apertura, in questa incapacità di prevedere le reazioni. [...] Si sviluppa così un gusto non solo per lo sconcertante, ma anche per la condizione di essere sconcertati<sup>74</sup>.

In *Necessità del 'formalismo' (Necessity of Formalism)*, Greenberg compie un'associazione tra il modernismo e questo stato di stupore ed eccitazione, trovando conferma anche nelle parole di Irving Howe: «È opinione comune che il modernismo sia qualcosa di febbrile, di incandescente. Così Irving Howe elenca tra le "qualità formali o letterarie del modernismo" il fatto che "la perversione, vale a dire la sorpresa, l'eccitazione, lo *shock*, il terrore, l'affronto, diventa un motivo dominante" [...]»<sup>75</sup>. Lo stato di stupore e di euforica sorpresa risulta essere parte integrante anche della visione estetica di Newman, come sottolinea la citazione scelta da Rosenberg per chiarire ancora una volta l'insita eterogeneità del pensiero dell'artista: «I wasn't talking about Indians. Neither was I talking about the Thunder-birth. I was talking about man's birthright, his urge to be exalted, which even primitive man understood and which modern man seems to have

---

<sup>74</sup> C. Greenberg, *Lagnanze di un critico d'arte*, in GREENBERG 2011, p. 129; «For a precious freedom lies in the very involuntariness of aesthetic judging: the freedom to be surprised, taken aback, have your expectations confounded, the freedom to be inconsistent and to like anything in art as long as it is good – the freedom, in short, to let art stay open. Part of the excitement of art, for those who attend to art regularly, consists, or should, in this openness, in this inability to foresee reactions. [...] You acquire an appetite not just for the disconcerting but for the state of being disconcerted». C. Greenberg, *Complaints of an Art Critic*, in GREENBERG 1995, IV, pp. 266-267. Il saggio è apparso su «Artforum» nell'ottobre 1967.

<sup>75</sup> C. Greenberg, *Necessità del 'formalismo'*, in GREENBERG 2011, p. 135; «There is the common notion of Modernism as something hectic, heated. Thus Irving Howe lists among the "formal or literary attributes of modernism" the fact that "Perversity – Which Is to Say: Surprise, Excitement, Shock, Terror, Affront – Becomes a Dominant Motif». GREENBERG 1971, p. 171. La citazione di Irving Howe è tratta da *The Idea of Modern in Literature and the Arts*, edito a New York nel 1967.

forgotten»<sup>76</sup>. L'impossibilità di riconoscere un'unica fonte culturale nella filosofia di Newman è, come afferma Rosenberg, emblema del suo essere modernista:

Being a modernist carried the privilege of appropriating bits of the cultures of all times and places to form an amalgam strictly reflective of his own self. It enabled him to be, among other things, tribal – both as a member of his own tribe, the Jews, and of any other tribe, for example, the Kwakiutl Indians, in whose rituals he found clues to the highest uses of art<sup>77</sup>.

Se secondo l'idea di Rosenberg il sincretismo artistico di Newman è il reale effetto dell'epoca moderna in cui la questione dell'identità è la più problematica e discussa («it is a situation of the the twentieth century, a century of displaced persons, of people moving from one class into another, from one national context into another»)<sup>78</sup>, agli occhi di Greenberg potrebbe essere la conseguenza del modo in cui l'ebreo percepisce se stesso, come un uomo errante: lo stato di *Schwärmerei* è infatti strettamente legato anche «alla concezione cronica che l'ebreo ha di sé come di un viandante, anche se ha vissuto nello stesso posto per tutta la vita. [...] Sopravvivendo da secoli come una minoranza insicura, un popolo finisce necessariamente per pensare se stesso come a un corpo estraneo, proveniente da un altro mondo»<sup>79</sup>. La dimensione di instabilità e di perenne movimento è polivalente: rappresenta sia l'esistenza dell'ebreo costretta alla condanna dell'esilio che la *forma mentis* a cui Greenberg accenna, un modo di pensare che applica la dialettica a ogni campo del sapere tradizionale e della vita quotidiana, per esporre alla discussione la realtà intera, nel rispetto dell'insegnamento talmudico di interrogare

---

<sup>76</sup> ROSENBERG 1978, p. 44.

<sup>77</sup> Ivi, p. 27.

<sup>78</sup> H. Rosenberg, *Is There a Jewish Art?*, in ROSENBERG 1973, p. 230.

<sup>79</sup> C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la nuova generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 252; «This is probably connected with the Jew's chronic conception of himself as a wanderer even when he has lived in the same place all his life. [...] Centuries of existence as an insecure minority make people conceive of themselves as always coming into the world from outside it». THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944, p. 32.

il testo biblico al punto da riconoscere come peccatore colui che si astiene dal farlo; l'atto dell'interrogazione (*Hokhmah*) e quindi della discussione significano, infatti, il radicale rifiuto di ogni stabilità concettuale (pur rispettando i limiti dell'intangibilità del dogma) e quindi la partecipazione attiva ed intellettuale all'interpretazione della Legge divina<sup>80</sup>. L'idea complessiva di un sapere errante e di una identità impossibile da circoscrivere è metaforicamente contenuta nella parola *Ivri* con cui la lingua ebraica designa l'ebreo e che significa 'uomo di passaggio' o 'pastore' ovvero colui che incessantemente si muove, sia fisicamente che mentalmente, interrogandosi sulla realtà tutta<sup>81</sup>.

### III.4 *Il Self-Criticism e l'ironia ebraica: la tesi di Louis Kaplan.*

All'interno della recensione della biografia di Sholem Aleichem scritta da Maurice Samuel, Greenberg aveva già indicato il senso critico e la mente logica come le caratteristiche più riconoscibili dell'essere ebreo, e aveva contestualizzato questa qualità intellettuale riportandola alle dinamiche di vita dei ghetti della cosiddetta 'zona di confine' russo-polacca<sup>82</sup>: «Il ghetto

<sup>80</sup> Cfr. OUKNIN 2009, pp. 84-87.

<sup>81</sup> Cfr. *ivi*, p. 97. Greenberg richiama qui la leggenda dell'ebreo errante, colui che fu costretto a vagare in eterno senza fissa dimora come punizione per aver negato ospitalità a Cristo. La figura divenne particolarmente popolare nel XIX secolo grazie alla circolazione di stampe che lo ritraggono rispettando un'iconografia riconoscibile ed attribuendogli significati diversi. Champfleury fu tra i primi ad indagare la fortuna dell'immagine e delle sue diverse versioni nel suo saggio *Le Juif-errant*, parte del suo importante studio *Histoire de l'imagerie populaire*, che in ambo le versioni (1869 e 1886) recava come frontespizio proprio la figura dell'ebreo errante. È stato probabilmente il rapporto di amicizia di Champfleury con Gustave Courbet a suggerire a quest'ultimo di adottare l'iconografia almeno in tre sue opere, in particolare nel *La Rencontre*, dipinto interpretato per la prima volta alla luce dell'antica leggenda da Linda Nochlin. Cfr. NOCHLIN 1967, *passim*. L'importanza del rapporto tra Courbet e l'*imagerie populaire* era stata già riconosciuta da Meyer Schapiro in *Courbet e il repertorio delle immagini popolari*, studio in cui vi è l'esplicito riferimento all'antica iconografia per la litografia realizzata da Courbet con l'immagine del missionario Jean Journet. Cfr. M. Schapiro, *Courbet e il repertorio delle immagini popolari*, in SCHAPIRO 1986, pp. 58-59.

<sup>82</sup> Tradotto in inglese come 'Pale of settlement' dalla denominazione originaria russa *Čera Postojannoj Osedlosti* (ĈPO), il termine indicava l'area geografica della Russia occidentale in cui al popolo ebraico era permesso risiedere, per quanto i confini fossero raramente rispettati

insegnò all'ebreo a tenere gli occhi ben fissi sulla cosa essenziale, la cosa essenziale nell'interesse di tutti e tutto, non solo nel suo. Da qui la sua intolleranza per l'etichetta. [...] Per loro l'unica etichetta impenetrabile al ridicolo è quella delle idee»<sup>83</sup>. L'intelletto «che esamina e confronta»<sup>84</sup> considera l'atto di ridicolizzare la realtà come l'unico espediente per sopravvivere alle continue stragi e compensare la miseria degli *shtetlekh*. Precisamente,

---

dall'Impero. La ĆPO fu istituita da Caterina II nel 1791 e i confini furono ridefiniti nel 1804 sotto il regno di Alessandro I, ma è con Nicola I che la costituzione della zona di residenza divenne ufficiale. L'area comprendeva, agli inizi del secolo, l'Ucraina (Kiev esclusa), alcune province baltiche, Novorossija e la Bielorussia. All'interno delle regioni deputate, la popolazione viveva in agglomerati urbani chiamati *shtetlekh*, spazi multietnici complessi. L'importante decreto del 1859, seguito da altri, permise alle classi istruite agiate e agli artigiani di etnia ebraica di popolare anche il centro dell'Impero quindi oltre i confini del ĆPO; questo apparente bagliore di tolleranza non interruppe di fatto la persecuzione del popolo ebraico, che continuava a essere vittima di ripetuti saccheggi e atti di rappresaglia. L'acme della violenza fu raggiunta nell'arco degli anni Settanta col *pogrom* di Odessa (1971) e la guerra russo-turca, le cui sorti fomentarono i russi contro il popolo ebraico ora giudicato anche complice del nemico turco. Cfr. R. Finzi, *Una anomalia nazionale: la 'questione ebraica'*, in *STORIA DEL MARXISMO* 1981, pp. 903-904; CIFARIELLO 2010, *passim*. Shpikov, a nord di Odessa, era la zona di residenza dalla quale proveniva la famiglia della pittrice Lee Krasner (nata Lena Krassner) ed emigrata in America circa nel 1904 (cfr. LEVIN 2007, *passim*). Greenberg stesso riferisce che i suoi genitori, una volta giunti in America, avevano mantenuto alcune delle tradizioni proprie della quotidianità della zona di residenza lituana d'origine, nonostante la nuova vita statunitense. Cfr. C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la nuova generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, p. 251. Bernard Berenson (nato Bernhard Valvrojenskis) nacque nella cittadina rurale di Butrymancy, nella zona di residenza lituana e a poche miglia di distanza dal grande centro culturale e teologico di Vilna, città che Berenson preferiva indicare come suo luogo di nascita.

<sup>83</sup> C. Greenberg, *Il Dickens ebreo: recensione di The World of Sholom Aleichem di Maurice Samuel*, in GREENBERG 2011, p. 248; «The ghetto taught the Jew to keep his eye on the main thing, the main thing in any interest, not only his own. Therefore his impatience with etiquette. [...] For them the only etiquette impervious to ridicule is that of ideas». C. Greenberg, *The Jewish Dickens: Review of The World of Sholom Aleichem by Maurice Samuel*, in GREENBERG 1988, I, p. 156. La recensione fu scritta per «The Nation» e pubblicata nell'ottobre 1943.

<sup>84</sup> C. Greenberg, *Il Dickens ebreo: recensione di The World of Sholom Aleichem di Maurice Samuel*, in GREENBERG 2011, p. 249; «the examining and comparing intellect». C. Greenberg, *The Jewish Dickens: Review of The World of Sholom Aleichem by Maurice Samuel*, in GREENBERG 1988, I, p. 157.

per Greenberg la deprivazione delle «fresche infusioni di gloria e dignità»<sup>85</sup>, e dunque la separazione dal resto del mondo, ha come avvantaggiato una naturale predisposizione all'arguzia e all'autocritica, proteggendo la creatività ebraica da qualunque gratificazione modana o riconoscimento esterno per creare così una vera e propria *enclave* culturale votata all'umorismo. La logica tagliente e il motto di spirito sono l'espressione più specificatamente ebraiche delle sofferenze subite per millenni. In *At the Building of the Great Wall of China*, alcuni anni più tardi e in una fase più vicina all'elaborazione di *Pittura modernista*, Greenberg considera nuovamente l'intelletto come qualità prettamente ebraica:

“Fifty years before the first stone was laid” all China is set to studying the art of building, and especially bricklaying. Similarly, all Jewry was set to the studying of the Law and the sharpening of logic years before Torah replaced Palestine as the Jewish homeland. As China had its surplus of architects and masons, so Jewry came to have its surplus of logicians [...]”<sup>86</sup>.

Pochi anni dopo la recensione della biografia *The World of Sholom Aleichem*, Greenberg si occupa per una seconda volta dell'umorismo ebraico, in un momento decisivo in cui la riscoperta degli scrittori est-europei di lingua *yiddish* ha il preciso significato di recuperare una cultura schiacciata dal Nazismo ma senza confinarla (come aveva affermato Arendt)<sup>87</sup> nella dubbia categoria di letteratura folkloristica. Nel 1947, egli recensisce la raccolta di aneddoti *yiddish* intitolata *Röyte Pomerantzen* appena pubblicata, e accoglie la scelta della Schocken Books di proseguire nella redazione dei classici testi ebraici come il già citato Aleichem e Mendele Moicher

---

<sup>85</sup> C. Greenberg, *Il Dickens ebreo: recensione di The World of Sholom Aleichem di Maurice Samuel*, in GREENBERG 2011, p. 248; «history has not presented them with fresh infusions of glory and dignity from above». C. Greenberg, *The Jewish Dickens: Review of The World of Sholom Aleichem by Maurice Samuel*, in GREENBERG 1988, I, p. 156.

<sup>86</sup> C. Greenberg, *At the Building of the Great Wall of China*, in GREENBERG 1995, IV, pp. 48-49.

<sup>87</sup> Cfr. H. Arendt, *Creare un'atmosfera culturale*, in ARENDT 1986, pp. 139-144.

Sforim, padre della moderna letteratura *yiddish*<sup>88</sup>; esattamente come nella precedente analisi, il *Jewish joke* o motto di spirito è parte integrante della vita dell'ebreo perché reazione all'oppressione della realtà a lui avversa e nemica: «What is specifically Jewish about the Jewish joke arose from the limitations and paradoxes of the specific Jewish condition in East Europe»<sup>89</sup>. In nessun'altra cultura letteraria l'umorismo ha avuto un ruolo tanto centrale, probabilmente, come sostiene Greenberg, perché esso ha rappresentato il primo mezzo psicologico e sociale per supplire a gravi mancanze (la mancanza di teorie politiche o di dottrine economiche, ad esempio) e correggere disequilibri e paradossi che hanno contrassegnato la comunità ebraica est europea;

That sense of humor, in being called upon to restore confidence in life, underwent a development that has rendered it the most astounding and prodigious sense of humor in modern times. Invoked to correct a disequilibrium caused by religious preoccupations and by the need to preserve self-esteem, it learned to argue with God and dispute with him, ironically, those final questions around which generations of sages had spun their reverent dialectics<sup>90</sup>.

'Disequilibrio' («disequilibrium») rappresenta in definitiva il termine più denso di significato: il motto di spirito, cioè la capacità di autocritica, si collega anche al bisogno di ridimensionare l'eccesso di certi aspetti propri del carattere ebraico quali la riservatezza e la concentrazione in se stessi.

The Jewish joke criticized the Jew's habit of explaining away or forgetting the literal facts in order to make life more endurable to himself

---

<sup>88</sup> Mendele Moicher Sforim è lo pseudonimo di Sholem Yankev Abramowitsch. La recensione di Greenberg, intitolata *The Jewish Joke*, è stata redatta per «Commentary» e pubblicata nel dicembre 1947.

<sup>89</sup> «The formal culture of the Jews took hardly any more cognizance of the non-Jewish human environment than it did of the natural one; [...] a powerless and disliked minority protected only by its economic indispensability. The peasants roundabout also lacked power but, unlike the Jews, they were not indifferent to those who did possess it. The nobility held the center of peasant attention». C. Greenberg, *The Jewish Joke*, GREENBERG 1988, II, p. 183.

<sup>90</sup> Ivi, p. 185.

[...]. It also criticized the way in which the Jew violated his traditional decorum, while still trying to put a face on it, in his desperate struggle for individual survival. It criticized, finally, the self-absorption of individuals so devoid of power and status as most Jews become by the 18<sup>th</sup> century<sup>91</sup>.

L'ironia e la propensione all'autocritica hanno per Greenberg l'essenziale compito di ristabilire un limite ai fini della stessa sopravvivenza, per ricordare che alcune scelte possono essere «foolhardy»<sup>92</sup>, sconsiderate e dunque rischiose, come l'esistenza chiusa e riparata dal corso della storia dei gentili, un'urgente necessità che però, nei millenni, ha conosciuto una graduale estremizzazione, fino al punto da non essere più l'unica soluzione sicura ma un irreparabile errore. Tutto ciò è mostrato, con l'acume e la facilità proprie delle parabole, dal racconto kafkiano *The Great Wall of China* che, agli occhi di Greenberg, rappresenta fundamentalmente la grande accusa che lo scrittore, grazie alla sensibilità rinnovata dai contatti con la cultura e mentalità occidentali, rivolge al suo popolo, scegliendo la metafora dell'infinita costruzione della Muraglia cinese, emblema della difesa militare e della segregazione sociale.

La lettura dell'ironia ebraica come espediente esistenziale di autocritica rappresenta il filo rosso tra l'analisi letteraria e il pensiero artistico di Greenberg<sup>93</sup>; fin dalla metà degli anni Quaranta, l'autocritica è individuata da Greenberg come un necessario processo di correzione e di delimitazione propria sia della mentalità ebraica, votata all'umorismo, che della pittura

---

<sup>91</sup> Ivi, pp. 184-185.

<sup>92</sup> Ivi, p. 184.

<sup>93</sup> Per quanto riguarda la connessione tra l'autocritica modernista e quella propria dell'ironia ebraica si rimanda a L. Kaplan, *Reframing the Self-Criticism: Clement Greenberg's 'Modernist Painting' in Light of Jewish Identity*, in *JEWISH IDENTITY* 1999, pp. 180-199. Il saggio *Pittura modernista* può essere indubbiamente definito come il manifesto del pensiero maturo di Greenberg. La prima stesura del testo è del 1960 ma la sua pubblicazione è stata attesa fino all'anno successivo, anno in cui fu trasmesso come conferenza radiofonica per il programma *Voices of America*, e poi incluso nella serie *Forum Lectures*. Nonostante l'uscita, avvenuta nel medesimo periodo, della raccolta *Arte e cultura, Pittura modernista* non fu compreso nel volume.

modernista in quanto essa si identifica esattamente con quella «tendenza all'autocritica» iniziata con la filosofia di Kant;

Io identifico il modernismo con l'intensificazione, quasi l'esasperazione, di questa tendenza all'autocritica che è iniziata con la filosofia di Kant. E siccome Kant fu il primo a criticare i mezzi stessi della critica, lo considero il primo vero modernista. A mio avviso l'essenza del modernismo consiste nell'uso dei metodi caratteristici di una disciplina per criticare la disciplina stessa, non per sovvertirla ma per circoscriverla con maggior rigore nella sua area di competenza<sup>94</sup>.

In entrambi i casi, l'autocritica è un percorso necessario per arginare problematiche concrete prodotte da fenomeni storici e sociali: l'ironia nasce come espediente interiore per ricordare all'ebreo le mancanze e gli errori della sua storia; l'autocritica modernista, che per Greenberg è sinonimo di autodefinizione e di purificazione, significa rivendicare i mezzi ed i fini specifici di ciascuna arte. Per la pittura in particolare, ciò ha significato un processo di consapevolezza della propria specificità ed unicità, soprattutto attraverso il riconoscimento e l'eliminazione di qualsiasi elemento appartenente ad altre discipline; come la logica kantiana, che ha adottato i propri mezzi per criticare se stessa e ridefinire i limiti, la pittura segue un percorso di purificazione e di ritorno all'essenza, per riconquistare autonomia e chiarezza. Poiché si tratta in entrambi i casi non di una linea teorica bensì di una dimostrazione pratica, una verifica empirica, sia l'umorismo che la pittura modernista lasciano emergere le apparenti contraddizioni nei rispettivi campi di indagine, che nel caso della seconda sono rappresentate dalle limitazioni proprie del suo stesso *medium*<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> C. Greenberg, *Pittura modernista*, in GREENBERG 2011, p. 117; «I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as the first real Modernist. The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence». C. Greenberg, *Modernist Painting*, in GREENBERG 1995, IV, p. 85.

<sup>95</sup> «L'arte realistica e naturalistica aveva dissimulato il *medium*, usando l'arte per celare l'arte; il modernismo usava l'arte per richiamare l'attenzione sull'arte. Le limitazioni che co-

Siccome la 'piattezza' era l'unica condizione che la pittura non aveva in comune con alcuna altra arte, la pittura modernista si orientò soprattutto verso la 'piattezza'. Gli antichi maestri avevano intuito che era necessario preservare ciò che si definisce come integrità del piano pittorico: rendere costantemente presente la 'piattezza' al di sotto e al di sopra della più vivida illusione di spazio tridimensionale. L'apparente contraddizione che ne derivava era essenziale per il successo della loro arte, come lo è in effetti per il successo di tutta l'arte pittorica. I modernisti non hanno evitato né risolto questa contraddizione; piuttosto ne hanno capovolto i termini<sup>96</sup>.

La correzione dei disequilibri di cui Greenberg tratta nella recensione letteraria, significa, nel caso dell'evoluzione artistica, essenzialmente rimediare all'ibridismo: in *Verso un più nuovo Laocoonte*, la presenza di un'arte predominante, la letteratura, così eletta dall'estetica romantica, ha comportato una graduale contaminazione con la pittura e con la scultura che hanno adattato i propri mezzi e fini alle condizioni del *medium* letterario; in *Pittura modernista*, la questione affrontata è quella dello sviluppo di

---

stituiscono il *medium* della pittura – la superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà del pigmento – erano trattate dagli antichi maestri come fattori negativi che potevano essere riconosciuti solo implicitamente o indirettamente. Con il modernismo, queste stesse limitazioni arrivarono a essere considerate fattori positivi e furono riconosciute apertamente». C. Greenberg, *Pittura modernista*, in GREENBERG 2011, p. 118; «Realistic, naturalistic art had disassembled the medium, using art to conceal art; Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment – were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly». C. Greenberg, *Modernist Painting*, in GREENBERG 1995, IV, p. 86.

<sup>96</sup> C. Greenberg, *Pittura modernista*, in GREENBERG 2011, p. 119; «Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else. The Old Masters had sensed that it was necessary to preserve what is called the integrity of the picture plane: that is, to signify the enduring presence of flatness underneath and above the most vivid illusion of three-dimensional space. The apparent contradiction involved was essential to the success of their art, as it is indeed to the success of all pictorial art. The Modernists have neither avoided nor resolved this contradiction; rather, they have reversed its terms». C. Greenberg, *Modernist Painting*, in GREENBERG 1995, IV, p. 87.

una precisa logica, quella modernista, che prevede la verifica e dimostrazione pratica dei limiti specifici dei *media* artistici, *in primis* della pittura. L'essenza dell'estetica modernista, la sua specifica tendenza a testare i confini dell'arte, si rivela essere anche parte integrante della prosa letteraria di Kafka ed emblema del paradosso del suo essere sia scrittore che ebreo; in *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione* (*The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*, la versione originaria precedente allo scambio con F. R. Leavis e pubblicata nel 1955), si legge:

Si ha la sensazione che quello che Kafka voleva trasmettere trascendesse la letteratura e che da qualche parte, dentro di lui e suo malgrado, l'arte dovesse inevitabilmente sembrare piatta o almeno troppo incompleta per risultare profonda posta a confronto con la realtà (anche questo era nella tradizione ebraica). Nella misura in cui mette alla prova così radicalmente i limiti dell'arte e della letteratura Kafka è uno degli scrittori più 'moderni'<sup>97</sup>.

Già in *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, Greenberg aveva sottolineato lo stile consapevolmente anonimo e banale di Kafka («a business letter, an official communication, a scientific report»<sup>98</sup>) ma senza ancora attribuirgli il senso della logica del modernismo: «he writes as economically, transparently, prosaically, and tonelessly as possible»<sup>99</sup>, fondamentalmente per assecondare la condizione di claustrofobia e di quotidiana ripetizione delle figure che popolano un universo sterile e chiuso. Se dunque,

---

<sup>97</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, in GREENBERG 2011, p. 315; «One feels that what Kafka wanted to convey transcended literature, and that somewhere, inside him, in spite of himself, art had inevitably to seem shallow, or at least too incomplete to be profound, when compared with reality. (This, too, was in the Jewish tradition). In so far as he radically tests the limits of art or literature, Kafka is one of the most 'modern' of writers». C. Greenberg, *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*, in GREENBERG 1995, III, p. 209.

<sup>98</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, pp. 101-102.

<sup>99</sup> Ivi, p. 101.

ancora nel 1946, la scrittura di Kafka è funzionale al senso complessivo e narrativo delle sue storie, tra il 1955 e il 1956, in una fase cronologicamente più vicina a *Pittura modernista*, il significato attribuitogli si è evoluto. Completando così la sua visione dello scrittore modernista, Greenberg considera lo stile kafkiano una forzatura consapevole e sentita del *medium* letterario per testare i limiti estremi consentiti dall'arte, fino a raggiungere lo stadio di una tensione drammatica. In *Verso un più nuovo Laocoonte*, infatti, si stabilisce che la letteratura è l'arte illusionistica per eccellenza poiché annulla la presenza del *medium* fisico per comunicare con maggiore autenticità e per trasferire l'attenzione al soggetto piuttosto che ai mezzi; in questo la letteratura si distingue dalla poesia, che per Greenberg «deve puntare alla coscienza generale del lettore, non solo alla sua intelligenza»<sup>100</sup>, ispirando associazioni mentali ma senza suggerire significati precisi perché il suo potere è esclusivamente evocativo ed agisce a livello subconscio sulla mente del lettore: «Il contenuto della poesia è ciò che da essa è provocato nel lettore, non ciò che gli viene comunicato»<sup>101</sup>. Nel già citato *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, persiste l'idea che l'essenza della poesia sia l'associazione mentale e dunque la soggettività, ragione fondamentale per cui Kafka aveva prediletto la prosa:

In altre circostanze [Kafka] avrebbe potuto essere un poeta nella forma come nella sostanza, ma per le esigenze di Kafka troppa cultura spuria, troppe associazioni estranee erano connesse alla poesia, in tedesco o in qualsiasi altra lingua europea. La poesia sarebbe stata troppo altisonante, troppo 'gentile', avrebbe comportato una falsificazione mortale<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 60; «The poem is to aim at the general consciousness of the reader, not simply his intelligence». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, GREENBERG 1988, I, p. 33.

<sup>101</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 61; «The content of the poem is what it does to the reader, not what it communicates». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, GREENBERG 1988, I, pp. 33-34.

<sup>102</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, in GREENBERG 2011, p. 315; «Under other circumstances he might indeed have been a poet in form as well as substance, but, as it was, too much spurious culture, too many alien associations were connected with verse – in German or any other European tongue – for Kafka's

Emerge quindi che il genere poetico non è, secondo Greenberg, il mezzo adatto ad esprimere compiutamente la storia esistenziale dello scrittore ebreo perché esso necessariamente comporta una falsificazione, sia stilistica che contenutistica: lo stile lirico è eccessivamente «gentile» («too Gentile»), incita all'associazione mentale e dunque all'esegesi letteraria; ma Kafka non è uno scrittore da decifrare, il suo pensiero e il suo mondo sono interamente sulla pagina scritta: «Kafka was not a religious writer, though many have interpreted him so, and his fiction is not allegory, though many have likewise, and just as erroneously, interpreted him so»<sup>103</sup>. In *Una recensione a T. S. Eliot (T. S. Eliot: A Book Review)*, Greenberg è chiaro in proposito: «La questione della forma in letteratura si riassume in quella della corretta successione delle parti. Dove questa correttezza esiste, forma e contenuto diventano davvero inseparabili. L'inseparabilità non va però confusa con l'identità»<sup>104</sup>; forma e contenuto, esattamente come nelle storie kafkiane, interagiscono reciprocamente senza creare un rapporto di equivalenza matematica bensì costruendo in armonia il significato complessivo dell'opera. La questione affrontata da Greenberg è quella di arginare la tendenza della critica letteraria moderna a privilegiare l'esegesi come unico mezzo per comprendere il senso di un testo, e quindi a sottovalutare la forma a favore unicamente del contenuto; per questa ragione, sostiene Greenberg, la poesia acquista un maggiore successo rispetto al romanzo, essendo essa un'arte che ben si presta alla ricerca di significati ulteriori senza perdere nulla però della sua essenza<sup>105</sup>.

---

requirements. Poetry in meter would have been too high-falutin, too Gentile, would have involved a mortal falsification». C. Greenberg, *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*, in GREENBERG 1995, III, p. 209.

<sup>103</sup> C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in GREENBERG 1988, II, p. 101.

<sup>104</sup> C. Greenberg, *Una recensione a T. S. Eliot*, in GREENBERG 1991, p. 224; «The question of form in literature boils down to that of a right succession of parts. Where such rightness is achieved, form and content become truly inseparable. Inseparability is not to be confused, however, with identity». C. Greenberg, *T. S. Eliot: A Book Review*, in GREENBERG 1965, p. 243.

<sup>105</sup> «Buona parte del trionfo della poesia moderna sta davvero nell'aver dimostrato la vastità del campo su cui la poesia può operare senza possedere un significato *esplicito*, e nel contempo senza sacrificare nulla di essenziale della sua efficacia in quanto arte». C. Greenberg,

Nella versione rielaborata di *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, quella intitolata *L'ebraicità di Kafka (Kafka's Jewishness)*, Greenberg collega esplicitamente il rifiuto di Kafka del mezzo poetico all'ebraismo, in un contesto in cui la «falsificazione» e la riconciliazione con l'arte sono ancora le problematiche essenziali della letteratura ebraica:

La poesia esplicitamente e volutamente tale era avviata, come Kafka pareva rendersi conto, sulla strada della falsificazione della realtà, e non soltanto della realtà ebraica. Ma non avrebbe forse potuto tutta l'arte, sia quella in 'prosa' sia quella 'poetica', incominciare ad apparire come una falsificazione all'ebreo che l'osservasse con sufficiente attenzione? E quando mai un ebreo venne a patti con l'arte senza falsare in qualche modo se stesso? [...] L'io ebraico di Kafka si pone questa domanda, e con questo fatto stesso indaga i limiti dell'arte<sup>106</sup>.

---

*Una recensione a T. S. Eliot*, in GREENBERG 1991, p. 225; «Part of the triumph of modernist poetry is, indeed, to have demonstrated the great extent to which verse can do without *explicit* meaning and yet not sacrifice anything essential to its effect as art». C. Greenberg, *T. S. Eliot: A Book Review*, in GREENBERG 1965, p. 244. A questo proposito, si rimanda al recente studio condotto da William Tronzo sul ritrovamento di un commento manoscritto dello stesso Greenberg su una copia del 1928 di *The Waste Land* di T. S. Eliot, e che, secondo l'autore, dialoga apertamente con la citazione scelta da Eliot per la sua opera; entrambi i testi rimandano alla figura della Sibilla Cumana e nel caso dei versi scelti da Greenberg, tratti dalla *Eneide* virgiliana (libro VI, vv. 98-100), la profetessa è colei che avvolge la verità nelle tenebre («In these words the Cumaean Sibyl chants from the shrine her dread enigmas and booms from the cavern, wrapping truth in darkness»). Per Tronzo, alla luce della considerazione di Greenberg intorno alla tendenza della moderna poesia, la Sibilla diventa così essa stessa «a prophet of modernism itself», una profetessa della lirica contemporanea che si lascia avvolgere da significati oscuri. Cfr. TRONZO 2012, *passim*.

<sup>106</sup> C. Greenberg, *L'ebraicità di Kafka*, in GREENBERG 1991, p. 248; «Explicit, conscious poetry was on the way, as Kafka might have seen it, to a falsification of reality – and not only of Jewish reality. But might not all art, 'prosaic' as well as 'poetic', begun to appear falsifying to the Jew who looked closely enough? And when did a Jew ever come to terms with art without falsifying himself somehow? [...] Kafka's Jewish self asks this question, and in asking it, tests the limits of art». C. Greenberg, *Kafka's Jewishness*, in GREENBERG 1965, p. 273.

III.5 *La critica d'arte di Greenberg e la Seconda Guerra Mondiale.*

L'ibridismo, la falsificazione e la disonestà artistica sono i termini che contraddistinguono la condizione problematica sia dello scrittore ebreo che delle arti precedenti alla rivoluzione di Courbet, esattamente come l'assoluta piattezza della prosa kafkiana può essere paragonata alla bidimensionalità radicale della superficie pittorica, trattandosi in entrambi i casi di una verifica empirica e consapevole dei limiti dell'arte<sup>107</sup>. La letteratura di Kafka rappresenta quindi il terreno di indagine primigenio del modernismo e Kafka stesso diviene il modello esemplare di artista moderno, non solo perché la sua scrittura, piatta e sincopata, testa i confini dell'arte stessa, ma per la logica che Greenberg attribuisce alla sua narrativa, legislativa e *halakhica*. Nei racconti kafkiani, infatti, la ripetitività della vita quotidiana e la cristallizzazione dell'esistenza umana entro una routine scandiscono l'esistenza ebraica e la preservano dal corso della storia dei gentili; nell'epoca moderna, la *Halakah*, come osserva Greenberg nella sua recensione dell'autobiografia di Peggy Guggenheim, è riconoscibile invece in un mondo secolare e conforme allo stato borghese, ugualmente segnato da un codice normativo categorico<sup>108</sup>.

Come sottolinea Susan Noyes Platt, sarebbe erroneo non considerare il momento storico in cui Greenberg ha stabilito i principi fondamentali della sua estetica ovvero contemporaneamente agli avvenimenti della Se-

---

<sup>107</sup> «Voglio ripetere che l'arte modernista non offre dimostrazioni teoriche: si può dire, piuttosto, che essa converte possibilità teoriche in possibilità empiriche, e così facendo verifica la rilevanza di molte teorie artistiche per la pratica effettiva e l'effettiva esperienza dell'arte». C. Greenberg, *Pittura Modernista*, in GREENBERG 2011, p. 123; «But I want to repeat that Modernist art does not offer theoretical demonstrations. It can be said, rather, that it happens to covert theoretical possibilities into empirical ones, in doing which it tests many theories about art for their relevance to the actual practice and actual experience of art». C. Greenberg, *Modernist Painting*, GREENBERG 1995, IV, p. 92.

<sup>108</sup> Cfr. C. Greenberg, *Una martire della bohème: recensione di Out of This Century di Peggy Guggenheim*, in GREENBERG 2011, pp. 270-272; cfr. anche C. Greenberg, *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in GREENBERG 2011, pp. 251-253.

conda Guerra Mondiale<sup>109</sup>. La costante presenza nei suoi scritti di valori quali l'astrazione, l'importanza del *medium* e l'universalismo, costituisce un paradigma concettuale che per Platt non è distante da quanto, in questi stessi anni, il critico aveva attribuito a Kafka e alla sua logica *halakhica*: esattamente come la rigidità della Legge ha protetto le genti ebraiche segregandole dai pericoli esterni, il radicalismo artistico ha rappresentato per Greenberg l'unica possibile risposta all'avanzata dei totalitarismi in Europa, e gli imperativi e il determinismo del suo quadro teorico modernista divengono così i corrispettivi 'secolari' della versione *halakhica* dell'universo kafkiano<sup>110</sup>. Lo spettro di una «impending doom»<sup>111</sup>, di una catastrofe imminente, avrebbe dunque esortato Greenberg a ritrovare forme 'altre' di sicurezza culturale e successivamente a radicalizzare la direzione della sua critica. Il senso di un'imminente minaccia è, secondo Platt, ciò che concretamente accomuna Greenberg a Kafka, in quanto scrittori ed ebrei che condividono sia la condizione di asservimento a una società ostile che la conseguente necessità di affermare la coerenza del proprio pensiero; tale prospettiva li esorterebbe a riconoscere nell'*Halakah* l'unica protezione possibile contro il corso drammatico degli eventi, eventi che hanno condotto entrambi ad adottare tale logica ripetitiva spogliata però di ogni valore religioso e quindi secolarizzata:

From the perspective of the Jewish tradition of the Halacha or Law – afferma Platt –, his [Greenberg's] rigid aesthetic stance, based on the reiteration of a few concrete aspects of an art work, assumes the cha-

---

<sup>109</sup> Il saggio di Platt, pubblicato nel 1989, offre un'ampia indagine sulla carriera di Greenberg entro il decennio degli anni Trenta, quindi nella fase coincidente con la sua forte adesione al radicalismo in politica; per Platt, infatti, la prospettiva storico-artistica greenberghiana è inscindibile sia dalle sue origini ebraiche che dalla fede nella rivoluzione socialista, in particolare nel manifesto trotzkista sul ruolo delle arti nell'epoca rivoluzionaria. Cfr. NOYES-PLATT 1989, *passim*.

<sup>110</sup> «The dogmatism of his art criticism, his whole program of formalism in visual art seems, in retrospect, Kafkaesque. It reflects Greenberg's fear of impending doom. This fear forced him to maintain an absolute – religious – belief in a utopian sphere of aesthetic activity, in order to avoid surrender to despair». Ivi, p. 59.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

racter of a new Halacha, a transposition of the Jewish heritage into the fabric of his thinking and writing. [...] Such an absolute faith shielded him from that sense of meaninglessness and impending doom that was so prevalent in the 1940s and so prominent in Kafka<sup>112</sup>.

Lo strumento di difesa dell'arte contemporanea eletto da Greenberg è l'universalismo, connesso alla purezza e a un inquadramento ideale dell'intero corso della pittura, ragione per cui il suo programma modernista è stato spesso giudicato profondamente anti-soversivo e conservatore, avverso a ogni genere di condizione artistica di indeterminatezza e di confusione, votato dunque all'ordine e alla correttezza<sup>113</sup>. La ripetizione dei dogmi fondamentali del modernismo portano così ad interpretare la critica di Greenberg come la variante secolare della *Torah* e quindi dell'universo kafkiano, col quale condivide l'urgenza della ricerca di una dimensione ebraica più sicura e inviolabile. Il modernismo, esattamente come il carattere impositivo della Legge rabbinica, detta un processo di autocritica, impone l'opacità del piano pittorico e quindi una precisa modalità di percezione: «Quello che fa in particolare il modernismo è imporre questo modo di vedere come unico e necessario e il suo successo nel farlo costituisce un successo di autocritica»<sup>114</sup>.

Louis Kaplan ha avanzato l'ipotesi che l'importanza dell'autocritica, comune sia alla saggistica d'arte che letteraria di Greenberg, possa essere interpretata a livello più introspettivo e personale come un percorso di au-

---

<sup>112</sup> Ivi, pp. 49-50.

<sup>113</sup> Opinione condivisa da Sidney Tillim, il quale se da una parte sottolinea la ripetitività del programma modernista di Greenberg, dall'altra ne esalta la chiarezza e la capacità di esporre le questioni fondamentali della pratica artistica modernista: «Greenberg has always said the same thing. He is a moralist of the senses and never tires of reiterating the limitations of the modernist visual encounter. But over and above the obsessively recapitulated generalizations about taste, style, culture and quality, Greenberg has been able to conceptualize visual problems in a way that has permanently – I stand by the characterization – clarified the inner conditions and issues of modernist artistic practice». TILLIM 1987, pp. 126-127.

<sup>114</sup> C. Greenberg, *Pittura modernista*, in GREENBERG 2011, p. 119; «This is, of course, the best way of seeing any kind of picture, Old Master or Modernist, but Modernism imposes it as the only and necessary way, and Modernism's success in doing so is a success of self-criticism». C. Greenberg, *Modernist Painting*, GREENBERG 1995, IV, p. 87.

todefinizione e di ricerca identitarie che Greenberg stesso ha tenacemente perseguito nel corso della sua vita per evitare una terribile condizione esistenziale, quella di essere, secondo le parole di Kaplan, «an uncertain Jew in an uncertain world»<sup>115</sup>. La preoccupazione di Greenberg verso la propria integrità e identità è del resto testimoniata da William Barrett, attraverso una considerazione che getta una luce nuova sulla critica e sulla possibilità che Greenberg, in qualche modo, riconoscesse il riflesso di se stesso nella vita dei personaggi kafkiani, insicuri e oppressi dalla Legge: «I happened [...] to admire him for his deliberate concern with his own personal integrity, his efforts to establish a kind of moral code for himself, however corny and quaint this might seem to some people in the circle»<sup>116</sup>.

Come riportato da Florence Rubinfeld, la cogente ansia di Greenberg si riversava nel costante sforzo ed impegno nella creazione di una propria identità, nella ricerca di un codice comportamentale che gli permettesse di raggiungere una certa integrità personale; la più ardua difficoltà di Greenberg sembrava essere la pacifica convivenza con la propria duplice natura, da un lato attiva ma dall'altro passiva e indolente, una parte di se stesso che egli attribuiva sia alla sua educazione ed infanzia ebraiche che all'eccessiva prudenza e senso di insicurezza dei genitori<sup>117</sup>. Come riporta la biografa, Greenberg «loathed the passive tendencies in his nature. He willed himself to resist the internalized pull of the fence, but he never got over the fear

---

<sup>115</sup> L. Kaplan, *Reframing the Self-Criticism: Clement Greenberg's 'Modernist Painting' in Light of Jewish Identity*, in *JEWISH IDENTITY* 1999, p. 196.

<sup>116</sup> RUBINFELD 1997, p. 94. Il passo citato da Rubinfeld è tratto dalle memorie di Barrett pubblicate nel 1982 ed intitolate *The Truants: Adventures Among the Intellectuals*.

<sup>117</sup> «In the Greenberg house 'prudence' was a primary virtue. As foreigners and underdogs, immigrant Jews learned to be alert to what others thought of them. Being prudent meant not calling attention to yourself. It meant prizing the ability to fade into the background». Ivi, p. 35. Benché, come Greenberg dichiara, i genitori avessero abbandonato quasi ogni traccia della loro precedente vita, persistevano nell'identificare se stessi come ebrei e quindi come 'diversi', non americani. La prudenza e la diffidenza erano i caratteri essenziali dell'educazione impartita alle nuove generazioni di ebrei americani: «Clem also argued that an intrinsic difference, based on the incapability of childhood experience, existed between Jewish children of immigrants and non-Jews. He believed that 'for reasons of security' Jewish parents had severely curtailed the experiences to which the children were exposed [...]». Ivi, p. 89.

that he would unconsciously succumb»<sup>118</sup>: il termine «fence», recinto o palizzata, non è frutto di una scelta casuale di Rubinfeld bensì rappresenta il chiaro riferimento al modo in cui Greenberg usava definire la *Torah* e l'educazione rabbinica, ovvero come quel recinto immaginario che aveva diviso e divide le genti ebraiche dal mondo gentile, esattamente il medesimo significato metaforico attribuito alla parabola della Grande Muraglia cinese kafkiana; e così l'idea della *Torah* «as a fence separating Jews from non-Jews, however, can be interpreted in different ways. Clem saw it as a fence that penned him in, separating him from the larger world to which he wished to belong»<sup>119</sup>.

### III.5.1 Verso un più nuovo Laocoonte: *verso la salvezza dell'arte*.

Secondo l'opinione di Susan Noyes Platt, *Verso un più nuovo Laocoonte*, scritto nel 1940<sup>120</sup>, assume il merito di distinguersi come il saggio più indicativo delle preoccupazioni di Greenberg in merito alla condizione europea e al destino del popolo ebraico<sup>121</sup>; estremizzando il concetto

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 94.

<sup>119</sup> Ivi, p. 86.

<sup>120</sup> Il saggio, nonostante l'importanza assunta all'interno del processo di consapevolezza critica da parte di Greenberg, non fu incluso nella raccolta *Arte e cultura*; oltre alla sua prima apparizione su «Partisan Review» tra il luglio e agosto del 1940, lo scritto è stato poi ripubblicato nell'antologia *Pollock and After: The Critical Debate*, a cura di Francis Francina (1985).

<sup>121</sup> Benché la reale e drammatica portata dello sterminio nazista sia emersa solo dopo la conclusione della guerra, già nel 1938, in seguito all'annessione dell'Austria alla Germania, i piani di emigrazione forzata di massa verso il Madagascar erano in via di attuazione (il cosiddetto «piano Madagascar»), con l'obiettivo di liberare tutta l'area del Reich e della Polonia dalla massiccia presenza ebraica; la possibilità dello sterminio totale fu prospettata come l'unica soluzione al problema una volta che il progetto di un trasferimento massificato si rivelò inattuabile. A questo punto e con lo scoppio della guerra (1939), Hitler parla ufficialmente di «*Vernichtung*», di distruzione e sterminio del popolo ebraico; sebbene ancora non vi fosse un progetto preciso a riguardo, era chiaro che esso sarebbe stato attuato a distanza di poco tempo: Hitler non solo era capo di Stato ma possedeva un intero sistema amministrativo efficiente ed organizzato, capace di elaborare un piano colossale e radicale. Cfr. HILBERG 1999, I, p. 431 e ss.

di *medium* e di planarità elaborati da Hans Hofmann, e il conservatorismo proprio di Irving Babbitt sulla separazione disciplinare dei generi artistici («Genre tranché», principio condiviso dallo stesso Hofmann)<sup>122</sup>, Greenberg predispose delle precise linee teoriche che convergono verso ciò che Platt polemicamente denomina un «avant-garde ghetto of puri-

---

<sup>122</sup> BABBITT 1910, p. VII. Irving Babbitt e Hans Hofmann rappresentano i due poli essenziali dell'estetica greenberghiana. Babbitt è stato uno dei maggiori esponenti del classicismo conservatore americano e la sua opera *A New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910) è il celebre manifesto del suo pensiero, interpretabile come una rielaborazione della teoria lessinghiana della separazione tra arti visive e letteratura piuttosto che come la sua prosecuzione: se la distinzione operata da Lessing in *Del Laocoonte, O Sia Dei Limiti Della Pittura E Della Poesia* (*Laokoön: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766) è tra classicismo e pseudo-classicismo, per Babbitt è invece necessaria la comprensione dell'opposizione tra classicismo e romanticismo. Lo studio condotto da Babbitt, dunque, si configura come un'analisi letteraria comparativa che precede l'effettiva separazione disciplinare dei generi, in base a determinate norme il cui rispetto decreta la condizione di purezza o meno dell'arte. Anche per Babbitt, come successivamente per Greenberg, il romanticismo ha segnato l'acme dello stato di confusione tra i *genres*, come dimostrano i *Salons* di Diderot e il romanzo rousoiano; ma il vero e proprio terreno di incontro tra Babbitt e Greenberg è riconoscibile nell'idea che lo studio della natura di ciascuna arte, al fine di sancirne dei limiti certi e riconoscibili, non concerne unicamente l'ambito letterario ma è piuttosto un'analisi comprensiva dell'approccio alla vita in quanto tale, e dunque universale. Cfr. *ivi*, pp. VII-XIV. Per un'analisi dei contenuti del *Laocoonte* greenberghiano e per un confronto con il precedente babbittiano, cfr. JONES 2005, pp. 51-59; LEJA 1993, pp. 222-225. La separazione teorica e pratica tra i generi è condivisa anche da Hans Hofmann, il cui pensiero ha rappresentato il vero e proprio punto di partenza per la formulazione delle norme e delle condizioni essenziali della pittura modernista di Greenberg; il principio che sottende alla distinzione tra le arti, secondo Hofmann, è quello della comprensione puntuale e profonda dei limiti dei rispettivi *media* artistici, ed è solo a partire da questo primigenio grado di consapevolezza che l'artista può esprimere con potenza il proprio mondo interiore. Cfr. H. Hofmann, *Painting and Culture*, in *ABSTRACT EXPRESSIONISM* 1990, p. 86. «The difference between the arts arises because of the difference in the nature of the mediums of expression and in the emphasis induced by the nature of each medium. Each means of expression has its own order of being, its own units. The key to understanding lies in the appreciation of the limitations, qualities, and possibilities of variation and relation of these presentational elements. Unless one recognizes letters, one cannot read». *Ivi*, p. 88. Per un'ulteriore indagine sulle origini dell'estetica di Greenberg, si segnalano i seguenti contributi ad opera della già citata Susan Noyes-Platt: NOYES-PLATT 1985, *passim*; NOYES-PLATT 1986. Entrambi gli articoli sono dedicati all'influenza dell'approccio storico-artistico di Sheldon Cheney sulla critica d'arte greenberghiana, da affiancarsi a quella di Babbitt e di Hofmann.

ty»<sup>123</sup>, come emerge dal passo forse più famoso del saggio:

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. [...] Le arti, quindi, sono state riportate ai loro *media* e lì individuate, concentrate e definite<sup>124</sup>.

Il breve passaggio è per Platt emblema del profondo stato di preoccupazione che Greenberg provava per la condizione terribilmente precaria e incerta dell'esistenza umana intorno al 1939 e 1940, un dramma che proprio in quegli anni culminava nella caduta di Parigi e nell'attuazione del piano di deportazione degli ebrei; le vicende dell'Europa in guerra si riflettono nella scelta di una terminologia peculiare, dalle sfumature quanto mai belliche e territoriali: come Greenberg dichiara, il processo artistico di purificazione e di definizione ha protetto ciascuna disciplina 'trincerandola' dietro le rispettive specificità tecniche, per sancire così la loro rispettiva autosufficienza. Anziché di ibridismo, Greenberg parla di «libero scambio» («free trade») o meglio di libero commercio, e anziché di autonomia artistica, di «autarchia» («autarchy»), interpretando le categorie artistiche alla stregua di stati territoriali economicamente e giuridicamente protetti dai rispettivi confini politici e nazionali. In questo modo Platt legge la scelta

---

<sup>123</sup> Termine che ricorre nel saggio della Platt almeno in tre occasioni come «avant-garde ghetto of purity», «the ghetto of abstraction» e «little ghetto of abstract artists». NOYES-PLATT 1989, p. 52 e p. 57.

<sup>124</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, pp. 59-60; «the avantgarde 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 arts consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art. [...] The arts, then, have been hunted back to their mediums, and there they have been isolated, concentrated and defined». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in GREENBERG 1988, I, p. 32.

terminologica di Greenberg: «the peculiar territorial note to this remark may well have been a subconscious parallel to the European losses of territorial integrity in the spring of 1939. As Greenberg wrote his theory of pure art, Paris was surrendering to the Nazis, the perpetrators of the idea of racial purity»<sup>125</sup>. La formulazione di una precisa e limpida teoria dell'arte, assecondata da toni assertivi e dal senso di una certezza dogmatica, appare dunque strettamente connessa alla catastrofe della Seconda Guerra Mondiale: il senso di incertezza e la minaccia hitleriana avrebbero indotto Greenberg a favorire l'astrattismo in arte, a perpetuare il rispetto di un ordine ideale pittorico ed infine ad insistere ripetutamente sul significato di una solida tradizione culturale. Questi ultimi due aspetti sono anche una parte essenziale del debito di Greenberg nei confronti del programma di critica letteraria di T. S. Eliot, il cui saggio programmatico *Tradition and the Individual Talent* (1919)<sup>126</sup> eleva infatti la continuità della cultura a valore

---

<sup>125</sup> NOYES-PLATT 1989, p. 52.

<sup>126</sup> Il saggio di T.S. Eliot fu pubblicato in due parti sulla rivista londinese «The Egoist» nel 1919 (per la quale Eliot ha ricoperto il ruolo di *assistant editor* tra il 1917 e il 1919), e successivamente ristampato nella raccolta *The Sacred Wood* (1920) e nei *Selected Essays, 1917-1932* (1932). Il rapporto tra Greenberg e la critica di T.S. Eliot è da sempre oggetto di dibattito tra gli studiosi, divisi tra coloro che ritengono il poeta americano una delle principali fonti per le teorie greenberghiane, e coloro che tendono a ridimensionarne il ruolo. L'argomento è stato affrontato in maniera esaustiva da Adrienne M. Golub nell'articolo *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*, pubblicato su «Art Criticism» nel 1997. Secondo l'opinione della Golub, durante gli anni Trenta Greenberg è stato profondamente condizionato dalla deriva ultra-conservatrice di Eliot, che culminò proprio in quel decennio nel celebre seminario *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* tenuto presso la University of Virginia (1934, data di pubblicazione). Cfr. GOLUB 1997, *passim*. La tesi della Golub è stata preceduta dal noto saggio di T.J. Clark, *Clement Greenberg's Theory of Art* (in origine edito nel pamphlet *Voice of America* di «Arts Yearbook», 4, 1961), in cui l'autore conia la fortunata formula «Eliot Trotskyism» per definire la convivenza di due tendenze opposte e contraddittorie all'interno del pensiero di Greenberg. Cfr. T.J. Clark, *Clement Greenberg's Theory of Art*, in POLLOCK AND AFTER 2000, pp. 71-86. Donald B. Kuspit, nella sua monografia dedicata a Greenberg, appare più perentorio nell'affermare la centralità della poetica eliotiana: «Greenberg appears to use T.S. Eliot's criticism as a touchstone. It is at once a working method and a philosophical theory for him». Cfr. KUSPIT 1979, p. 162 e ss. Decenni più tardi, Florence Rubenfeld sposa l'opinione di Kuspit, sottolineando che «It was Eliot who served as the model for the structuring principles of Greenberg's criticism: the standards to which he adhered, the job description he

imprescindibile dell'esercizio critico; e così Greenberg, in merito alle arti e in particolare alla pittura, demonizza la tendenza moderna a celebrare ogni nuovo movimento artistico come una rottura rispetto al passato<sup>127</sup>.

Una tale insistenza sull'impossibilità di considerare l'innovazione artistica come prodotto autonomo dalle conquiste anteriori riecheggia la perentorietà della dichiarazione di Eliot: «No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. [...] I mean this is a principle of aesthetic, not merely historical, criticism»<sup>128</sup>. La necessità di tutelare l'arte del passato è un tratto comune della critica americana tra gli anni Trenta e Quaranta: il progetto hitleriano di trafugamento dei capolavori dell'Occidente e l'esodo di intellettuali dall'Europa, stavano accrescendo in America la generalizzata consapevolezza di costituire l'estremo baluardo della libertà di espressione e di salvaguardia del patrimonio artistico, particolarmente di quello ebraico est-europeo<sup>129</sup>. Nell'articolo dal titolo emblematico *La necessità degli antichi maestri* (*The Necessity of the Old*

---

attempted to fulfill; even the scale of his ambition». Cfr. RUBENFELD 1997, p. 133. Dall'altra parte, sia Alice Goldfarb Marquis che John O'Brian tendono a ridimensionare tale rapporto, focalizzando l'attenzione piuttosto su altri debiti di Greenberg, ad esempio nei confronti della filosofia kantiana. Cfr. GOLDFARB MARQUIS 2006, *passim*; J. O'Brian, *Introduction*, in GREENBERG 1988, II, p. XXIII. La posizione assunta da Caroline A. Jones sembra essere meno limpida: la studiosa, pur non negando la passione giovanile di Greenberg per le poesie e i testi di Eliot, non affronta direttamente la questione. Cfr. JONES 2005, *passim*.

<sup>127</sup> «Non insisterò mai abbastanza sul fatto che il modernismo non ha mai significato, nemmeno ora, una rottura con il passato. Può significare un trasferimento o un dipanarsi della tradizione, ma significa anche una sua ulteriore evoluzione. [...] Nulla potrebbe essere più distante dall'arte autentica del nostro tempo dell'idea di rottura della continuità. L'arte è, tra le altre cose, continuità, ed è impensabile senza di essa». C. Greenberg, *Pittura modernista*, in GREENBERG 2011, pp. 122-123; «And I cannot insist enough that Modernism has never meant, and does not mean now, anything like a break with the past. I may mean a devolution, an unraveling, of tradition, but it also means its further evolution [...]. Nothing could be further from the authentic art of our time than the idea of a rupture of continuity. Art is – among other things – continuity, and unthinkable without it». C. Greenberg, *Modernist Painting*, in GREENBERG 1995, IV, p. 92 e p. 93.

<sup>128</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *LITERARY CRITICISM* 1957, p. 231.

<sup>129</sup> Cfr. C. Zambianchi, *Introduzione*, in *ALLE ORIGINI DELL'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA* 2008, pp. XV-XVI.

*Masters*), scritto nel 1948, Greenberg lamenta l'indifferenza dei giovani artisti newyorkesi di fronte all'imponente mostra itinerante del Kaiser-Friedrich Museum di Berlino; esattamente come la letteratura moderna deve coltivare il suo passato, antico e recente, il medesimo impegno si prospetta per la pittura, ma in questo caso, afferma Greenberg, è più difficile che ciò avvenga: essendo vincolata alla lingua scritta e parlata, la letteratura non può prescindere in alcun modo dalla storia della scrittura precedente, ma la pittura, essendosi ormai affrancata dal vincolo della figurazione, solo apparentemente sembra non richiedere una conoscenza approfondita dell'arte del passato. «La mostra dei dipinti di Berlino [...] dimostra con una certa tempestività che il passato è indispensabile. Cominciando dai primitivi italiani e finendo con Watteau e Tiepolo [...], la mostra permette di avere un'impressione sintetica e pura del carattere essenziale della tradizione pittorica occidentale»<sup>130</sup>. Sono stati forse proprio il senso del valore della tradizione e la sensibilità per il passato, sostiene Greenberg, ad aver guidato gli storici al seguito dell'esercito degli Alleati a selezionare i capolavori degni di essere salvati dall'avanzata russa. Come Eliot prima di lui, Greenberg sottolinea che il legame tra l'artista moderno e il passato è complesso ed ambivalente: sebbene la creatività sia un valore irriducibile, essa non potrà mai essere veramente libera qualora non tenga conto della tradizione che l'ha preceduta. D'altronde, dichiara Greenberg perentoriamente: «L'arte alta riassume tutto quello che la precede, altrimenti non è davvero alta»<sup>131</sup>.

Vi è almeno un altro prestito intellettuale, altrettanto importante, di Greenberg verso la critica eliotiana e consiste nel valore che il letterato attribuisce al *medium* e la conseguente negazione della personalità artistica come elemento determinante per un corretto esercizio di analisi critica;

---

<sup>130</sup> C. Greenberg, *La necessità degli antichi maestri*, in GREENBERG 2011, p. 185; «The exhibition of the Berlin pictures [...] demonstrates this indispensability of the past with a certain timeliness. Beginning with the Italian primitives and stopping with Watteau and Tiepolo [...], it affords a succinct and pure impression of the essential character of the Western tradition in painting». C. Greenberg, *The Necessity of Old Masters*, GREENBERG 1988, II, p. 250. La recensione della mostra fu pubblicata nel luglio 1948 sulla «Partisan Review».

<sup>131</sup> C. Greenberg, *La necessità degli antichi maestri*, in GREENBERG 2011, p. 186; «High art resumes everything that precedes it, otherwise it is less than high». C. Greenberg, *The Necessity of Old Masters*, GREENBERG 1988, II, p. 251.

dichiara infatti Eliot: «my meaning is, that the poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways»<sup>132</sup>. Per Eliot, la solidità della tradizione culturale crea un ordine ideale che simultaneamente attraversa l'intero corso della letteratura, da Omero fino al Novecento, e la creatività del poeta non può prescindere dall'evoluzione storica della cultura occidentale; Eliot parla di un «ideal order», di una linea progressiva che non predetermina il presente ma lo condiziona puntualmente, e il compito del poeta è di sviluppare e soprattutto preservare la memoria del passato e la necessaria conformità tra nuovo e antico<sup>133</sup>.

In *Verso un più nuovo Laocoonte*, e in modo più esteso in *Pittura modernista*, Greenberg delinea il corso della pittura e della scultura moderniste; la prima si affranca dalla letteratura nel XIX secolo con Courbet, quando la pittura finalmente «ha lasciato lo spirito per abbracciare la materia»<sup>134</sup> e ha come azzerato le conquiste precedenti (l'illusione prospettica) per ripartire dalla piattezza primigenia e inaugurare «un'attenzione altrettanto nuova

---

<sup>132</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *LITERARY CRITICISM* 1957, p. 235.

<sup>133</sup> «The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new». Ivi, p. 231. È importante precisare che il concetto di *medium* greenberghiano, inteso come mezzo di espressione e come supporto fisico, non è un derivato esclusivo della teoria critico-letteraria di Eliot, bensì dipende anche da quella artistica di Hofmann. L'idea infatti che la qualità dell'esercizio pittorico e la forza dell'artista siano prima di tutto legate alla comprensione profonda del *medium*, è intrinsecamente hofmanniana: «Every work of art is the product of the artist's power for conscious feeling, and of his sensitivity to life-in-nature and life within the limits of his medium. The depth of an artistic creation is a question of human development. The deeper the human content, the deeper the understanding of the medium». H. Hofmann, *Painting and Culture*, in *ABSTRACT EXPRESSIONISM* 1990, p. 86.

<sup>134</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in *GREENBERG 2011*, p. 57; «Nineteenth century painting [...] fled from spirit to matter». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, *GREENBERG* 1988, I, p. 29.

per ogni centimetro di tela»<sup>135</sup>; in sostanza, l'arte di Courbet e tutto ciò che essa ha comportato, quindi la scoperta della fisicità del colore, della piattezza della superficie ed infine dei soggetti umilmente quotidiani, ha creato un terreno più circoscritto ma più solido sul quale la pittura moderna è potuta sorgere. In *Pittura modernista* l'evoluzione pittorica segue quella della graduale liberazione dagli effetti di modellato e di ombreggiatura propri della scultura: a partire dall'arte veneziana del XVI secolo almeno fino ai ritratti di Ingres, la direzione della pittura è stata antiscultorea, per poi raggiungere un maggiore grado di consapevolezza con Manet e gli impressionisti, quando la restituzione pittorica della percezione visiva è divenuta l'interesse primario di indagine. La visione dogmatica e l'ordine ideale del progresso dell'arte passata e presente, guidato dal magistero di Greenberg, hanno inevitabilmente alimentato forti critiche e perplessità. Tra le più celebri, vi è quella di Leo Steinberg in *Altri Criteri (Other Criteria)*, il quale parla di «un'elegante e rapida carrellata unidimensionale»<sup>136</sup>,

<sup>135</sup> C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in GREENBERG 2011, p. 57; «an equally new attention to every inch of the canvas». C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, GREENBERG 1988, I, p. 29.

<sup>136</sup> L. Steinberg, *Altri criteri*, in ALLE ORIGINI DELL'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA 2008, p. 111. Il celebre saggio di Steinberg, *Altri criteri (Other Criteria)*, prima della pubblicazione nel 1972 sulla rivista «Artforum» col titolo di *Reflections on the State of Criticism*, fu pronunciato come discorso alla conferenza del marzo 1968 presso il Museum of Modern Art di New York. La posizione di Steinberg non è esclusivamente anti-greenberghiana bensì opposta ad ogni sorta di criterio di analisi precostituito: le certezze del formalismo americano, e quindi dell'ideologia di Greenberg, dimostrano a più riprese la loro cecità di fronte alla reale essenza dell'arte, che è la sua intrinseca ed irriducibile mutevolezza. Alla predeterminazione del corso della pittura e quindi al concetto di piattezza di *Pittura modernista*, Steinberg propone altri criteri più aperti e quindi adatti a comprendere e a non escludere gli esiti dell'arte americana successivi alla stagione dell'espressionismo astratto. La questione della totale soppressione dell'individualità artistica a favore di un processo evolutivo esclusivamente formale, diviene per Steinberg ragione di sentita polemica con Greenberg e col movimento formalista in genere: dal momento che l'arte moderna è analizzata solo in base alle soluzioni che essa elabora per supplire a «problemi interni» (problemi di forma piuttosto che di contenuto), di conseguenza l'artista non è altro che «un ingegnere e un tecnico della ricerca»; ragione per cui l'eventuale sua «predisposizione psicologica» e la sua personalità risultano del tutto irrilevanti agli scopi di questo genere di analisi. Cfr. *ivi*, p. 123 e ss. La tendenza di Greenberg a sopprimere la soggettività artistica è probabilmente uno degli esiti dell'importanza da lui conferita alla separazione tra arte e vita, concetto pregnante del saggio *Avanguardia e kitsch*: la predilezione del conta-

da Manet fino alla contemporaneità, e di una «concezione lineare dello sviluppo storico»<sup>137</sup>, un'eccessiva semplificazione che rifiuta categoricamente il contenuto della pittura e l'umanità dell'artista. In sostanza, per Steinberg, Greenberg condensa secoli di evoluzione stilistica entro un unico ed essenziale fenomeno, quello della piattezza del *medium*.<sup>138</sup>

### III.6 *L'«avant-garde ghetto of purity» e il messianismo di Greenberg.*

Come osservato da Platt, il processo di autodefinizione della pittura e la valorizzazione della bidimensionalità del mezzo, della delimitazione spaziale e della fisicità del colore, predeterminano ciò che è necessario per la sopravvivenza futura della pittura; la critica militante di Greenberg è finalizzata a tutelare le conquiste dell'arte, preservandole sia dalla politica dei regimi totalitari che dalla cultura popolare. Per questa ragione, quindi,

---

dino russo per il quadro figurativo di Repin e la sua difficoltà ad apprezzare quello astratto di Picasso dipendono, secondo Greenberg, dalla medesima modalità con cui egli percepisce visivamente la realtà quotidiana e con cui fruisce il quadro di Repin, vale a dire senza soluzioni di continuità, come se il limite fisico della cornice non esistesse; l'arte astratta e concettuale, al contrario, impone delle convenzioni e dunque dei tempi di analisi più lunghi che implicano necessariamente delle capacità intellettuali e delle possibilità economiche che sono precluse al contadino russo. Cfr. C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 45 e ss.

<sup>137</sup> L. Steinberg, *Altri criteri*, in *ALLE ORIGINI DELL'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA* 2008, p. 109.

<sup>138</sup> Naturalmente la critica di Steinberg alle teorie di Greenberg non rappresenta un *unicum*: la pubblicazione nel 1961 sia di *Pittura modernista* che della prima antologia di scritti greenberghiani, *Arte e cultura*, ha suscitato una reazione da parte della nuova generazione di critici d'arte americani e portato a una progressiva marginalizzazione di Greenberg. In aggiunta ad *Altri criteri* di Steinberg, si segnala l'articolo di Barbara Cavaliere e Robert C. Hobbs dal titolo *Againts a Newer Laocoon*, apparso sulle pagine di «Art Magazine» nel 1977. Lo scritto può essere assunto come degno rappresentante di quella tendenza comunemente conosciuta come *Clembashing*, ovverosia della generalizzata presa di posizione anti-Greenberg che si diffonde nell'ambiente della critica d'arte americana tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. I toni polemici dei due autori esemplificano il clima di quei decenni: «His [Greenberg's] irresponsibility as a critic is that he does not alter his suppositions about what constitutes innovative painting in light of the works themselves. In his criticism there is a contradiction between personal convictions and the paintings themselves as he attempts to become the midwife of what he feels to be the dominant style». CAVALIERE/HOBBS 1977, p. 116.

Greenberg pone le fondamenta di quello che diverrà, secondo Platt, un già citato «avant-garde ghetto of purity», una sorta di torre d'avorio riservata all'opera di quegli artisti che hanno adempiuto e portato avanti con successo i valori e le norme prospettate dal critico. Sebbene per Platt la 'segregazione artistica' o 'ghettizzazione' operata dal critico sia dimostrata dalle ragioni della sua approvazione della pittura di Mirò e dalla poca stima per quella di Léger e dell'ultimo Kandinsky (giudizi espressi in occasione della prima recensione di Greenberg firmata per «The Nation» nell'aprile 1941)<sup>139</sup>, essa giunge a compimento col saggio più tardo intitolato *After Abstract Expressionism*<sup>140</sup> che celebra ed eleva l'arte della triade composta da Newman, Rothko e Still; i tre artisti sono oggetto della predilezione di Greenberg, dunque eletti come degni rappresentanti di quel «Modernist Triumvirate»<sup>141</sup> già annunciato pochi anni prima nel programmatico scritto *La pittura 'di tipo americano' ('American-Type' Painting)*, pubblicato nel 1955<sup>142</sup>. Kaplan osserva che non casualmente due dei tre artisti eletti da Greenberg siano di origini ebraiche, Rothko e Newman, gli indiscutibili campioni della logica modernista dell'autocritica:

They are Newman, Rothko, and Still, who have renounced painterliness, or at least the painterliness associated with Abstract Expressionism, for the sake, precisely, of a vision keyed to the primacy of color.

---

<sup>139</sup> Per Greenberg, lo sviluppo artistico di Mirò è entusiasmante: la mostra presso la Matisse Gallery permette di osservare con attenzione quanto il pittore si lasci ispirare dai materiali adoperati come supporti diversi, che lo costringono a elaborare espedienti sempre innovativi (ad esempio l'uso della iuta, la cui superficie grezza impone a Mirò di stendere il colore sfregando il pennello). Le opere di Léger e dell'ultimo Kandinsky, al contrario, mostrano i segni della stanchezza della loro arte e l'esaurimento di ogni risorsa innovativa; l'esito della loro pittura non è altro che la banalità estetica di creazioni addirittura paragonabili alla decorazione di interni. Cfr. C. Greenberg, *Recensione di mostre di Joan Mirò, Fernand Léger e Wassily Kandinsky*, in GREENBERG 2011, pp. 155-158.

<sup>140</sup> Il saggio *After Abstract Expressionism* apparve su «Art International» nell'ottobre 1962.

<sup>141</sup> L. Kaplan, *Reframing the Self-Criticism: Clement Greenberg's 'Modernist Painting' in Light of Jewish Identity*, in JEWISH IDENTITY 1999, p. 192.

<sup>142</sup> *'American-Type' Painting* apparve nella primavera del 1955 sulla «Partisan Review»; il saggio, tra i più importanti dell'intera produzione critica di Greenberg, fu successivamente incluso nell'antologia *Arte e cultura*.

[...] Still, Newman, and Rothko turn away from the painterliness of Abstract Expressionism as though to save the objects of painterliness – color and openness – from painterliness itself. This is why their art could be called a synthesis of painterly and non-painterly [...]. Not a reconciling of these – that belong to Analytical Cubism, and these three Americans happen to be the first serious abstract painters, the first abstract painters of *style*, really to break with Cubism<sup>143</sup>.

Come di consuetudine, Greenberg non accenna all'appartenenza etnica dei due pittori ma, secondo Kaplan, un velato riferimento è forse contenuto nella scelta di un preciso avverbio, «natively»<sup>144</sup> traducibile come 'innatamente', e che separa il temperamento pittorico e la tendenza più rettilinea di Newman e Rothko da quelle dell'americano Still: «With Newman and Rothko, temperaments that might strike one as being natively far more painterly than Still's administer themselves copious antidotes in the form of the rectilinear»<sup>145</sup>. La vera e irriducibile essenza dell'arte prodotta dalla triade modernista, l'aspetto che la distingue ed eleva, è la concettualizzazione, nel senso di approfondimento del processo di autocritica, che è il fondamento della loro pittura:

As it seems to me, Newman, Rothko, and Still have swung the self-criticism of modernist painting in a new direction simply by continuing it in its old one. The question now asked through their art is no longer what constitutes art, or the art of painting, as such, but what irreducibly constitutes *good* art as such. Or rather, what is the ultimate source of value or quality in art? And the worked-out answer appears to be: not skill, training, or anything else having to do with execution or performance, but conception alone<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, in GREENBERG 1995, IV, p. 129.

<sup>144</sup> L'avverbio appare una seconda volta all'interno del saggio in riferimento alla predilezione di Newman per le tonalità calde: «Where Newman often fails is in using natively warm colors like red and orange, Rothko in using pale ones, or else in trying to *draw*, as in his disastrous 'Seagram' murals». Ivi, p. 131.

<sup>145</sup> Ivi, p. 130.

<sup>146</sup> Ivi, p. 132.

Attraverso i principi applicati dal cosiddetto «Modernist Triumvirate»<sup>147</sup> e gli ambiziosi traguardi da esso raggiunti, il movimento modernista ha conquistato con successo l'irriducibile essenza della pittura: la piattezza e la delimitazione della superficie dipinta. Il vero criterio di separazione tra la buona e la cattiva arte diventa quello della qualità dell'elaborazione concettuale dell'artista e del progresso della sua disciplina di autocritica, la quale, come più volte Greenberg rimarca, non rappresenta una questione teorica o un ideale bensì una verifica puramente empirica<sup>148</sup>.

Già in *La pittura 'di tipo americano'*, il resoconto della nuova generazione di artisti americani culmina con Still, e quindi con Newman e Rothko: elaborando un nuovo sentimento del colore, in parte erede dell'applicazione tonale tipica di Monet e del tardo Impressionismo, le superfici da loro create appaiono estremamente appiattite ed omogenee, sensazione accresciuta dalla sfumatura dei toni e dall'assenza quindi di forti contrasti cromatici, nonché dallo sviluppo orizzontale del quadro. Se Arshile Gorky ricopre, nella visione di Greenberg, il ruolo di anticipatore del movimento astrattista americano («più che iniziare, Gorky portò a compimento qualcosa» rinnovando lo spazio costretto di Picasso e sviluppando l'originalità di Matta y Echaurren)<sup>149</sup>, Clyfford Still è colui che ha raggiunto la prima vera emancipazione dal Cubismo e che ha introdotto, oltre a un innovativo senso del colore, quegli «effetti appartenenti al genere 'stereotipato' nell'arte seria»<sup>150</sup>. I lacerti della cosiddetta pittura 'stereotipata' rappresentano il

<sup>147</sup> L. Kaplan, *Reframing the Self-Criticism: Clement Greenberg's 'Modernist Painting' in Light of Jewish Identity*, in *JEWISH IDENTITY* 1999, p. 192.

<sup>148</sup> «Elsewhere I have written of the kind of self-critical process which I think provides the infra-logic of modernist art ('Modernist Painting'). The aim of the self-criticism, which is entirely empirical and not at all an affair of theory, is to determine the irreducible working essence of art and the separate arts. Under the testing of modernism more and more of the conventions of the art of painting have shown themselves to be dispensable, unessential. By now it has been established, it would seem, that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness [...]». C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, in GREENBERG 1995, IV, p. 131.

<sup>149</sup> C. Greenberg, *La pittura 'di tipo americano'*, in GREENBERG 2011, p. 204; «However, Gorky finished rather than began something». C. Greenberg, *'American-Type' Painting*, in GREENBERG 1995, III, p. 221.

<sup>150</sup> C. Greenberg, *La pittura 'di tipo americano'*, in GREENBERG 2011, p. 213; «Still, at any

persistere di un debole legame tra l'opera di Still e l'arte popolare o *kitsch*: essa è riconoscibile, ad esempio, «nei contorni frastagliati di foglie morte che vagano lungo i margini inferiori»<sup>151</sup> dei suoi quadri, in particolare nella superficie secca e nell'uso di colori caldi ma cupi. I pittori stereotipati, per Greenberg, si contraddistinguono proprio per la scelta di soggetti prevalentemente paesaggistici e per l'uso di tonalità cupe, acide e calde; la loro arte, essendo parte integrante di quel vasto fenomeno culturale conosciuto come *kitsch*, risulta universalmente riconoscibile sia in America che in Europa, come se il loro fosse un movimento pittorico immune alle distanze geografiche.

Gli espressionisti astratti americani a partire da Gorky e Hofmann, attraverso Pollock, fino a Still, Rothko e Newman, costituiscono per Greenberg l'arte avanzata dell'epoca contemporanea perché arte profondamente ambiziosa, e la cui ambizione dipende proprio dal radicalismo con cui verifica i propri limiti. Il successo della pittura americana non costituisce per Greenberg il punto di arrivo del modernismo ma uno dei momenti migliori della storia dell'arte, che non preclude ma anzi predispone ad avanzamenti futuri e verso nuovi generi artistici. Se è vero dunque che l'arte, come insegna T. S. Eliot, è legata alla tradizione passata ed è proiettata verso il futuro attraverso una linea continuativa e vitale, Greenberg prospetta l'approfondimento e dunque l'estremizzazione dei principi della logica modernista; ma il raggiungimento effettivo e completo dello scopo finale (il compimento della purificazione dei *media*) continua ad apparire piuttosto come un evento nebuloso ed incerto che quasi alimenta un senso di fiduciosa attesa in un'epifania, in una conclusione più trascendente che immanente.

Il significato della parabola dell'evoluzione modernista descritta da Greenberg è, in ultima analisi, sia metafisico che metastorico, nonché fortemente teleologico. Il seguente passaggio di *La nuova scultura* (*The New*

---

rate, is the first to have put 'buckeye' effects into serious art». C. Greenberg, *'American-Type' Painting*, in GREENBERG 1995, III, p. 231.

<sup>151</sup> C. Greenberg, *La pittura 'di tipo americano'*, in GREENBERG 2011, p. 213; «['buckeye' effects] are visible in the frayed dead-leaf edges that wander down the margins or across the middle of so many of his canvases, in the uniformly dark heat of his color, and in a dry, crusty paint surface (like any 'buckeye' painter, Still seems to have no faith in diluted or thin pigments)». C. Greenberg, *'American-Type' Painting*, in GREENBERG 1995, III, p. 231.

*Sculpture*) permette di crederlo: «La tendenza verso la 'purezza' o l'astrattezza assoluta esiste solo come una tendenza, uno scopo, non come una realizzazione. Ma come tendenza è sufficiente a spiegare molto dello stato attuale, non solo della letteratura, ma anche delle arti visive [...]»<sup>152</sup>. L'essenza irriducibile del modernismo è proprio il tropismo, il suo orientamento sicuro e lineare verso un fine che nella visione di Greenberg sembra essere assoluto e ideale:

A lungo andare il modernismo non si definisce come un 'movimento' e ancor meno come un programma, ma piuttosto come una sorta di inclinazione o tropismo verso il valore estetico in quanto tale e come fine ultimo. La specificità del modernismo consiste nel suo essere un tropismo molto forte in questo senso<sup>153</sup>.

Mai come negli scritti di Greenberg degli anni Sessanta il corso dell'arte modernista è tanto sostenuto e difeso: «si sta aprendo un regno inesplorato nella produzione di quadri, in un ambiente in cui i novellini non possono entrare, un regno che promette di essere abbastanza ampio da ospitare almeno un'altra generazione di pittori di primo livello»<sup>154</sup>; con tono

---

<sup>152</sup> C. Greenberg, *La nuova scultura*, in GREENBERG 2011, p. 92; «The tendency toward 'purity' or absolute abstractness exists only as a tendency, an aim, not as a realization. But as a tendency it is sufficient to explain much in the present state, not only in literature, but also of visual arts». GREENBERG 1949, p. 638. L'articolo apparve sulle pagine della «Partisan Review» nel giugno 1949, per poi essere incluso nella raccolta *Arte e cultura*.

<sup>153</sup> C. Greenberg, *Necessità del formalismo*, in GREENBERG 2011, p. 135; «Modernism defines itself in the long run not as a 'movement', much less as a program, but rather as a kind of bias or tropism: towards esthetic value, esthetic value as such and as an ultimate. The specificity of Modernism lies in its being so heightened a tropism in this regard». GREENBERG 1971, p. 171. Susan Noyes Platt parla espressamente di 'messianismo': «He [Greenberg] can be seen as the prophet of a new type of Messianic event». NOYES-PLATT 1989, pp. 49-50. A questo proposito, si rimanda anche al saggio introduttivo di Claudio Zambianchi all'antologia di scritti sull'arte intitolata *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, in cui egli, in linea con Susan Noyes Platt, intravede nel modernismo greenberghiano la tendenza verso un metastoricismo di carattere quasi mistico. Cfr. C. Zambianchi, *Introduzione*, in *ALLE ORIGINI DELL'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA* 2008, pp. XIX-XX.

<sup>154</sup> C. Greenberg, *La 'crisi' dell'arte astratta*, in GREENBERG 2011, p. 335; «An unexplored realm of picture-making is being opened up – in a quarter where young apes cannot follow

profetico, nel 1964 Greenberg presenta l'evoluzione dell'arte astratta verso quel movimento da lui battezzato col nome di 'astrazione post-pittorica'<sup>155</sup>, la prosecuzione autonoma dell'espressionismo astratto: la nuova generazione di artisti scelti e appoggiati da Greenberg rappresenta lo sperato rinnovamento dell'estetica modernista, il cui svolgersi lineare era stato interrotto da una parentesi manierista di accademica imitazione della pittura espressionista<sup>156</sup>. L'avanzamento della vera arte è piuttosto in direzione dell'approfondimento senza precedenti delle possibilità del colore ma in continuità con le vicende di autodefinizione del piano pittorico del precedente espressionismo, rispetto al quale lo stile astratto post-pittorico rappresenta la reazione migliore. La standardizzazione dei traguardi dell'arte dei più grandi artisti della stagione pittorica degli anni Quaranta non ha significato altro che la ripetizione esclusivamente estetico-formale dei canoni modernisti e dunque l'appropriazione degli effetti da essi meditati ed elaborati all'interno del processo di autocritica e di autodefinizione; il più eclatante risultato dell'ondata di manierismi è per Greenberg il cosiddetto 'tocco della 10<sup>th</sup> Street'<sup>157</sup>, la volgarizzazione della striatura di colore e l'imitazione esteriore dell'integrità e dunque della piattezza delle superfici pittoriche create dall'avanguardia espressionista: il gesto, da concettuale ed intellettuale, è stato convertito in effetto meccanico e sintetico.

L'opinione di Greenberg in merito agli esiti della pittura successiva alla stagione dell'astrattismo, riporta immediatamente a quanto da lui già sostenuto in *Avanguardia e kitsch*, in cui la differenza sostanziale tra cultura bassa e cultura alta consiste proprio nel verificarsi o meno della compiutezza di un preciso processo: ciò che distingue la fruizione del quadro di Repin da quella di Picasso, l'uno da parte di un contadino russo e il secondo di uno spettatore

---

– that promises to be large enough to accomodate at least one more generation of major painters». C. Greenberg, *The 'Crisis' of Abstract Art*, in GREENBERG 1995, IV, p. 181. Il saggio comparve nel 1964 su «Arts Yearbook» e nel febbraio dello stesso anno fu tradotto e pubblicato sulla rivista francese «Preuves» col titolo di *La 'crise' de l'art abstrait*.

<sup>155</sup> Cfr. C. Greenberg, *Astrazione post-pittorica*, in GREENBERG 2011, pp. 336-340. *Post Painterly Abstraction* fu scritto e pubblicato in occasione della importante mostra curata da Greenberg, presentata tra i mesi di aprile e giugno del 1964 presso il Los Angeles County Museum of Art.

<sup>156</sup> Cfr. C. Greenberg, *La 'crisi' dell'arte astratta*, in GREENBERG 2011, p. 334.

<sup>157</sup> Cfr. C. Greenberg, *Astrazione post-pittorica*, in GREENBERG 2011, *passim*.

colto, è la quantità di tempo impiegato nel cogliere quei valori che Greenberg identifica come «la riconoscibilità, il miracoloso e la sintonia emotiva»<sup>158</sup>.

Non sono immediatamente o esteriormente presenti nel quadro di Picasso, ma vi devono essere proiettati dallo spettatore abbastanza sensibile da reagire ai valori plastici. Appartengono all'effetto 'riflettuto'. In Repin, invece, l'effetto 'riflettuto' è già stato incluso nel quadro, pronto per il soddisfacimento senza riflessioni dello spettatore. Dove Picasso dipinge la *causa*, Repin dipinge l'*effetto*. Repin predigerisce l'arte per lo spettatore, in modo da risparmiargli la fatica e fornirgli una scorciatoia per arrivare al piacere dell'arte aggirando quanto è necessariamente difficile da assimilare nella vera arte. Repin o il kitsch, è arte sintetica<sup>159</sup>.

Il concetto pregnante della saggistica di Greenberg è dunque la tensione, diritta e logica, verso una destinazione perseguibile solo attraverso l'attuazione dei principi propri dell'estetica modernista; si tratta quindi di una tensione, di un tropismo che si articola in una normativa precisa e limpida, nonché esemplificata dai grandi campioni eletti da Greenberg, quali Pollock e Still.

Questo aspetto fondamentale e pervasivo della critica di Greenberg stimola un ultimo paragone con la sua identità ebraica e dunque un definitivo confronto con la religione. L'indagine condotta da Steven Schwarzschild intorno all'estetica ebraica insiste sulla polarità sostanziale tra Ebraismo e Cristianesimo dipendente dal principio dell'Incarnazione: la venuta di Cristo e quindi del Verbo sulla Terra ha sancito la materialità del legame

---

<sup>158</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 46; «It is only then that the recognizable, the miraculous and the sympathetic enter». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1965, p. 15.

<sup>159</sup> C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in GREENBERG 2011, p. 46; «They are not immediately or externally present in Picasso's painting, but must be projected into it by the spectator sensitive enough to react sufficiently to plastic qualities. They belong to the 'reflected' effect. In Repin, on the other hand, the 'reflected' effect has already been included in the picture, ready for the spectator's unreflective enjoyment. Where Picasso paints *cause*, Repin paints *effect*. Repin predigests art for the spectator and spares him effort, provides him with a short cut to the pleasure of art that detours what is necessarily difficult in genuine art. Repin, or kitsch, is synthetic art ». C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in GREENBERG 1965, p. 15.

tra Dio e il mondo, e conseguentemente la liceità del forgiare immagini sacre investite di un significato spirituale<sup>160</sup>. Per il credo giudaico, invece, tra il divino e l'umano esiste una netta separazione, uno iato<sup>161</sup>: se per la religione cristiana il rapporto tra Dio e il mondo è immanente, e dunque è l'Incarnazione a colmare la separazione tra Creatore e Creato, per quella ebraica è piuttosto la *Halakah*, il codice morale, ad avvicinare l'essenza superiore all'uomo, e il rapporto creato è dunque sostanzialmente normativo, nell'attesa dell'avvento futuro del Messia. Il modello di vita *halakhico* è espressione di un fine tanto assoluto quanto incommensurabile, infinitamente distante e trascendente.

In un certo senso, l'attuazione del modernismo in pittura prospettata da Greenberg lascia presagire un evento messianico che si attuerà in un futuro non presagibile, ma in questa attesa, in questo tropismo, l'arte deve approfondire quindi portare avanti il suo compito di autocritica e di purificazione del *medium*, la propria *Halakah*. In Clement Greenberg, in conclusione, come afferma Florence Rubinfeld, davvero sembrano convivere due nature: se da una parte egli prospetta una verifica esclusivamente empirica dei limiti della pittura; dall'altra, invocando una tensione nell'arte verso la purezza e quindi eleggendo una categoria estetica universale, Clement Greenberg sembra nutrire piuttosto una fede secolare in un Assoluto sia astratto che ideale, ma totalmente secolarizzato.

---

<sup>160</sup> Il dogma cristiano dell'Incarnazione è il principio teologico che permette la raffigurazione di Dio attraverso l'immagine di Cristo e della Chiesa, i due corpi nei quali il divino è incarnato; di conseguenza, afferma Schwarzschild, la trascendenza può essere rappresentata (sebbene non compiutamente) da un'immagine terrena, dietro la realtà immanente del Figlio e del *Corpus Mysticum*. Cfr. SCHWARZSCHILD 1975, pp. 33-34.

<sup>161</sup> Questo aspetto della religione ebraica è sottolineato anche da Harold Rosenberg: «it is a peculiarity of Jewish religious feeling that even in its ecstasies it rarely overleaps the space between the human being and God». H. Rosenberg, *Mystics of This World*, in ROSENBERG 1973, pp. 239-240.

III.6.1 *Storicizzare l'essenza del modernismo:**l'opposizione di Michael Fried al metastoricismo di Greenberg.*

La bidimensionalità e la sua delimitazione rappresentano le convenzioni essenziali della pittura modernista, valori a tal punto assoluti da legittimare Greenberg a stabilire il seguente precetto: «thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture – though not necessarily as a *successful one*»<sup>162</sup>. Michael Fried, uno dei più celebri seguaci della scuola di pensiero di Clement Greenberg, ha infatti manifestato forti perplessità di fronte alla pretesa di Greenberg che le qualità moderniste perdurino incondizionatamente nonostante il verificarsi delle vicende storiche. Nel suo celebre saggio *Art and Objecthood*<sup>163</sup>, Fried dedica una singola nota alla sua emblematica presa di distanza da questo preciso aspetto dell'assolutismo greenberghiano:

To begin with, it is not quite enough to say that a bare canvas tacked to a wall is not 'necessarily' a successful picture; it would, I think, be less of an exaggeration to say that it is not *conceivably* one. It may be countered that future circumstances might be such as to *make* it a successful painting [...] <sup>164</sup>.

Anziché definire la piattezza e i suoi limiti come «irreducible essence[s] of pictorial art»<sup>165</sup>, immuni alle circostanze storiche, Fried tende a ridimensionare l'enfasi di Greenberg stabilendo che esse costituiscono piuttosto le condizioni minime affinché un oggetto possa essere riconosciuto come un quadro, a prescindere dalla qualità del medesimo. All'interno dell'argomentazione di Fried, il concetto più significativo diventa quello della convinzione: la questione centrale non è infatti determinare quali siano

<sup>162</sup> C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, in GREENBERG 1995, IV, pp. 131-132.

<sup>163</sup> La prima pubblicazione del saggio è stata su «Artforum» nel giugno 1967; il testo di riferimento è la sua riedizione nella raccolta di scritti sul minimalismo a cura di Gregory Battcock. Cfr. M. Fried, *Art and Objecthood*, in BATTCKOCK 1969, pp. 116-147.

<sup>164</sup> Ivi, p. 123.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

le qualità minime della pittura modernista bensì comprendere che cosa, in un dato periodo storico, porti a convincere che un oggetto contenga l'essenza dell'opera d'arte. A questo punto, diviene chiaro che per Fried ciò che realmente costituisce la condizione essenziale della pittura è da riconoscere nella presenza di elementi da determinare volta a volta, che permettono all'oggetto in questione di evadere dalla dimensione reale a quella estetica. Fried dunque oppone al tropismo greenberghiano, immune ad ogni evento storico, il concetto dell'estrema mutevolezza dell'essenza della pittura: il critico non intende negare l'esistenza di una verificabile sostanza dell'arte, piuttosto la sua principale questione è quella di sottolineare la mancanza di una qualità artistica irriducibile e quindi non soggetta a mutamento, sempre uguale a se stessa.

This is not to say that painting *has no* essence; it is to claim that that essence – i.e., that which compels conviction, is largely determined by, and therefore changes continually in response to, the vital work of the recent past. The essence of painting is not something irreducible. Rather, the task of the modernist painter is to discover those conventions that, at a given moment, *alone* are capable of establishing his work's identity as painting<sup>166</sup>.

Ma una considerazione espressa da Greenberg in *After Abstract Expressionism* sembra confermare l'opinione di Fried sulla successiva presa di consapevolezza del maestro rispetto all'eccessiva rigidità dei suoi precedenti presupposti, confutati dal reale svolgimento del corso della pittura contemporanea. Nel saggio, Greenberg infatti attribuisce a Newman, Rothko e Still il merito di aver rinnovato il percorso dell'autocritica modernista seppur rispettando la sua logica originaria; le questioni sollevate dai tre artisti sono dunque di natura differente: «The question now asked – sentenza Greenberg – through their art is no longer what constitutes art, or the art of painting, as such, but what irreducibly constitutes *good* art as such. Or rather, what is the ultimate source of value or quality in art?»<sup>167</sup>. Ponem-

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 124.

<sup>167</sup> C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, in GREENBERG 1995, IV, p. 132.

dosi questa nuova domanda, agli occhi di Fried, Greenberg sembra flettere la sua originaria rigidità: la definizione delle caratteristiche essenziali della pittura è adesso (nel 1962) parte integrante di un nuovo progetto estetico, volto all'individuazione di quelle caratteristiche che un'opera deve possedere per essere giudicata "buona"<sup>168</sup>.

In uno scritto postumo, la sua *An Introduction to My Art Criticism* (1998), Fried commenta e rielabora in forma più estesa quella breve nota di commento, in realtà una vera e propria dichiarazione programmatica; il suo originario intento di storicizzazione del concetto greenberghiano di 'essenza' prosegue attraverso la dimostrazione che quella rottura creata da Greenberg tra una prima fase del modernismo e una seconda, è puramente artificiale, essendo entrambe parte di un processo continuo. È opinione di Fried, confermata dall'andamento della visione critica di Greenberg nell'arco degli anni fin dalla sua prima definizione di pittura modernista, che il primo momento coincida con la graduale scoperta della irriducibile essenza della pittura astratta, un andamento iniziato da Manet attraverso l'espressionismo astratto; il secondo, invece, converge nella pittura di Newman, Still e Rothko e nel sorgere di un nuovo filone di ricerca artistica volta alla comprensione di ciò che costituisca la 'buona' arte. Per Fried, queste due fasi sono parte del medesimo processo evolutivo il quale però, in effetti, è frutto di una rottura o, per meglio dire, di una nuova consapevolezza di Greenberg stesso:

For Greenberg in 1962, however, despite the discovery of the irreducibility of flatness and the delimiting of flatness, painting hadn't yet come to an end, by which I mean that certain painters continued to produce works he greatly admired, and so in 'After Abstract Expressionism' he was forced to devise a second dynamic, the search for what constitutes value or quality in art, to account for that otherwise inexplicable fact<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> «But I would argue that what modernism has meant is that the two questions – What constitutes the art of painting? And what constitutes *good* painting? – are no longer separable; the first disappears, or increasingly tends to disappear, into the second». M. Fried, *Art and Objecthood*, in BARTCOCK 1969, p. 124.

<sup>169</sup> M. Fried, *An Introduction to My Art Criticism*, in FRIED 1998, pp. 38-39.

*A Quality of Jewishness*

*After Abstract Expressionism* rappresenta per Fried (già nel 1967) il saggio di 'rettifica' di Greenberg, una impercettibile variazione del suo originario messianismo, contraddetto dall'evoluzione dei tempi e dal percorso degli artisti, che hanno come vanificato il presupposto essenziale del tropismo metastorico della pittura modernista.

## CONCLUSIONI

L'importanza della voce di Clement Greenberg come critico della moderna letteratura ebraica e il diretto coinvolgimento nelle cause politiche tra gli anni Trenta e Quaranta, hanno permesso di constatare quella che potrebbe sembrare frutto di una interruzione o di uno iato tra la partecipazione ideologica di Greenberg alla questione ebraica e l'apparente repressione del suo Io ebraico nell'esercizio della critica d'arte. Escludendo una potenziale volontà assimilazionista, abbiamo reputato plausibile definire questo scarto come il segno di una presenza rarefatta e silenziosa, non dichiarata e dunque obliqua. Come già detto, gli anni dell'impegno di Greenberg nello studio e diffusione della prosa di Franz Kafka sono in definitiva i medesimi della pubblicazione dei principali e già conclusivi saggi sul modernismo: tale constatazione ha permesso di avanzare l'ipotesi che la percepibile distanza tra la critica letteraria e quella artistica sia di natura principalmente metodologica e disciplinare.

L'analisi condotta è stata circoscritta a un periodo definito compreso tra gli anni Trenta e la metà degli anni Sessanta, ovvero i decenni più fertili per il pensiero critico di Greenberg. La scelta è stata motivata anche da questioni contestuali, essendo questa la fase di più intensa sensibilizzazione politica, segnata prima dal trotzkismo e poco dopo dall'antistalinismo. Almeno fino alla metà degli anni Quaranta, il capitalismo ha rappresentato per Greenberg la grande ed indistinta piaga moderna, ragione per cui l'attivismo politico non è mai stato scisso dall'adesione alla causa ebraica; questo grado di partecipazione non sarà portato avanti con altrettanta convinzione e devozione dopo gli anni Cinquanta: sia perché, naturalmente, le

sorti dei comunisti erano drasticamente cambiate con la fine del conflitto mondiale e l'ingresso nel clima della Guerra Fredda; sia perché, in un moto generalizzato assai deplorato dagli studi successivi, Greenberg fu tra coloro che appoggiarono la nuova politica radicale americana, quella liberale e conservatrice incarnata dal senatore Joseph McCarthy.

Nel corso degli anni Trenta e Quaranta, l'adesione al gruppo intellettuale newyorkese aveva condotto Greenberg a riconoscere nel marxismo, oltre che una soluzione all'integrazione delle minoranze etniche, il migliore criterio di analisi culturale e sociale, tanto duttile quanto rispondente a precisi parametri ideologici: per circa un ventennio, la letteratura ha significato per il critico un impegno inscindibile dalle rivendicazioni politiche, e con costanza rivolto al conseguimento dell'integrazione etnica e del riconoscimento personale in quanto intellettuale ed ebreo.

Come osservato da Sidney Tillim<sup>1</sup>, a dispetto dell'articolata produzione di recensioni e di saggi sulla prosa ebraica, attività compresa nel decennio tra il 1939 e il 1949, *L'ebraicità di Kafka* (*Kafka's Jewishness*), la versione del 1956, è stata eletta unica degna rappresentante di una prolifica quanto lunga fase dell'impegno culturale di Greenberg, diventando così l'unico saggio sull'ebraismo a essere inserito nella raccolta *Arte e cultura* (*Art and Culture. Critical Essays*). La visione complessiva degli scritti greenberghiani incentrati sulla cultura ebraica non è stata dunque possibile prima del 1986, anno in cui ha avuto inizio la pubblicazione in quattro volumi dell'intera opera di Greenberg a cura di John O'Brian (mentre la comparsa della traduzione della prima antologia scelta di saggi è stata attesa in Italia fino al 2011, se non consideriamo l'edizione torinese di *Arte e cultura* del 1991). L'inclusione di Kafka nella raccolta ufficiale selettiva di scritti di Greenberg assume un certo peso: la scoperta e lo studio del grande scrittore hanno accompagnato gli anni più floridi e significativi del critico, poiché è esattamente attraverso Kafka e la sua parabola sulla interminabile costruzione della Muraglia cinese che Greenberg giunge alla personale comprensione del carattere dell'ebraismo moderno.

Allo stesso tempo, *L'ebraicità di Kafka*, collocato in conclusione alla raccolta del 1961, simboleggia anche il degno suggello di un periodo or-

---

<sup>1</sup> Cfr. TILLIM 1987, pp. 122-128.

mai tramontato quando, nella New York compresa tra gli anni Trenta e Cinquanta, l'avanzamento verso l'integrazione ebraica progrediva attraverso strumenti privilegiati come la cultura, la letteratura e la scrittura. Tillim, ancora una volta, considera la presenza unica del saggio il segno più emblematico della presa di coscienza di Greenberg: il corso degli anni Cinquanta aveva potuto dimostrare che quel tipo di tensione tra una critica letteraria militante di gruppo e le vicende socio-politiche aveva perduto la sua originaria attualità; l'alienazione dell'uomo contemporaneo si celava dietro altri volti e la questione ebraica era mutata sotto la spinta delle trasformazioni civili ed economiche dell'ultimo decennio. La scelta della versione del 1956 di *L'ebraicità di Kafka*, quella successiva allo scambio con Frank Raymond Leavis, si arricchisce di un significato ulteriore: essendo il vero ultimo saggio che ha come oggetto sia Kafka che la letteratura ebraica, e dietro al quale si cela un confronto serrato con uno dei massimi critici letterari europei, Greenberg ha investito il testo del ruolo rappresentativo di *summa* definitiva del suo pensiero intorno all'ebraismo.

Le ragioni del forte discrimine tra il carattere della critica letteraria e di quella artistica, sempre in merito all'ebraismo, divengono, in accordo con quanto detto, più evidenti: la prima, per ragioni disciplinari e metodologiche, corrispondenti ai criteri specifici adottati dagli intellettuali newyorkeesi, era vincolata all'esperienza, in un rapporto di tensione costante con le vicende del presente; Kafka, di conseguenza, non è mai stato agli occhi di Greenberg uno scrittore 'puro' ma immerso nella storia ebraica, cui ha dato forma attraverso l'uso sapiente della trasposizione metaforica. La critica d'arte, invece, si collocava su un fronte, per così dire, opposto, nel senso di più astratto e concettuale, sebbene il contesto storico restasse un riferimento necessario e la valutazione artistica dipendesse sempre dalla contingenza di una data epoca. Da una parte, è plausibile ritenere che Greenberg non credesse nell'esistenza di una vera e propria cultura ebraica delle arti visive, piuttosto confidasse nella presenza di una tendenza pittorica espressionista connaturata all'artista ebreo ma non in quanto componente razziale vincolante; dall'altra, è verosimile che la critica d'arte, al pari di quella letteraria, costituisse per lui una disciplina altrettanto implicata nell'ebraismo anche se in una forma meno altisonante e più spirituale.

A questo proposito, per Greenberg come per Harold Rosenberg, l'arte in quanto espressione umana singolare ma vincolata a un'epoca, è stata forse la materia più confacente allo svolgimento di un percorso di crescita personale complesso, che non poteva escludere l'ebraismo, componente essenziale della loro identità multietnica, sia americana che est-europea. Tutto ciò lascia supporre che essi abbiano sentito l'arte e la critica d'arte come gli ultimi possibili custodi di una parte della spiritualità ebraica, quella non normativa e non ortodossa. Come da noi affermato nell'introduzione, né per Greenberg né per Rosenberg la religione giudaica costituiva una presenza granitica e monolitica, quanto piuttosto un sapere domestico, moderno e, nelle loro mani, fattosi flessibile. In sostanza, se Harold Rosenberg ha potuto secolarizzare la propria fede nell'ebraismo nell'idea di una individualità artistica insopprimibile, riflesso moderno dell'antica corrente chassidica; Greenberg, invece, ha potuto identificarla col codice normativo ebraico, la *Halakah*. Entrambi profeti dell'espressionismo astratto, essi hanno convertito la loro visione secolare ed emancipata dalla tradizionale chiusura ebraica in una percezione artistica e critico-artistica né nazionalistica né settaria.

Il tropismo modernista di Greenberg e la devozione a un processo normativo sono stati da noi paragonati all'essenza vera e propria della *Halakah*: l'assoluta piattezza che il quadro modernista ricerca non si trova nelle variabili del contesto storico, ma in un procedimento che, data l'assolutezza dei propositi greenberghiani, si articola attraverso uno scambio continuo tra immanenza sensibile (la 'burocratizzazione' dei sensi, il valore dell'esperienza, la verifica empirica dei limiti disciplinari) e la trascendenza più pura (la piattezza del *medium*). L'entità della categoricità pratica dei precetti modernisti, plasmatori delle dinamiche pittoriche contemporanee, e del valore morale da essi assunto, è tale che la singola azione artistica non è da considerarsi in sé ma in quanto parte integrante dell'attuazione di un piano universalistico e definitivo. Proprio in queste caratteristiche è riconoscibile la sostanza della *Halakah*, della legge prescrittiva, attuazione mondana dei rituali e delle norme ebraiche nell'attesa della futura redenzione messianica, e dunque esclusivo collegamento tra la sfera immanente e quella trascendente. Secondo questa prospettiva, il modernismo diventa

quasi un movimento di ossequio alla legge, la cui applicazione, pur restando individuale, ovvero attribuibile al singolo artista, è assoggettata al tropismo greenberghiano, dunque, in qualche misura, repressa nell'attesa di un compimento futuro.

Greenberg non ha mai mortificato la consistenza materica della pittura, valutando sempre positivamente le nuove tecniche e l'uso di materiali innovativi; ma tali aspetti, sebbene sostanziali alla sua visione critica, mai sono considerati in se stessi, bensì in rapporto dialettico sempre vivo ed attuale con la trascendenza: il processo rimane percettivo ed esperibile fisicamente, ma l'enfasi è riposta nella valenza o meno del percorso di autocritica meditato e messo in atto dall'artista. È possibile che il dualismo greenberghiano tra la retorica dei materiali e la purezza astratta sia frutto dell'influenza del pragmatismo americano, come dimostra l'irriducibile importanza della verifica empirica e dell'osservazione<sup>2</sup>. Tutti questi elementi concorrono alla presa di coscienza dell'estrema originalità del pensiero di Greenberg: egli ha ricreato una sintesi densa e singolare tra la cultura ebraica tradizionale (ma mediata attraverso il pragmatismo americano), l'empirismo inglese di David Hume e la logica illuminista kantiana.

Il carattere pervasivo della logica *halakhica* era stato anticipato da una altrettanto forte implicazione normativa riscontrata nella struttura e nel contenuto del romanzo e del racconto kafkiano: sebbene la critica letteraria e quella artistica diventino per Greenberg due esercizi di pensiero dissimili, Franz Kafka, come dimostra la sua presenza a conclusione della raccolta *Arte e cultura*, ha rappresentato un fondamentale tramite di collegamento. L'atto di testare i confini stessi della propria disciplina d'elezione, nella sua circostanza la scrittura, assume qui sia un valore umano sia diviene il corrispettivo oggettivo di quello artistico: la scelta della prosa anziché della poesia, 'troppo gentile' (nel senso di non ebraica) ed altisonante, costituisce in sé la dimostrazione dell'intima autenticità e coerenza che contraddistinguono il romanziere boemo. La falsificazione e disonestà artistiche da Greenberg deplorate in *Verso un più nuovo Laocoonte* (*Towards a Newer Laocoon*) sono problematiche profondamente ebraiche, che sul piano della sfera sociale

---

<sup>2</sup> Per quanto concerne i rapporti tra l'estetica di Greenberg e il positivismo di John Dewey, si rimanda a LEJA 1993, pp. 217-225.

investono l'ebreo sotto forma di resa di fronte ai vantaggi materiali dell'assimilazione, come il 'martirologio' dedicato a Peggy Guggenheim dimostra ampiamente. Franz Kafka, scrittore ebreo e autentico, proprio grazie alla sua coerenza si eleva ad emblema dell'artista modernista: indagando il presente nella sua concretezza (in questo erede della logica positivista), egli asseconda con convinzione e altrettanta dedizione un codice normativo, ancora una volta *halakhico*, cui la sua scrittura risponde con cura devota, estremizzando quella piattezza di forma e di contenuto che è essa stessa, come da Greenberg osservato, essenza della letteratura modernista. La narrativa kafkiana applica quella ripetitività razionalmente metodica e, attraverso la pratica, si erge a grande metafora esistenziale moderna dell'ebreo, in cui Greenberg, secondo le testimonianze dirette, riconosceva l'immagine amplificata di se stesso. La letteratura di Kafka, dunque, si arricchisce di un ulteriore significato: essa media la riscoperta dell'ebraismo da parte di Greenberg, permettendogli di riscoprirsi come diretto discendente di quelle popolazioni cinesi segregate nel cuore dell'Impero, emblemi traslati del popolo ebraico dopo la Diaspora.

Quella che abbiamo definito tendenza messianica di Greenberg, promessa di una conclusione futura della pittura, è corrisposta da una inclinazione artistica dai contorni altrettanto spirituali attribuibile anche a Harold Rosenberg, sebbene i presupposti fondamentali si rivelino essere divergenti. Il capitolo I, oltre a definire un quadro politico e sociale, ha voluto dimostrare come Rosenberg sia stato tra coloro che in America hanno recepito il portato dell'insegnamento chassidico divulgato da Martin Buber. In chiave moderna, secolare e non ortodossa, Rosenberg declina al presente multietnico americano il messaggio sul cammino di vita dell'uomo occidentale: egli rivitalizza, seguendo le orme di Buber, lo chassidismo e dichiara che l'esistenza mondana è permeata di sacralità. Naturalmente la riformulazione dell'insegnamento di Baalschem trasmessa da Martin Buber è stata a sua volta ridefinita da Rosenberg a discapito degli originari precetti: non sarebbe corretto parlare di una 'volgarizzazione' bensì di un 'adeguamento' operato con consapevolezza dallo stesso Rosenberg, un modo per trovare nello chassidismo la risposta ai grandi quesiti contemporanei, e tra questi il dilemma sull'esistenza di un'arte ebraica. La flessione mondana

e secolare operata da Rosenberg coglie così anche l'essenza del nuovo corso della pittura americana. Se di fronte al patto di non-aggressione stipulato tra Russia e Germania e alla caduta di Parigi sotto le forze naziste, Gre-enberg riconosce come unico riparo possibile la disciplina autarchica e la 'ghettizzazione' dei pittori nella torre d'avorio del modernismo; Harold Rosenberg sembra intravedere l'unica possibilità di sopravvivenza nell'affermazione dell'individualità artistica e nella sua azione creativa, come è possibile comprendere dalla seguente citazione tratta dal programmatico saggio *I pittori d'azione americani* (*The American Action Painters*):

Fondato sul fenomeno della conversione il nuovo movimento [della pittura d'azione] è, per la maggioranza dei suoi protagonisti, sostanzialmente di tipo religioso. Quasi sempre tuttavia la conversione è stata vissuta laicamente, ed ha prodotto una serie di miti personali. La tensione del mito personale è il contenuto di ogni dipinto di questa avanguardia. L'atto sulla tela nasce dal tentativo di risuscitare il momento salvifico nella storia dell'artista, quando egli si sentì per la prima volta svincolato dal valore mito della vecchia identità. Oppure è il tentativo di dar vita a un nuovo momento destinato a svelare la sua personalità futura<sup>3</sup>.

Il momento salvifico era stato colto tempo prima da Barnett Newman attraverso quella sua sublime espressione secondo cui è giunto il momento che le cattedrali sorgano su noi stessi piuttosto che su Cristo e la Chiesa<sup>4</sup>, glorificando dunque quell'esatto momento di autocreazione e

---

<sup>3</sup> H. Rosenberg, *I pittori d'azione americani*, in ROSENBERG 2006, p. 57. Riportiamo il medesimo passo in lingua originale: «Based on the phenomenon of conversion the new movement is, with the majority of the painters, essentially a religious movement. In every case, however, the conversions has been experienced in secular terms. The result has been the creation of private myths. The tension of the private myth is the content of every painting of this vanguard. The act on the canvas springs from an attempt to resurrect the saving moment in his 'story' when the painter first felt himself released from Value – myth of past self-recognition. Or it attempts to initiate a new moment in which the painter will realize his total personality – myth of future self-recognition». H. Rosenberg, *American Action Painters*, in *READING ABSTRACT EXPRESSIONISM* 2005, pp. 193-194.

<sup>4</sup> «Anziché costruire cattedrali su Cristo, sull'uomo o sulla 'vita', noi stiamo costruendo cattedrali da noi stessi, dai nostri stessi sentimenti». B. Newman, *The Sublime Is Now*, in TE-

di consapevolezza individuali, in un moto di secolarizzata estasi religiosa. Il ridimensionamento dell'elemento messianico proprio dello chassidismo russo-polacco è stato portato alle più estreme conseguenze da Rosenberg nella sua recensione delle tanto attese *Tales of Hasidism* di Buber: la redenzione acquista un valore puramente individuale, una grazia perseguibile solo attraverso la fatica del singolo e l'esternazione della sua particolarità identitaria, al fine della riconquista del suo vero Io.

Si delineano così i presupposti significativi di una antitesi dal carattere teologico ma secolarizzato, forse il corrispettivo più spirituale della celebre e inconciliabile opposizione tra la posizione artistica e intellettuale di Greenberg e quella di Rosenberg: la pretesa del primo di un riscatto futuro dell'arte, metastorico ed assolutistico, e la rivendicazione del secondo di una radice esistenzialistica del fare artistico, radicata tanto nel gesto originale che nell'individualità singola, lasciano supporre che, in un mondo reduce da una crisi profonda, per i due critici l'arte e la critica d'arte abbiano rappresentato gli ultimi possibili depositari della spiritualità ebraica.

E dunque ecco che il senso di quella 'eredità informale', trattata in principio, riacquista valore: informale, a questo punto, potrebbe essere sinonimico di una estrema libertà associativa tra due ambiti, l'esercizio critico artistico e la religione dei padri. Come Gail Levin ha potuto affermare in merito alla pittura di Lee Krasner, il cui sentimento per l'ebraismo è sempre stato vivo e presente sebbene secolarizzato ed emancipato, anche per Clement Greenberg e Harold Rosenberg, i due profeti dell'arte contemporanea, è possibile credere che «it was art that had taken the place of religion»<sup>5</sup>.

---

DESCHI 2004, p. 255; «Instead of making cathedrals out of the Christ, man, or 'life', we are making [them] out of ourselves, out of our own feelings». B. Newman, *The Sublime Is Now*, in NEWMAN 1992, p. 173.

<sup>5</sup> LEVIN 2007, p. 32.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI D'ARCHIVIO

Un anno dopo la morte di Clement Greenberg, avvenuta nel maggio 1994, il Getty Research Institute di Los Angeles ha acquisito l'archivio personale del critico, mentre tra il 1984 e il 1991, Greenberg in persona aveva donato una cospicua parte dei suoi documenti agli Archives of American Art di Washington D.C. Il fondo conservato presso il Getty Research Institute consta di otto serie che coprono un arco cronologico a partire dagli studi universitari (intorno alla metà degli anni Venti) fino alla morte (1994). La collezione di Washington D.C. è anch'essa organizzata in otto serie, datate a partire dal 1937 fino al 1983. Nonostante l'interesse dimostrato da Greenberg per la letteratura ebraica e in particolare per l'opera di Franz Kafka, né il primo né il secondo fondo conservano documenti significativi a riguardo, fatta eccezione per i materiali qui di seguito indicati e appartenenti alla collezione del Getty Research Institute. Per quanto concerne la corrispondenza personale di Greenberg con l'amico Harold Lazarus, anch'essa facente parte della collezione speciale del Getty Research Institute, è stato fatto riferimento all'edizione stampata e curata da Janice Van Horne Greenberg, come riportato nella bibliografia generale.

#### GREENBERG N.D.

C. Greenberg, manoscritto inedito su Franz Kafka, n.d., Clement Greenberg Papers, Research Library, Getty Research Institute, Serie III, Box 24, Folder 10.

#### GREENBERG 1935

C. Greenberg, lettera inedita a Edwina "Toady" Ewing, 20 aprile 1935, Clement Greenberg Papers, Research Library, Getty Research Institute, Serie I, Box 4, Folder 3.

#### GESETZ 1938

*Gesetz über die Regelung jüdischer Vornamen*, 23 agosto 1938, Clement Greenberg Papers, Research Library, Getty Research Institute, Serie II, Box 14, Folder 7.

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

ABSTRACT EXPRESSIONISM 1990

*Abstract Expressionism: Creators and Critics, An Anthology*, a cura di C. Ross, New York 1990.

ADORNO 2009

T.W. ADORNO, *Teoria Estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino 2009 (edizione originale *Ästhetische Theorie*, Francoforte sul Meno 1970).

ALLE ORIGINI DELL'OPERA D'ARTE CONTEMPORANEA 2008

*Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Roma 2008.

THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1944

AMERICAN JEWISH COMMITTEE, *American Literature and the Younger Generation of American Jews*, «Contemporary Jewish Record», VIII, 1, 1944, pp. 3-36.

THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1945a

*Elliot E. Cohen New Editor of AJC Record; Plan New Monthly Review for Fall of 1945*, «Committee Reporter», maggio 1945, s. n. p.

THE AMERICAN JEWISH COMMITTEE 1945b

*First Issue of AJC's New Monthly, Commentary, to Appear Shortly*, «Committee Reporter», ottobre 1945, s. n. p.

ARENDT 1995

H. ARENDT, *Il futuro alle spalle*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna 1995.

ARENDT 2001

H. ARENDT, *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, Milano 2001 (edizione originale *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York 1963).

ARENDR 2009

H. ARENDR, *Ebraismo e modernità*, a cura di G. Bettini, Milano 2009 (edizione originale *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, New York 1978).

ARTE CONTEMPORANEA 2013

*Arte contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di F. Poli, Milano 2013.

BABBITT 1910

I. BABBITT, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston-New York 1910.

BABBITT 1932

I. BABBITT, *On Being Creative and Other Essays*, Boston-New York 1932.

BABBITT 1940

I. BABBITT, *Spanish Character and Other Essays*, Boston-New York 1940.

BARNETT NEWMAN 1971

*Barnett Newman*, Catalogo della mostra, a cura di T. B. Hess, New York 1971.

BATTCK 1969

G. BATTCK, *Minimal Art: A Critical Anthology*, Londra 1969.

BERENSON 1949

B. BERENSON, *Abbozzo per un autoritratto*, Firenze 1949 (edizione originale *Sketch for a Self-Portrait*, Londra 1949).

BRENNAN 2001

M. BRENNAN, *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge-Londra 2001.

BUBER 2012

M. BUBER, *Il chassidismo e l'uomo occidentale*, Genova 2012 (edizione originale *Der Chassidismus und der abendländische Mensch*, «Merkur», X, 10, 1956).

BUHLE 1991

P. BUHLE, *Marxism in the United States*, Londra-New York 1991.

CAHN 2002

W.B. CAHN, *Schapiro and Focillon*, «Gesta», XLI, 2, 2002, pp. 129-136.

CALO 1994

M.A. CALO, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Philadelphia 1994.

CAVALIERE/HOBBS 1977

B. CAVALIERE, R. C. HOBBS, *Against a Newer Laocoon*, «Arts Magazine», LI, 8, 1977, pp. 110-117.

CIFARIELLO 2010

A. CIFARIELLO, *Ebrei e 'zona di residenza' durante il regno di Alessandro II*, «Studi Slavistici», VII, 2010, pp. 85-109.

COHEN 2013

R. COHEN, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, New Haven-Londra 2013.

COLLINS 1993

B.R. COLLINS, *Le pessimisme politique et 'la haine de soi' juive. Les origines de l'esthétique puriste de Greenberg*, «Les cahiers du Musée national d'art moderne», 45/46, automne/hiver 1993, pp. 61-84.

CONTAT/RYBALKA 1970

M. CONTAT, M. RYBALKA, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Parigi 1970.

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, 1934-1945*, Madison 1986.

COONEY 1991

T.A. COONEY, *New York Intellectuals and the Question of Jewish Identity*, «American Jewish History», LXXX, 3, 1991, pp. 344-360.

COONEY 1995

T.A. COONEY, *Balancing Acts: American Thought and Culture in the 1930s*, New York 1995.

COWLEY 1967

M. COWLEY, *Think Back on Us: A Contemporary Chronicle of the 1930's by Malcolm Cowley*, a cura di H. D. Piper, Carbondale-Edwardsville 1967.

CRITICS AT WORK 2004

*Critics at Work: Interviews 1993-2003*, a cura di J. J. Williams, New York-Londra 2004.

CRITIQUE OF HUMANISM 1930

*The Critique of Humanism: A Symposium*, a cura di C. Hartley Grattan, New York 1930.

DE DUVE 2010

T. DE DUVE, *Clement Greenberg: Between the Lines*, Chicago-Londra 2010.

DE LORENZI 2015

G. DE LORENZI, *Bernard Berenson, Wladimir Weidlé e Le Api d'Aristeo. Un dialogo sul "destino attuale delle lettere e delle arti"*, Firenze 2015.

DESIDERI/BALDI 2010

F. DESIDERI, M. BALDI, *Benjamin*, Roma 2010.

DESIDERI/CANTELLI 2008

F. DESIDERI, C. CANTELLI, *Storia dell'Estetica occidentale: da Omero alle neuroscienze*, Roma 2008.

ELIOT 1928

T.S. ELIOT, *For Lancelot Andrews: Essays on Style and Order*, Londra 1928.

ELIOT 1965

T.S. ELIOT, *To Criticize the Critic and Other Writings*, Londra 1965.

FAISON 1950

S.L. FAISON, *Jewish Artists of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, by Karl Schwartz, «Commentary», marzo 1950, s. n. p.

FALKENHEIM 1980

J.V. FALKENHEIM, *Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism*, Ann Arbor 1980.

FRIED 1998

M. FRIED, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago 1998.

GLABERSON 1989

E. GLABERSON, *The Literary Criticism of the New York Intellectuals: a Defence and Appreciation*, «American Studies», XXIX, 1, 1989, pp. 71-95.

GODFREY 2007

M. GODFREY, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven-Londra 2007.

GOLDFARB MARQUIS 2006

A. GOLDFARB MARQUIS, *Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston 2006.

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 Rethoric and Themes*, «Art Criticism», XII, 1, 1997, pp. 5-37.

GOODMAN 1949

P. GOODMAN, *Modern Artist as a Synagogue Builder: Satisfying the Needs for Today's Congregations*, «Commentary», gennaio 1949, s. n. p.

GREENBERG 1949

C. GREENBERG, *Art Chronicle: The New Sculpture*, «Partisan Review», XVI, 6, 1949, pp. 637-642.

GREENBERG 1965

C. GREENBERG, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1965.

GREENBERG 1971

C. GREENBERG, *Necessity of 'Formalism'*, «New Literary History», III, 1, 1971, pp. 171-175.

GREENBERG 1988

C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism, Perceptions and Judgements: 1939-1944*, I, a cura di J. O'Brian, Chicago 1988.

GREENBERG 1988

C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism, Arrogant Purpose: 1945-1949*, II, a cura di J. O'Brian, Chicago 1988.

GREENBERG 1991

C. GREENBERG, *Arte e cultura. Saggi critici*, Torino 1991 (edizione originale *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961).

GREENBERG 1995

C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals: 1950-1956*, III, a cura di J. O'Brian, Chicago 1995.

GREENBERG 1995

C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, IV, a cura di J. O'Brian, Chicago 1995.

GREENBERG 1999

C. GREENBERG, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, New York 1999.

GREENBERG 2003a

C. GREENBERG, *Clement Greenberg. Late Writings*, a cura di R.C. Morgan, Minneapolis 2003.

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 e L. Fassi, Milano 2011.

GREENBERG 2017

C. GREENBERG, *Ecrits choisis des années 1940 et Art et Culture*, a cura di K. Schnell, Parigi 2017.

GUGGENHEIM 2008

P. GUGGENHEIM, *Una vita per l'arte*, Milano 2008 (edizione originale *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, New York 1946).

GUILBAUT 1983

S. GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago 1983.

HAMILTON 1960

G.H. HAMILTON, *Painting in Contemporary America*, «The Burlington Magazine», CII, 686, 1960, pp. 192-197.

HARRIS 2001

J. HARRIS, *The New Art History: A Critical Introduction*, Londra-New York 2001.

HARRIS 2005

J. HARRIS, *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried, and Clark*, New York 2005.

HEMINGWAY 1994

A. HEMINGWAY, *Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s*, «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 3-29.

HILBERG 1999

R. HILBERG, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, I-II, Torino 1999.

HOEVELER 1974

J.D. HOEVELER, *The New Humanism, Christianity, and the Problem of Modern Man*, «Journal of the American Academy of Religion», XLII, 4, 1974, pp. 658-672.

HOROWITZ 2015

E. HOROWITZ, *The Great Gaon of Italian Art*, «Jewish Review of Books», summer 2015, s. n. p.

HOWE 1981

I. HOWE, *The State of Criticism: Theory and Practice*, «Partisan Review», XLVIII, 2, 1981, pp. 173-181.

*THE INTELLECTUAL MIGRATION* 1969

*The Intellectual Migration: Europe and America 1930-1960*, a cura di D. Fleming, B. Bailyn, Cambridge 1969.

JARRASSÉ 2006

D. JARRASSÉ, *Existe-t-il un art juif?*, Cahors 2006.

*JEWISH IDENTITY* 1999

*Jewish Identity in Modern Art History*, a cura di C. M. Soussloff, Berkeley-Los Angeles 1999.

JONES 2005

C.A. JONES, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago-Londra 2005.

JUMONVILLE 1991

N. JUMONVILLE, *Critical Crossings: the New York Intellectuals in Postwar America*, Berkeley 1991.

KAFKA 1991

F. KAFKA, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Casini, La Spezia 1991.

KAFKA 2001

F. KAFKA, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano 2001.

KITSCH 1968

*Il Kitsch: antologia del cattivo gusto*, a cura di G. Dorfles, Milano 1968.

KUSPIT 1978

D. KUSPIT, *Dialectical Reasoning in Meyer Schapiro*, «Social Research», XLV, 1, 1978, pp. 93-129.

KUSPIT 1979

D. KUSPIT, *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison 1979.

LEANDER 1960

F. LEANDER, *Irving Babbitt and the Aestheticians*, «Modern Age», VI, 4, 1960, pp. 395-404.

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.

LEVIN 2007

G. LEVIN, *Beyond the Pale: Lee Krasner and Jewish Culture*, «Woman's Art Journal», XXVIII, 2, 2007, pp. 28-34.

LEWIN 1972

K. LEWIN, *I conflitti sociali: saggi di dinamica di gruppo*, Milano 1972 (edizione originale *Resolving Social Conflicts*, New York 1948).

LITERARY CRITICISM 1957

*Literary Criticism in America*, a cura di A. D. Van Nostrand, New York 1957.

MACDONALD 1960

D. MACDONALD, *Masscult and Midcult*, «Partisan Review», XXVII, 4, 1960, pp. 589-632.

MARX 1974

K. MARX, *Il Capitale*, I, Roma 1974 (edizione originale *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*, Amburgo 1867).

MARX/ENGELS 1977

K. MARX, F. ENGELS, *L'ideologia tedesca*, Roma 1978 (edizione originale *Die Deutsche Ideologie*, Mosca 1932).

MEYER 2001

J. MEYER, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Heaven-Londra 2001.

MORGAN 1989

H.W. MORGAN, *Keepers of Culture: The Art-Thought of Kenyon Cox, Royal Cortissoz, and Frank Jewett Mather, Jr.*, Kent-Londra 1989.

MOSQUERA 1994

G. MOSQUERA, *Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art*, «Oxford Art Journal», XVII, 1, 1994, pp. 76-80.

NEVIN 1984

T.R. NEVIN, *Irving Babbitt: An Intellectual Study*, Chapel Hill-Londra 1984.

NEWMAN 1992

B. NEWMAN, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, a cura di J. P. O'Neill, Berkeley-Los Angeles 1992.

NIETZSCHE 1994

F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, a cura di G. Colli, Milano 1994 (edizione originale *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Lipsia 1874).

NIGRO 2013

A. NIGRO, *Muse addormentate, oggetti primi, strutture primarie. Da Brancusi a Morris attraverso Kubler*, in *Die Herausforderung des Objekts*, Atti del convegno (Norimberga 15-20 luglio 2012), a cura di G.U. Großmann, P. Krutisch, Norimberga 2013, IV, pp. 1245-1248.

NOCHLIN 1967

L. NOCHLIN, *Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew*, «The Art Bulletin», XLIX, 3, 1967, pp. 209-222.

NOYES-PLATT 1985

S. NOYES-PLATT, *Sheldon Cheney: Crusader for Modernism*, «Archives of American Art Journal», XXV, 3, 1985, pp. 11-17.

NOYES-PLATT 1986

S. NOYES-PLATT, *Formalism and American Art Criticism in the 1920s*, «Art Criticism», II, 2, 1986, pp. 69-83.

NOYES-PLATT 1989

S. NOYES-PLATT, *Clement Greenberg in the 1930's: A New Perspective on His Criticism*, «Art Criticism», V, 3, 1989, pp. 47-64.

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.

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.

ORTON/POLLOCK 1996

F. ORTON, G. POLLOCK, *Avant-Gardes and Partisan Reviewed*, Manchester-New York 1996.

OTTANELLI 1991

F.M. OTTANELLI, *The Communist Party of the United States: From the Depression to World War II*, New Brunswick-Londra 1991.

OUAKNIN 2009

M. OUAKNIN, *Invito al Talmud*, Torino 2009.

PANICHAS 1999

G.A. PANICHAS, *The Critical Legacy of Irving Babbitt*, Wilmington 1999.

PELLEGRINO 1996

P. PELLEGRINO, *Teoria critica e teoria estetica in Th. W. Adorno*, Lecce 1996.

PELLS 1985

R.H. PELLs, *The Liberal Mind in a Conservative Age*, Toronto 1985.

PERINI 2007

G. PERINI, *La ricezione di Focillon e dei suoi in America*, in *Focillon e l'Italia. Focillon e l'Italie*, Atti del convegno (Ferrara 16-17 Aprile 2004), a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze 2007, pp. 161-179.

PODHORETZ 1967

N. PODHORETZ, *Making It*, New York 1967.

POLITZER 1949

H. POLITZER, *On the Horizon: The Opportunity of the Jewish Museum*, «Commentary», giugno 1949, s. n. p.

POLLOCK AND AFTER 2000

*Pollock and After: A Critical Debate*, a cura di F. Frascina, Londra-New York 2000.

POUND AWARD 1949

*The Question of the Pound Award*, «Partisan Review», XVI, 5, 1949, pp. 512-523.

RABINBACH 1995

A. RABINBACH, *German-Jewish Connections: The New York Intellectuals and the Frankfurt School in Exile*, «German Politics & Society», XIII, 3, 1995, pp. 108-129.

READING ABSTRACT EXPRESSIONISM 2005

*Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, a cura di E. G. Landau, New Haven-Londra 2005.

RECONSTRUCTING MODERNISM 1992

*Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, a cura di S. Guilbaut, Cambridge-Londra 1992.

REFRACTING VISION 2000

*Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*, a cura di J. Beaulieu, M. Roberts, T. Ross, Sydney 2000.

ROBERTSON 1987

R. ROBERTSON, *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*, Oxford 1987.

ROSENBERG 1973

H. ROSENBERG, *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture, and Politics*, Chicago-Londra 1973.

ROSENBERG 1978

H. ROSENBERG, *Barnett Newman*, New York 1978.

ROSENBERG 2006

H. ROSENBERG, *Action Painting: scritti sulla pittura d'azione*, a cura di M. Cianchi, Firenze 2006.

ROSENBLUM 2006

R. ROSENBLUM, *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord: da Friedrich a Rothko*, Milano 2006 (edizione originale *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko*, New York 1975).

ROSENSTONE 1975

R.A. ROSENSTONE, *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*, New York 1975.

RUBENFELD 1997

F. RUBENFELD, *Clement Greenberg. A Life*, Minneapolis 1997.

RYN 1997

C.G. RYN, *Will, Imagination and Reason: Babbitt, Croce and the Problem of Reality*, New Brunswick-Londra 1997.

SALTZMAN 2002

L. SALTZMAN, *Readymade Redux: Once more the Jewish Museum*, «Grey Room», 9, 2002, pp. 90-104.

SAMUELS 1981

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Cambridge-Londra 1981.

SAMUELSON 1992

N.M. SAMUELSON, *The Jewish Philosophy of Steven Schwarzschild*, «Modern Judaism», XXII, 2, 1992, pp. 185-201.

SARTRE 1960

J.P. SARTRE, *L'antisemitismo: riflessioni sulla questione ebraica*, Milano 1960 (edizione originale *Réflexions sur la question juive*, Parigi 1946).

SCHAPIRO 1949

M. SCHAPIRO, *The Last Aesthete. Aesthetics and History in the Visual Arts; and Sketch for a Self-Portrait, by Bernard Berenson*, «Commentary», 1949, s. n. p.

SCHAPIRO 1986

M. SCHAPIRO, *L'Arte moderna*, Torino 1986 (edizione originale *Modern Art: 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries. Selected Papers*, II, New York 1978).

SCHAPIRO 1994

M. SCHAPIRO, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, IV, New York 1994.

SCHOLEM 1993

G. SCHOLEM, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino 1993 (edizione originale *Die jüdischen Mystik in ihren Haupströmungen*, Zurigo-Francoforte 1957).

SCHWARZSCHILD 1975

S.S. SCHWARZSCHILD, *The Legal Foundation of Jewish Aesthetics*, «The Journal of Aesthetic Education», IX, 1, 1975, pp. 29-42.

SECRET 1981

M. SECRET, *Bernard Berenson: una biografia critica*, Milano 1981 (edizione originale *Being Bernard Berenson: A Biography*, Londra 1979).

SEIDEL 1997

L. SEIDEL, 'Shalom Yehudin!': Meyer Schapiro's Early Years in Art History, «The Journal of Medieval and Early Modern Studies», 27, 1997, pp. 559-594.

SILBERSCHLAG 1982

E. SILBERSCHLAG, *Berenson as Critic of Hebrew Literature*, «Hebrew Studies», XXIII, 1982, pp. 145-153.

SPRIGGE 1960

S. SPRIGGE, *Berenson: a Biography*, Londra 1960.

STEIN 1999

J. STEIN, *The Jew: Assumptions of Identity*, New York 1999.

STORIA DEL MARXISMO 1981

*Storia del Marxismo nell'Età della Terza Internazionale, Dalla crisi del '29 al XX Congresso*, III, 2, a cura di E. J. Hobsbawm, G. Haupt et alii, Torino 1981.

STORR 1990

R. STORR, *No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism, Then and Now*, in *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, Catalogo della mostra, a cura di K. Varndoe, A. Gopnik, New York 1990, pp. 160-190.

TEDESCHI 2004

F. TEDESCHI, *La scuola di New York: origini, vicende, protagonisti*, Milano 2004.

TILLIM 1987

S. TILLIM, *Criticism and Culture, or Greenberg's Doubt*, «Art in America», LXXV, 5, 1987, pp. 122-128.

TOO JEWISH 1996

*Too Jewish? Challenging Traditional Identities*, Catalogo della mostra, a cura di N.L. Kleeblatt, New York-New Brunswick 1996.

TRONZO 2012

W. TRONZO, *Clement Greenberg's Inscription*, «Getty Research Journal», 2, 2012, pp. 181-186.

UNGER 1966

L. UNGER, *T. S. Eliot: Moments and Patterns*, Minneapolis 1966.

WALD 1987

A. WALD, *The New York Intellectuals: The Rise and the Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Londra 1987.

WALD 2002

A. WALD, *Exiles from a Future Time: The Forging of the Mid-Twentieth-Century Literary Left*, Chapell Hill-Londra 2002.

WIGGERSHAUS 1992

R. WIGGERSHAUS, *La Scuola di Francoforte: storia, sviluppo teorico, significato politico*, Torino 1992.

WILSON 1956

E. WILSON, *La ferita e l'arco: sette studi di letteratura*, Milano 1956 (edizione originale *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*, New York 1941).

WILSON 1965

E. WILSON, *Il castello di Axel: studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, Milano 1965 (edizione originale *Axel's Castle, a Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York 1931).

WILSON 1967

E. WILSON, *Saggi letterari 1920-1959*, a cura di G. Giudici, Milano 1967.

WONG 1994

J.J. WONG, *Synagogue Art of the 1950s: A New Context for Abstraction*, «Art Journal», LIII, 4, 1994, pp. 37-43.

ZIPPERSTEIN 1997

S.J. ZIPPERSTEIN, *Commentary and American Jewish Culture in the 1940s and 1950s*, «Jewish Social Studies», New Series, III, 2, 1997, pp. 18-28.



*Finito di stampare nel mese di ottobre 2018*  
ANGELO PONTECORBOLI EDITORE - FIRENZE

