

Clement Greenberg e la *Halakhah* del Modernismo

Camilla Froio

1. *An Informal Heritage*

L'esistenza di un legame, diretto o indiretto, tra lo svolgimento del pensiero critico di Clement Greenberg e l'ebraismo è dimostrata dalla seguente affermazione, offerta dallo stesso studioso in occasione di un simposio tenutosi nel febbraio 1944, incentrato sullo stato della moderna letteratura americana e la nuova generazione di ebrei americani:

Chi scrive ha nei confronti della propria eredità ebraica una posizione non più consapevole di quella dell'ebreo americano medio, cioè quasi nessuna. [...] 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, come lo è in quasi ogni parola di ogni altro scrittore ebreo americano contemporaneo. 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 (Greenberg [1944]: 251).

Sarebbe però errato isolare la dichiarazione greenberghiana dal contesto storico e sociale in cui essa ha preso forma. Nell'agosto 1944, Greenberg era stato designato direttore di "Contemporary Jewish Record", *magazine* fondato nel 1938 dall'American Jewish Committee e poi convertito nel 1945 in una nuova rivista, "Commentary", per la quale Greenberg ha ricoperto il ruolo di *associate editor* a partire da questa data fino al 1955. La partecipazione di Greenberg alla causa ebraica, nel decennio compreso tra gli anni Quaranta e Cinquanta, è inscindibile dalla sua adesione al marxismo (prima da trotskista e poi da antistalinista); in quanto intellettuale e newyorkese, il critico era divenuto membro eminente di quel gruppo letterario politicamente schierato a sinistra e fautore della cultura d'avanguardia, conosciuto col titolo generico di *New York Intellectuals*. Una «*Jewish clique*» (Leitch [1988]: 81. Cfr. Wald [1987]) impegnata strenuamente nella lotta contro lo stalinismo e intenta nell'esercizio critico letterario e sociale sottoforma di

recensioni, articoli e saggi brevi. L'ambiente era quello delle riviste impegnate nella definizione e nella più ampia indagine del panorama contemporaneo americano ed europeo, quali la già citata "Commentary", cui si aggiungevano "Partisan Review" e "The Nation". La diagnosi della società moderna, condotta applicando le categorie del materialismo storico, includeva di necessità anche lo studio e la comprensione della condizione ebraica: evitando con cura ogni genere di apparentamento ai movimenti sionisti e rigettando ogni forma di sciovinismo, gli intellettuali come Greenberg, pur affermando la preminenza dell'io individuale su quello collettivo, riconducevano la questione ebraica nella sua interezza alla problematica più ampia dell'alienazione contemporanea. La stessa dichiarazione rilasciata da Greenberg nel 1944, infatti, lascia spazio a disamine più generali intorno alle difficoltà dell'integrazione dell'ebreo nel tessuto sociale americano, fino a riconoscere nell'imborghesimento delle famiglie ebreo-americane una delle conseguenze più rilevanti di tale situazione¹: in un'ottica dichiaratamente marxista, Greenberg prevede che il riscatto sociale e culturale del suo popolo non potrà che avvenire sotto il socialismo, quando le differenze di classe ed etniche saranno abolite. Nella congiunzione creatasi tra condizione ebraica e adesione al pensiero di Marx, almeno fino ai primi anni Cinquanta, si radica la posizione di Greenberg in merito all'ebraismo; al contempo, però, coerentemente con l'atteggiamento assunto dagli intellettuali di New York, il critico si definisce ebreo ma non permette che la propria origine etnica predetermini la direzione del suo pensiero: egli non dubita di questo rapporto ma resta cauto nella scelta della terminologia più adatta a definirlo. L'attributo «informale» gli appare come il più corretto a descrivere una trasmissione, quella ereditaria, che passa necessariamente attraverso qualcosa di organico come «il latte materno» e di confidenziale come «i discorsi della famiglia». Il termine «informale», dunque, è adottato da Greenberg per soddisfare un preciso intento: da una parte, quello di attenuare la suggestione razziale e qualsiasi genere di predeterminazione identitaria; dall'altra, di stabilire l'ineluttabilità di un legame potente ma sviluppatosi, nell'arco della vita, in modo più indiretto e involontario che consapevole e riflettuto².

¹ «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» (Greenberg [1944]: 253).

² Interessante al riguardo è quanto affermerà Greenberg nel corso di una missiva rivolta a Frank Raymond Leavis, pubblicata su "Commentary" nell'estate 1955: «[I] am not, in my ignorance of Hebrew and many other things, *that* familiar with Jewish tradition anyhow» (Greenberg [1955c]: 213).

2. Greenberg critico di Franz Kafka

Il ruolo di Greenberg nella divulgazione della prosa kafkiana in America è stato rilevante e il suo contributo è passato inizialmente attraverso la traduzione di alcuni racconti brevi: già a partire dal 1942, egli propone la traduzione di *Josephine the Singer, or the Mouse Folk* (*Josefine, die Sangerin oder Das Volk der Mause*) per "Partisan Review" e, tra il 1947 e il 1948, cura due raccolte editate da Schocken Books, le *Parables (Parabeln)* e *The Great Wall of China: Stories and Reflections (Beim Bau der chinesischen Mauer)*. L'originario contributo di Greenberg come traduttore si completa con la produzione di tre importanti saggi³ che propongono e ribadiscono una precisa chiave interpretativa del racconto breve che ha dato il titolo alla silloge, *The Great Wall of China (Beim Bau der chinesischen Mauer)*. La volont del critico di diffondere le linee guida del pensiero di Franz Kafka a un pubblico ancora all'oscuro della portata e della novit della sua narrativa,  dimostrata dalla scelta di una storia che fosse pienamente rappresentativa della personalit dello scrittore: non eccessivamente complessa e dallo svolgimento lineare, *The Great Wall of China* permetteva a Greenberg di sondare il terreno della prosa kafkiana e di presentarne gli elementi sostanziali. La *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, pubblicata assieme alla traduzione integrale del racconto sul numero di "Commentary" dell'ottobre 1946, presenta l'essenza del pensiero greenberghiano intorno a Kafka e sancisce l'inscindibilit del legame tra lo scrittore e la sua origine ebraica. La condizione peculiare dell'ebreo praghese, quella di essere membro della minoranza ebraica entro la minoranza boema, ha formato e condizionato lo sviluppo della narrativa kafkiana, e il rapporto tra produzione artistica ed educazione familiare che ivi si crea assume una forma originale e moderna. In modo forse

³ La prima analisi greenberghiana della novella di Kafka  la gi citata *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, apparsa su "Commentary" nell'ottobre 1946; nel 1955, in modo pi esplicito e diretto, Greenberg dedica un saggio alla questione dell'ebraismo nell'opera di Kafka, intitolandolo *L'ebraicit di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione (The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision)*, edito sulla stessa rivista nell'aprile 1955. La presa di posizione di Greenberg in merito ai contenuti ebraici dei racconti e dei romanzi kafkiani suscit presto le critiche di Frank Raymond Leavis, che invier una missiva alla redazione di "Commentary" (giugno 1955), dichiarando che la lettura offerta da Greenberg era ampiamente condizionata dalle sue origini est-europee, dunque poco obiettiva ed eccessivamente personale; alla polemica seguir cos una rettifica parziale di Greenberg, che ripubblicher il saggio col titolo abbreviato di *L'ebraicit di Kafka (Kafka's Jewishness)*, includendolo successivamente nell'antologia *Arte e cultura (Art and Culture)*. Il terzo ed ultimo scritto dedicato a Kafka apparir nel 1958 nel volume *Franz Kafka Today*, a cura di Angel Flores e Homer Swander, col titolo di *At the Building of the Great Wall of China*.

eccessivamente immediato, Greenberg collega la struttura tipica del racconto e del romanzo kafkiano, dal punto di vista contenutistico e poi formale, al codice normativo ebraico, la Legge ebraica. La *Halakhah*, la parte giuridico-prescrittiva della *Torah*, ha come predeterminato la direzione della creatività di Kafka⁴, ma in questo caso specifico l'interpretazione di Greenberg non si risolve con chiarezza: da una parte, sembra di capire che Kafka abbia interiorizzato in modo naturale e involontario i principi della *Halakhah* attraverso l'educazione paterna e la vita chiusa nella comunità praghese; dall'altra si attribuisce allo scrittore una «westernized sensibility» (Greenberg [1946b]: 102), una sensibilità occidentalizzata, più cosmopolita, e una visione più raffinata, non settaria, da «positivistic intellectual» (Greenberg [1958]: 52), una mentalità empirica che lo avrebbe spinto a indagare ogni sfera del reale senza lasciarsi travolgere dal peso determinante della vita codificata dalla *Halakhah*. Kafka è così presentato come esponente del movimento modernista e, al contempo, voce preziosa della comunità ebraica: egli, seppur immerso nei ritmi dell'esistenza claustrofobica della popolazione ebreo-praghese, ha potuto osservarla dall'esterno, con una mentalità più affine a quella moderna. La grande muraglia cinese si trasforma così, sotto lo sguardo di Greenberg, nella metafora più veritiera della *Torah*: esattamente come l'infinito muro di cinta, il codice ebraico offre protezione ma al contempo isola il popolo dal corso della storia e dai grandi eventi, per rinchiuderlo in una quotidianità ripetitiva. Fin dalle origini, un'esistenza rigidamente morale è stata eletta dalle genti ebraiche come unica forma di sopravvivenza possibile contro la minaccia del mondo gentile; ma la chiusura difensiva ha presto condotto a un abbandono totale alla prevedibilità della Legge, a un'assoluta diserzione dal ciclo storico, nell'attesa paziente della redenzione messianica. Nel secondo saggio dedicato alla novella di Kafka intitolato *At the Building of the Great Wall of China* (1958), con queste parole Greenberg ribadisce la metafora ebraica della Grande muraglia cinese:

Thus China became the name of Kafka's figure of speech for Diaspora Jewry. The Great Wall, being interpreted, stands on one level of meaning as the 'fence' of Jewish Law, or Torah, which the rabbis themselves referred to as a fence or a wall. 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

⁴ «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» (Greenberg [1946b]: 101).

to no Jewish solution, remains meaningless vicissitude, without place or interest for the genuinely human (Greenberg [1958]: 48).

Greenberg riconosce dunque nel racconto la presenza di una potente traslazione metaforica: le sorti delle genti cinesi divengono le medesime di quelle ebraiche dopo la Diaspora, e la minacciosa presenza dei popoli invasori, contro cui la muraglia è eretta, traduce l'ostilità dei gentili di ogni luogo. Nel già citato saggio, Greenberg aggiunge un secondo e illuminante paragone tra il muro di cinta e la Legge ebraica e sulla impossibilità di entrambi di proteggere le genti da ogni eventuale pericolo, e sull'inquietudine e il senso di incertezza che ne derivano:

Like Jewish Law, the Chinese Wall has come into being discontinuously. The Law is supposed to provide for every contingency is infinite; hence the Wall, which can never be more than finite, must remain forever incomplete and vulnerable. For this reason there is a 'legendary' uncertainty as to whether the Wall has been really finished (Greenberg [1958]: 48).

Nei tre contributi dedicati a Franz Kafka pubblicati nell'arco di un decennio (1946-1958), la questione centrale affrontata da Greenberg resta essenzialmente la medesima: l'esistenza ebraica contrassegnata dall'obbedienza al codice *halakhico*. Pur tuttavia, la portata del problema trascende, per il critico, la narrativa kafkiana e investe la società ebraico-americana contemporanea, e l'occasione per esaminare la situazione moderna giunge inaspettata: si tratta della dura recensione dell'autobiografia della celebre Peggy Guggenheim. Nel settembre 1946, Greenberg firma con lo pseudonimo K. Hardesh l'articolo per "Commentary" intitolato *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)*. La condizione della grande collezionista è, suo malgrado, in gran parte affine a quella delle creature kafkiane: anche la mecenate tenta di fuggire dalla predeterminazione della sua vita segnata dall'obbligo ebraico di rispettare un codice morale che, sebbene ancora implicitamente *halakhico*, è tuttavia ancora riconoscibile in un mondo ormai secolarizzato e conforme allo stato borghese, ma ugualmente segnato dalla categoricità dell'antica norma giudaica. La sorte della Guggenheim è esattamente quella dell'ebreo che combatte contro il proprio ambiente originario, borghese e soffocante, negando sia se stesso che la storia originaria del popolo di appartenenza; in questo processo, molti di loro si lasciano abbagliare e conquistare dagli splendori della vita solo apparentemente meno misera della *bohème*. Il desiderio di essere parte dell'universo emozionante e dissoluto degli artisti ha animato la vita della giovane Guggenheim, che presto ha rinnegato la sua originaria condizione di ebrea borghese. Se nelle epoche passate la chiusura dell'esistenza ebraica all'interno di un codice morale

religioso era apparsa come l'unico espediente per la sopravvivenza, nell'America degli anni Trenta e Quaranta, la comunità giudaica ha eletto, come mezzo di difesa contro l'ostilità altrui, un codice comportamentale borghese ormai spogliato di ogni veste religiosa. Ma, osserva Greenberg, l'ebreo che rinnega l'obbedienza allo schema morale non può che divenire, come l'esperienza della Guggenheim ha dimostrato, un martire deprivato della volontà di scelta e trascinato nel vortice della vita dissoluta di «quel mondo totalmente pagano nella sua mancanza di prescrizioni e proibizioni» (Greenberg [1946a]: 271).

L'atteggiamento complessivo di Greenberg sulla questione della *Halakhah* risulta essere, infine, duplice: se da una parte egli attribuisce a Kafka l'intenzione di volere condannare, attraverso le sue creature miseramente assoggettate alla routine quotidiana, l'isolamento del popolo ebraico entro i vincoli dei dettami religiosi, nella sterile ripetitività imposta dalle autorità rabbiniche; dall'altra, riconosce in quella stessa *Halakhah* l'unica fonte di sicurezza e di protezione dell'ebreo dall'ostilità della vita in comune con i gentili, al punto da biasimare, come dall'alto di un pulpito, l'allontanamento volontario della Guggenheim dal suo *milieu* d'origine. La recensione letteraria, così, cede progressivamente il passo alla condanna morale: la collezionista, arrendendosi alle lusinghe del mondo degli artisti, ha rinunciato alla solidità dell'appoggio di una tradizione e di una normativa che, sebbene ormai secolarizzata, preserva e tutela il destino degli ebrei;

In quanto ebreo sono particolarmente toccato da questa storia della vita di una donna ebrea. 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*? Non serve a nulla obiettare che quello di Miss Guggenheim è un caso estremo e che le circostanze personali contano più del suo essere ebrea. Nella lista dei martiri della *bohème*, i nomi ebrei spiccano [...] (Greenberg [1946a]: 271).

3. *La falsificazione di sé e l'ibridismo artistico come problematiche ebraiche*

A conclusione del saggio *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione* (*The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*), del 1955, Greenberg così giustifica la predilezione dello scrittore per la prosa anziché per la poesia:

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 (Greenberg [1955a]: 315).

Il genere poetico non è, secondo Greenberg, il mezzo più adatto ad esprimere compiutamente la storia esistenziale dello scrittore ebreo perché esso comporta, di necessità, una falsificazione sia stilistica che contenutistica: lo stile lirico è eccessivamente «gentile», incita all'associazione mentale e dunque all'esegesi letteraria. Del resto, tale discriminazione tra poesia e prosa Greenberg lo aveva già sancito in *Verso un più nuovo Laocoonte (Towards a Newer Laocoon)*, punto di partenza dell'evoluzione del suo pensiero estetico. I campi della letteratura e della poesia sono distinti: poiché la seconda ha avvertito la necessità di affrancarsi dall'autorità della prima, al fine di stabilire i limiti della propria disciplina, ha ridimensionato il ruolo del soggetto narrativo favorendo un *medium* «psicologico e sub- o sovralogico» (Greenberg [1940]: 60). La parola poetica, a differenza di quella letteraria, ha perduto il vincolo del senso logico e la sua potenzialità specifica è divenuta quella associativa ed evocativa, mentre il significato è stato relegato alla sfera delle possibilità. Se, dunque, l'arte letteraria ha come fine ultimo l'intelligenza del lettore, a cui offre un senso univoco del testo, l'arte poetica, piuttosto, agisce sul terreno della coscienza associativa e dei significati multipli. Per il romanziere ebreo questa linea di demarcazione si radicalizza ulteriormente: la sua maggiore difficoltà consiste nello stabilire dei compromessi con l'arte senza falsificare la propria personalità artistica che, come Greenberg ha ampiamente dimostrato, è predeterminata dalla normativa *halakhica*; nel caso emblematico di Kafka, la prescrizione religiosa permea tanto i contenuti delle sue narrazioni quanto la forma adottata: lo stile sincopato, terribilmente lineare e atono dei suoi racconti e romanzi riecheggia la paratattica semplicità delle parabole bibliche. Un tale processo di settorializzazione della propria arte e di revisione dei canoni della prosa antitetici a quelli della lirica, spinge Kafka a sottoporre la letteratura a un drammatico sforzo, quello della verifica dei limiti del *medium*. L'originaria questione, da Greenberg anticipata in *Verso un più nuovo Laocoonte*, della disonestà artistica («che consiste nel tentativo di fuggire dai problemi del proprio *medium* rifugiandosi negli effetti di un'altra arte», Greenberg [1940]: 55), nel caso dell'opera di uno scrittore ebreo è immediatamente trasposta nel problema della falsificazione di sé. Il romanziere non può evadere dalla condizione cui appartiene, quella dell'obbedienza al codice *halakhico*, e ogni allontanamento dai principi dell'ordine e del significato univoco è immediatamente riconoscibile come segno di un processo di degenerazione in direzione dell'ibridismo artistico.

Non sorprende, dunque, che Greenberg, nello stesso anno della pubblicazione della *Introduction* e della recensione dell'autobiografia di Peggy Guggenheim, estenda la problematica dell'integrazione ebraica alla pittura, eleggendo come caso esemplare

quello di Marc Chagall. In occasione della retrospettiva del Museum of Modern Art di New York dedicata al grande artista (10 aprile-23 giugno 1946), Greenberg pubblica nel giugno dello stesso anno per "The Nation" un breve articolo, tra i pochi ad essere inclusi nella successiva silloge *Art and Culture (Arte e cultura)*. L'analisi stilistica dell'opera di Chagall lascia presto spazio alla narrazione di una classica parabola sull'assimilazionismo ebraico («Chagall si mise di buona lena ad assimilare la cucina e le piacevolezze francesi con la stessa cocciuta perseveranza di un uomo impacciato e sentimentale che voglia imparare a ballare», Greenberg [1946c]: 88), sul compromesso che un artista «proveniente dall'enclave ebraica» (Greenberg [1946c]: 90) ha dovuto compiere con la cultura occidentale. La caratteristica goffaggine della sua pittura, la «gaucherie» (Greenberg [1946c]: 88) e il «sovranaturalismo» (Greenberg [1946c]: 88) sono frutto della sua condizione ibrida, in bilico tra il ricordo della formazione di origine e lo sforzo di integrazione nella Scuola parigina⁵. Il precario equilibrio si risolve negativamente in quella che Greenberg definisce una «semplice qualità non organizzata» (Greenberg [1946c]: 90), ovvero sia in una mancanza di severità e disciplina, in isolate qualità pittoriche a stento ricondotte a un insieme unitario.

4. *Una nuova Halakhah*

Una delle maggiori difficoltà della ricerca delle origini del pensiero estetico di Clement Greenberg consiste nel tentativo di riportare a un'unità coerente l'eterogeneità delle sue fonti; accanto alle evidenti ascendenze delle lezioni tenute da Hans Hofmann sulla necessità della separazione delle discipline artistiche in base alla comprensione puntuale dei limiti dei rispettivi *media*, il conservatorismo e il moralismo caratteristico di figure letterarie quali Irving Babbitt e Thomas Stearns Eliot hanno condizionato profondamente l'approccio critico di Greenberg. Eminentissimi precursori della corrente formalista americana poi conosciuta col nome di *New Criticism*, tali personalità, secondo modalità e contenuti diversi, propugnavano il rispetto dell'ordine e della correttezza nell'arte: il primo, Babbitt, autore del celebrato *Laocoon* di inizio Novecento, ha percepito l'urgenza di un ritorno di ciascuna arte al proprio campo disciplinare,

⁵ «La mancanza di grazia di Chagall era in parte 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. Chagall ne fa molti di entrambi i generi» (Greenberg [1946c]: 88).

interpretando la condizione moderna della letteratura come effetto di una corruzione, quella del naturalismo romantico di ascendenza roussoiana; il secondo, Eliot, allievo di Babbitt all'università di Harvard, con il suo saggio *Tradition and the Individual Talent* ha condizionato in maniera ancor più duratura il pensiero greenberghiano. Eliot, infatti, ha attribuito un valore preponderante al *medium* e alla conseguente negazione della personalità artistica, in quanto fattori determinanti ai fini della correttezza dell'esercizio di analisi critica; egli dichiara: «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» (Eliot [1919]: 235). Il talento individuale del poeta e l'attività del critico non possono prescindere dalla consapevolezza dell'esistenza di un ordine ideale che simultaneamente attraversa l'intero corso della letteratura, da Omero fino al Novecento; Eliot parla di un «ideal order» (Eliot [1919]: 231), di una linea progressiva che non predetermina in modo vincolante e rigido il presente ma lo condiziona puntualmente, per cui il compito del poeta diviene quello di elaborare e al contempo preservare la memoria del passato e la necessaria conformità tra nuovo e antico⁶. Il concetto di ordine ideale eliotiano sembra precedere la linearità del progresso della pittura modernista riconosciuta da Greenberg, nonché l'entità del legame che lo stesso critico d'arte stabilisce tra la creatività individuale e la tradizione passata. Dalla lettura congiunta di due saggi separati da quindici anni di distanza, *Verso un più nuovo Laocoonte* e *La pittura 'di tipo americano' ('American-Type' Painting)*, è possibile comprendere le ragioni dell'aspra critica mossa da Leo Steinberg in *Altri criteri (Other Criteria)* all'ordine ideale del progresso dell'arte passata e presente sostenuto da Greenberg: «un'elegante e rapida carrellata unidimensionale» (Steinberg [1972]: 111) da Manet fino alla contemporaneità e una riduttiva «concezione lineare dello sviluppo storico» (Steinberg [1972]: 109), legittimano il rifiuto greenberghiano del contenuto della pittura e la conseguente soppressione dell'individualità dell'artista. Ma la gravissima colpa di Greenberg, secondo Steinberg, consiste nella dogmaticità di un approccio che non può che sfociare nella cecità di fronte alla reale essenza dell'arte: la

⁶ «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 supervision 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» (Eliot [1919]: 231).

sua intrinseca e irriducibile mutevolezza. Pur nella sua evoluzione storica, la pittura modernista è colpita da una vincolante staticità, da una eterna reiterazione dei dogmi fondamentali, dei quali uno in particolare è determinante: il processo di autocritica di origine kantiana. L'inquadramento ideale dell'intero corso pittorico, infatti, procede attraverso il compiersi del percorso di autodefinizione disciplinare delle arti: all'interno della visione di Greenberg, il punto di rottura tra l'asservimento della pittura alla letteratura e il ritorno alla superficie della tela è riconoscibile «nella persona del comunardo Courbet» (Greenberg [1940]: 57), quando si afferma un nuovo interesse «per ogni centimetro di tela, indipendentemente dalla sua relazione con i 'centri d'interesse' del quadro [...]» (Greenberg [1940]: 57). Con i dipinti di Courbet, dunque, ha avuto inizio quella prassi dell'*ars est artem demonstrare*, un ritorno alla materialità del *medium*, col conseguente abbandono di ogni pretesa illusionistica e di dissimulazione del supporto fisico. La logica autocritica kantiana diviene presto l'essenza irriducibile del modernismo: la pittura, applicando i metodi che le competono e la qualificano, definisce se stessa stabilendo i suoi stessi limiti, ovverosia erigendo una barriera tra il suo campo disciplinare e quello della letteratura e della scultura. Poiché ciò che la contraddistingue è la bidimensionalità del supporto fisico, essa non deve interpretare la presenza dei confini spaziali come un limite negativo, bensì esasperare la dimensione della cornice pittorica, la piattezza della tela e la fisicità del pigmento. L'opacità diviene così un valore pregnante e immediatamente antitetico alla trasparenza, quest'ultima appartenente a quelle discipline, come la letteratura, che privilegiano la trasmissione immediata dei contenuti attraverso la dissimulazione totale del *medium*, avvertito come ostacolo o impaccio alla comunicazione dei sentimenti. La separazione disciplinare e dunque la coerenza artistica cui Greenberg ineggia, si completano con una altrettanto rigida definizione di ciascuna arte in base alla specificità delle sue modalità percettive: la superficie bidimensionale dipinta, infatti, corrisponde a una fruizione puramente ottica, tale per cui la visione di un quadro modernista si tradurrà nell'immediato riconoscimento delle qualità che lo connotano; la condizione ibrida di un dipinto antico, invece, è dipesa dalla preponderante necessità dell'ausilio di altri sensi oltre alla vista, poiché, onde dissimulare le limitazioni della piattezza del supporto, l'artista del passato ricorreva all'artificio illusionistico, cioè alla riproduzione di uno spazio virtualmente percorribile.

Uno degli aspetti emblematici del modernismo greenberghiano è il suo carattere impositivo e precettivo: «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» (Greenberg [1961]: 119). L'entità della categoricità pratica dei precetti modernisti, plasmatori delle dinamiche pittoriche contemporanee da Courbet fino a Still, e del valore 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 dall'impianto più metafisico e teleologico che mutevole e inconstante. L'assoluta piattezza che il quadro modernista ricerca non si riscontra, infatti, 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 trascendenza (la purificazione del *medium*). L'intenzione di Greenberg, del resto, non è mai stata la mortificazione della consistenza materica e fisica della pittura, come dimostrano le valutazioni sempre positive delle nuove tecniche e dell'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 e attuale con la trascendenza: il processo resta percettivo ed esperibile fisicamente, ma l'enfasi è riposta nella valenza o meno del percorso di autocritica meditato e messo in atto dall'artista. In sostanza, il modernismo greenberghiano mantiene invariato, per tutto il suo cammino, una dialettica tra la retorica dei materiali e la purezza astratta, tra la sfera fisica e quella estetica.

Il peso gravoso di una tale devozione a un processo normativo permette di definire il modernismo come un movimento di ossequio alla legge: esattamente come quella logica che pervade l'opera di Franz Kafka e condiziona, nell'epoca contemporanea, la comunità ebraico-americana, anche il corso del pensiero greenberghiano obbedisce a degli imperativi, al punto che il determinismo del suo quadro teorico modernista sembra tramutarsi nel corrispettivo 'secolarizzato' della versione *halakhica* dell'universo kafkiano. Come sottolineato da Susan Noyes-Platt, autrice di un noto articolo incentrato sulla formazione politica e intellettuale di Greenberg tra gli anni Trenta e Quaranta⁷, sarebbe errato non tenere conto della fase, cruciale per le sorti dell'Europa, in cui Greenberg è giunto a una definitiva formulazione del suo pensiero. L'ansia e la viva preoccupazione per l'avanzata del regime nazista, dunque per il destino della cultura alta minacciata dalla portata degradante e propagandistica del kitsch, si accompagnano al fondato timore per la sorte del proprio popolo. Sebbene non siano visibili i segni dell'inquietudine personale di Greenberg, Platt ha riscontrato una profonda vicinanza tra

⁷ Si rimanda a Noyes-Platt [1989].

il paradigma concettuale espresso in *Verso un più nuovo Laocoonte* e quanto, pochi anni dopo, lo stesso critico attribuirà a Kafka e alla sua logica *halakhica*: come la rigidità della Legge ha protetto le genti ebraiche segregandole dai pericoli esterni, il radicalismo artistico ha forse rappresentato per Greenberg l'unica possibile forma di difesa culturale dall'avanzata dei totalitarismi in Europa. Lo spettro di una «impending doom», di una catastrofe imminente, avrebbe dunque esortato il critico, forse in modo più subliminale che diretto, a ritrovare forme 'altre' di sicurezza culturale e successivamente a radicalizzare la direzione della sua visione estetica. L'entità di questa imminente minaccia esterna 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 urgenza di affermare la coerenza del proprio pensiero. La consapevolezza del destino persecutorio e della condanna degli ebrei ha forse sollecitato lo stesso Greenberg, figlio di immigrati provenienti dalla zona di confine russo-polacca, a riconoscere anch'egli nella *Halakhah* l'unica protezione possibile contro il corso drammatico degli eventi, applicando la sua logica normativa e ripetitiva, spogliata però di ogni valore religioso, all'esercizio della critica d'arte.

5. *Il messianismo di Greenberg*

Nel saggio *Necessità del 'formalismo' (Necessity of 'Formalism')*, scritto nel 1971, Greenberg dichiara:

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 (Greenberg [1971]: 135).

Greenberg rende così esplicito l'aspetto teleologico del modernismo, il suo essere percorso da una tensione diritta e logica verso una destinazione perseguibile solo per mezzo dell'attuazione dei principi propri dell'estetica modernista. Per quanto egli sostenga che vi sia stato «molto poco di programmatico nell'Espressionismo Astratto» (Greenberg [1955b]: 203), ciò che è descritto in *La pittura 'di tipo americano'* appare proprio come un corso prefissato, coerente fino all'eccesso con i presupposti pittorici che traggono origine dalla originaria rivoluzione di Courbet e Manet. In conclusione al saggio, Greenberg infatti dichiara:

L'arte avanzata, che oggi è la stessa cosa dell'arte ambiziosa, persiste nella misura in cui verifica quale sia la capacità della società nei confronti dell'arte alta. Lo fa verificando i limiti delle forme e dei generi ereditati, come del *medium* stesso, ed è quello che a loro tempo

fecero gli impressionisti, i postimpressionisti, i Fauves, i cubisti e Mondrian. Se nel caso della nuova pittura astratta americana questa verifica appare più radicale, è perché arriva a uno stadio più ampio. [...] Forse la pittura sta andando verso un nuovo tipo di genere, ma probabilmente non un genere senza precedenti [...] (Greenberg [1955b]: 216).

L'impianto storicista di Greenberg, memore delle origini marxiste del suo pensiero critico, dunque la continua interrelazione, più o meno marcata, tra stato dell'arte e contingenza storico-economica⁸, è come contraddetto, se non addirittura vanificato, dalla validità universale dei presupposti teorici. Il termine, il punto di arrivo, della retta via del modernismo è arduo da individuare ed è forse qui che il peso dell'universalismo come categoria estetica si rivela essere assai gravoso: in base a quanto da Greenberg stesso sostenuto in forma più o meno esplicita, ciò che egli prospetta sembra essere l'approfondimento e dunque l'estremizzazione a oltranza del processo di autocritica tendente alla purificazione totale del *medium*. Nel 1949, Greenberg insiste però sul valore eminentemente euristico della tendenza modernista, senza considerare come determinante il perseguimento o meno di una finalità: «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» (Greenberg [1949]: 92). Ancora nel 1961, egli conferma la sua originaria considerazione: «il processo di autocritica nelle arti divenne un'impresa di autodefinizione a oltranza» (Greenberg [1961]: 118). Del resto, l'esistenza di una rigida processualità, quella del *self-criticism* di matrice kantiana, nonostante quanto da Greenberg sostenuto, non può non presupporre una meta, un fine che dal critico sembra essere abbandonato a uno stato di vaghezza; ma se l'intera storia del quadro modernista, a partire dai suoi predecessori Courbet e Manet, è radicata nell'evoluzione del proprio *medium* specifico, la sua conclusione non può che essere l'esasperazione della sue qualità primarie, ovverosia la bidimensionalità e la fruizione esclusivamente ottica. In un certo senso, quindi, così come la nascita del fenomeno è avvenuta in seno alla rivoluzione del trattamento e della percezione del supporto, così la sua stessa fine, in un moto ciclico e autoconclusivo, non può che compiersi con l'avverarsi della promessa della sua assoluta purificazione; l'epilogo della lunga parabola modernista, nella sua vaghezza finale, sembra così assumere proprio i contorni di un avvenimento mistico e metastorico oltre che estetico.

⁸ Ad esempio, il successo del movimento espressionista americano è da Greenberg sempre connesso con la nuova affermazione di New York come capitale dell'arte tra i due conflitti mondiali. Si veda Greenberg [1965].

Fondamentalmente, si deve alla critica immediatamente successiva a quella di Greenberg, ovvero a Michael Fried e a Rosalind Krauss, la presa di consapevolezza delle implicazioni della teleologia modernista. Il primo, in particolare, già nel 1967 nel suo saggio programmatico *Art and Objecthood*, rifiuta la categoricità con cui Greenberg applica i suoi stessi precetti, nonché la pretesa che le qualità moderniste perdurino incondizionatamente nonostante il verificarsi delle vicende storiche. Gli eccessi del radicalismo del maestro, dimostrati dalla sua conclusione che «thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture – though not necessarily as a successful one» (Greenberg [1962]: 131-132), culmine del carattere ontico attribuito alla tela, conducono Fried a contrapporre all'assolutezza dell'ortodossia greenberghiana la flessibilità del concetto di 'convinzione', destabilizzando così uno degli assi centrali del modernismo: non è possibile, infatti, credere che la piattezza e i limiti spaziali del supporto siano essenze irriducibili, dunque immuni alla verifica delle circostanze storiche; piuttosto, esse costituiscono le condizioni minime, strutturali, affinché un oggetto possa essere riconosciuto come un dipinto a prescindere dalle sue qualità estetiche⁹. Il proposito di Fried, nel 1967, è proprio quello di sottoporre al vaglio della critica la sostanza del quadro modernista, ovvero di renderla partecipe della mutevolezza del processo storico, deprivandola della sua originaria condizione *a priori*: affinché una sostanza della pittura esista, essa deve essere giudicata dalla situazione storica a lei contemporanea. In un suo scritto postumo, *An Introduction to My Art Criticism*, edito nel 1998, Fried assume una posizione ancora più esplicita sulle presunte incongruenze del piano modernista del maestro, sostenendo che proprio nel 1962, nell'anno di pubblicazione di *After Abstract Expressionism*, Greenberg si sia sentito come costretto ad assumersi la responsabilità di un «inexplicable fact», ovvero della

⁹La preoccupazione maggiore di Fried è la messa in dubbio dell'appartenenza dell'opera d'arte alla categoria estetica, ragione per cui l'intento fondamentale del critico è quello di rimarcare la separazione ontologica dal piano della pura oggettualità. La problematica avanzata dal minimalismo negli anni Sessanta, ovvero il rischio dello slittamento dell'opera nel terreno del reale, è riconosciuta da Fried come l'effetto dirompente di una tendenza interna al modernismo stesso («I remarked earlier that objecthood has become an issue for modernist painting only within the past several years», Fried [1967]: 135): già a partire da Manet, la storia della pittura può essere intesa come un graduale tentativo di esplicitare la sua «*pictorial* essence», la sua sostanza estetica, di contro a quella oggettuale (Fried [1967]: 135-136). La conclusione cui giunge Greenberg nel 1962 che «a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture», identifica implicitamente il quadro modernista con «una cosa dipinta», senza così operare la dovuta divisione tra la sfera fenomenologica (degli oggetti) e quella estetica (delle opere d'arte). Per un approfondimento della questione, si rimanda a Nigro [2003]: 33-42.

mancata risoluzione del corso della pittura modernista: «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 [...]» (Fried [1998]: 38). Già in *Art and Objecthood*, del resto, Fried aveva riconosciuto in *After Abstract Expressionism* i primi segni di una flessione della originaria rigidità greenberghiana: nel saggio, infatti, Greenberg attribuisce a Newman, Rothko e Still il merito di aver rinnovato il percorso dell'autocritica modernista seppur rispettando con coerenza la sua logica originaria; la questione sollevata dai tre artisti assume così una nuova natura seppur mantenendosi in continuità con i primi propositi: «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?» (Greenberg [1962]: 132). Fried interpreta il nuovo interrogativo posto da Greenberg come il segno di una forzata presa di consapevolezza di fronte alla mancata conclusione, nel 1962, della irriducibile essenza della pittura modernista: l'arte, pur avendo rispettato il *diktat* greenberghiano ed esasperato la bidimensionalità del supporto e la consistenza fisica del colore, è come giunta a una fase di sospensione e di fiduciosa attesa, cui Greenberg pone rimedio, secondo la tesi di Fried, attraverso una ridefinizione o rinnovamento delle finalità della pittura.

Lo svuotamento dei capisaldi concettuali dello storicismo modernista, ovvero dei suoi fondamenti metafisici e trans-storici, è il punto di partenza della nota raccolta di Rosalind Krauss *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti (The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths)*, comprendente i saggi della storica dell'arte scritti entro il decennio 1973-1983, e legati dunque alla fondazione della rivista "October". Per Krauss, l'intera utopia modernista si fonda su mitologie e contraddizioni irrisolte che, esattamente come la struttura della griglia nell'arte dimostra, vengono mantenute tali reprimendole in una sfera subliminale e inattiva. Uno degli aspetti distintivi del modernismo è la sua capacità di mantenere, in un rapporto di apparente equilibrio e di coesistenza, polarità opposte, sopprimendo ogni sospetto di paradossalità; in questa stessa categoria si inserisce la logica storicista di Greenberg, che «concepisce l'ambito della produzione artistica simultaneamente come senza tempo e in costante mutamento» (Krauss [1986]: 5): in sostanza, aggiunge Krauss, «esistono oggetti, come l'arte stessa, o la pittura o la scultura, o il capolavoro, che costituiscono delle forme universali, trans-storiche, mentre al tempo stesso si afferma che la vita di queste forme è sottoposta a un rinnovamento incessante non dissimile da quello degli organismi viventi» (Krauss [1986]: 5). L'indiscutibilità dell'essenza dell'opera, e dunque il

suo carattere autonomo, contraddice l'assunto storicista di Greenberg: l'idea di un progresso evolutivo è immediatamente confutata dal radicamento dell'intera storia della pittura nelle vicende del suo supporto fisico, che si dirigono verso una meta prefissata e impermeabile agli avvenimenti contingenti. Conseguentemente, il modernismo mantiene in un equilibrio precario la sfera storica e temporale, dunque mutevole, e quella metastorica e universale, facendo retrocedere aporie di tal genere a uno stato di presenza latente. La questione problematica posta dal metodo di Greenberg, a questo punto, non è rappresentata da Krauss dalla idea di teleologia, di una linea temporale retta in cui si inserisce pienamente il concetto di originalità e il suo binomio con l'avanguardia, bensì dalla definizione dello «spazio dell'arte come autonomo e autoteleutico» (Krauss [1986]: 14)¹⁰. Quest'ultimo termine riassume in una sintesi estrema la sostanza del modernismo greenberghiano e coglie la contraddittorietà del postulato storicistico di fondo: la pittura, confinata nel «ghetto» (Krauss [1986]: 13) della pura visibilità, dietro il muro di cinta eretto contro le arti verbali, è assunta a uno stato di piena autosufficienza e completezza, in cui la sua origine e il suo epilogo coincidono escludendo ogni possibilità di evoluzione o di mutamento.

Seppur tenendo conto delle riflessioni di Fried e di Krauss, tra i primi a fornire argomenti solidi di opposizione alle incongruenze del modernismo, sarebbe errato sottovalutare la circostanza storica in cui Greenberg stabilisce il carattere lineare e continuativo, vagamente mistico, del suo pensiero: la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta a New York sono infatti contraddistinti dalla mobilitazione politica che ha riunito gli intellettuali sotto la bandiera comune del socialismo contro quella che al tempo era interpretata come un'inarrestabile decadenza culturale. Come sarà poi ribadito da Dwight Macdonald nel suo *Masscult and Midcult* (apparso nel 1944 col titolo *A Theory of Popular Culture su "Politics"*), l'assetto culturale non è né statico né unitario ma risponde delle trasformazioni storico-economiche; conseguentemente, lo stato contemporaneo di profonda crisi culturale è da Greenberg connesso alla strumentalizzazione politica della condizione di insoddisfazione sociale e quindi alla propaganda populista messa in atto dai regimi totalitari. In *Avanguardia e kitsch (Avant-Garde and Kitsch)*, il sovvertimento del normale equilibrio tra cultura alta (*highbrow culture*) e cultura bassa (*lowbrow culture*), cioè tra i detentori della cultura e l'uomo comune, avviene nel momento in cui il secondo reagisce contro la società, quando, per

¹⁰In questo caso, Krauss prende come esempio definitivo quello della griglia, cui ha dedicato l'articolo intitolato *Griglie (Grids)*, apparso nell'estate 1979 sulla già citata "October"; si veda Krauss [1986]: 13-27.

citare Greenberg, «ci si mette a nominare pistole e torce incendiarie insieme alla cultura» (Greenberg [1939]: 48). L'offerta dei regimi fascisti di una cultura per il popolo nasce da considerazioni puramente utilitaristiche: la natura stessa dell'avanguardia non permette loro di plasmarla e di renderla portavoce di valori propagandistici, al contrario del kitsch che, essendo fondamentalmente un movimento recente nato in grembo alla rivoluzione industriale e al conseguente fenomeno di alfabetizzazione generale, gode di una sostanza più flessibile e accondiscendente. Lo spostamento del baricentro culturale è, secondo Greenberg, la questione essenziale della degenerazione presente: la condizione di equilibrio sociale, in cui i valori di pochi sono condivisi da tanti, è, sotto i regimi, invertita inesorabilmente, giungendo a quella situazione aberrante per cui l'uomo comune è illuso di dettare le regole artistiche e letterarie, quando, di fatto, egli non è altro che l'oggetto deprivato di volontà propria dell'ideologia totalitaria. Per gli intellettuali newyorkesi come Greenberg e Macdonald, tra il 1939 e il 1940, di fronte a una così drammatica diagnostica delle sorti della cultura d'avanguardia, l'unica possibilità di redenzione non poteva che consistere nella fede nel socialismo. Le parole conclusive di *Avanguardia e kitsch* sono volutamente lapidarie e proclamatorie: «Oggi non guardiamo più al socialismo per una cultura nuova, per quanto sarà inevitabile che ne compaia una quando il socialismo sarà realizzato: oggi guardiamo al socialismo *semplicemente* per preservare ogni cultura viva esistente» (Greenberg [1939]: 50). Ma oltre che un credo politico, in questa fase il socialismo ha rappresentato per Greenberg, come per altri intellettuali coinvolti nella lotta ideologica contro il nazismo, un'utopia alla quale era stato attribuito un potere metastorico di redimere l'umanità intera, salvando le sorti della cultura occidentale¹¹. Accanto al portato universalistico del marxismo, nel senso di attesa di un rinnovamento culturale, si aggiunge probabilmente una forma più spirituale di messianismo, che sembra assumere, a tratti, una prospettiva vagamente escatologica, alimentata dall'ansia di una imminente e irreversibile crisi. La prima preoccupazione di Greenberg, in questi anni inquieti, era il destino dell'avanguardia e dunque, tra i compiti assunti in qualità di critico militante di sinistra, vi era la sua difesa dal proliferare del fenomeno della *middlebrow culture* e successivamente, verso la fine degli anni Cinquanta, dall'affermarsi del manierismo artistico, uno svuotamento della processualità autocritica propria dell'espressionismo astratto e da Greenberg riconosciuto come il nuovo nemico della pittura degli anni

¹¹ Si rimanda anche alla questione della declinazione universalistica e messianica del marxismo caratteristico degli immigrati ebrei di fine Ottocento e inizio Novecento. Cfr. Buhle [1991], Collins [1993].

Sessanta¹². Già a partire dal biennio 1939-1940, raggiungendo l'acme nel 1961, l'unica modalità per preservare l'arte alta dalle contaminazioni della politica consisteva non esclusivamente nel suo inquadramento entro una logica ripetitiva derivante da quella *halakhica*, ma anche nel prefissarne una meta e un futuro irredenti, in cui la totale purificazione del *medium* si sarebbe avverata.

Il riscatto dell'arte contemporanea, dunque, avviene attraverso una promessa tacita, una sua implicita e mai dichiarata proiezione trascendente che possa alimentarne, nel frattempo, l'obbedienza al precetto fondamentale. La *Halakhah*, infatti, oltre a regolare la vita dell'ebreo ortodosso e conservatore, ne prefissa la meta e, secondo uno spirito tipicamente ebraico, il rapporto che essa sancisce tra Dio e l'uomo è di tipo normativo e legislativo¹³. Il modello di vita *halakhico* è espressione, così, 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 definibile storicamente, ma in questa attesa, in questo tropismo, l'arte deve tuttavia approfondire il suo compito di autocritica e di purificazione del *medium*, la propria *Halakhah*.

Ringrazio i professori Alessandro Nigro e Fabrizio Desideri per il prezioso aiuto fornitomi nel corso di questa ricerca.

Bibliografia

Buhle, P., 1991: *Marxism in the United States*, Verso, London-New York.

Clark, T.J., 1982: *Clement Greenberg's Theory of Art*, in *Pollock and After: the Critical Debate*, ed. F. Frascina, Routledge, London, 2000, pp. 71-86.

Collins, B.R., 1993: *Le pessimisme politique et 'la haine de soi' juive. Les origines de*

¹² Si veda Greenberg [1964]. Negli anni Sessanta, Greenberg è coinvolto attivamente nella critica ai nuovi movimenti artistici affermatasi in questo decennio, quali la Pop Art, la Kinetic Art, Assemblage e, in particolare, la Minimal Art.

¹³ «Only Christianity and Judaism offer real possibilities for discussing a relationship between God and the world. In Christianity incarnation bridges the gap; in Judaism it is halakhah. [...] In contrast, Judaism's vision of the relationship ultimately is moral, and only a moral model can serve to overcome the separation between God and world without denying their real separation. [...] Hence, Jewish law [...] ultimately is an expression of an eternal end that always lies beyond whatever is realized in space and time. In other words, the messianic is the asymptote towards which lived life in space and time directs itself in full knowledge that what it strives to become in principle is always infinitely distant» (Samuelson [1992]: 188).

- l'esthétique puriste de Greenberg*, in *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 45/46, Centre George Pompidou, Parigi, pp. 61-84.
- Cooney, T.A., 1991: *New York Intellectuals and the Question of Jewish Identity*, "American Jewish History", 80, pp. 344-360.
- Eliot, T.S., 1919: *Tradition and the Individual Talent*, in *Literary Criticism in America*, ed. A.D. Van Nostrand, The Liberal Arts Press, New York, 1957, pp. 228-238.
- Fried, M., 1967: *Art and Objecthood*, in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, Studio Vista, London, 1957, pp. 116-147.
- Fried, M., 1998: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago.
- Gal, N., 2013: *Traces of the Unrepresentable in the Modernist Discourse of Clement Greenberg and Michael Fried*, "RIHA Journal", s.n.p.
- Greenberg, C., 1939: *Avant-Garde and Kitsch*, trad. it. *Avanguardia e kitsch*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 37-51.
- Greenberg, C., 1940: *Towards a Newer Laocoon*, trad. it. *Verso un un più nuovo Laocoonte*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 52-64.
- Greenberg, C., 1944: *Under Forty: A Symposium on American Literature and the Younger Generation of American Jews*, trad. it. *Sotto i quaranta: un simposio sulla letteratura americana e la giovane generazione di ebrei americani*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 251-253.
- Greenberg, C., 1946a: *A Martyr to Bohemia: Review of Out of this Century by Peggy Guggenheim*, trad. it. *Una martire della bohème: recensione di Out of this Century di Peggy Guggenheim*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 270-272.
- Greenberg, C., 1946b: *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in *The Collected Essays and Criticism, Arrogant Purpose: 1945-1949*, vol. II, ed. C. Greenberg, J. O'Brian, University of Chicago Press, Chicago, 1988, pp. 99-104.
- Greenberg, C., 1946c: *Review of an Exhibition of Marc Chagall*, trad. it. *Marc Chagall*, in *Arte e Cultura. Saggi critici*, Umberto Allemandi editore, Torino, 1991, pp. 87-90.
- Greenberg, C., 1949: *The New Sculpture*, trad. it. *La nuova scultura*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 91-96.
- Greenberg, C., 1955a: *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*, trad. it. *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, in

- Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 310-315.
- Greenberg, C., 1955b: *'American-Type' Painting*, trad. it. *La pittura 'di tipo americano'*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 201-216.
- Greenberg, C., 1955c: *How Good is Kafka? A Critical Exchange with F.R. Leavis*, in *The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals: 1950-1956*, vol. III, ed. C. Greenberg, J. O'Brian, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 209-216.
- Greenberg, C., 1958: *At the Building of the Great Wall of China*, in *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, vol. IV, ed. C. Greenberg, J. O'Brian, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 48-52.
- Greenberg, C., 1961: *Modernist Painting*, trad. it. *Pittura Modernista*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano 2011, pp. 117-124.
- Greenberg, C., 1962: *After Abstract Expressionism*, in *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, vol. IV, ed. C. Greenberg, J. O'Brian, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 121-134.
- Greenberg, C., 1964: *Post-Painterly Abstraction*, trad. it. *Astrazione post-pittorica*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 336-340.
- Greenberg, C., 1965: *America Takes the Lead, 1945-1965*, trad. it. *L'America passa alla guida, 1945-1965*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 341-345.
- Greenberg, C., 1971: *Necessity of 'Formalism'*, trad. it. *Necessità del 'formalismo'*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, ed. G. Di Salvatore, L. Fassi, Johan & Levi editore, Milano, 2011, pp. 135-139.
- Kaplan, L., 1999: *Reframing the Self-Criticism: Clement Greenberg's 'Modernist Painting' in Light of Jewish Identity*, in *Jewish Identity in Modern Art History*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, pp. 180-199.
- Krauss, E.R., 1986: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge. Trad. it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi editore, Roma, 2007.
- Leitch, V.B., 1988: *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, Columbia University Press, New York.
- Meyer, J., 2001: *'Recentness of Sculpture': Minimalism and 'Good Design'*, in *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Heaven-London, pp. 211-221.

- Nigro, A., 2003: *Estetica della riduzione: il Minimalismo dalla prospettiva critica all'opera*, CLEUP, Padova.
- Noyes-Platt, S., 1989: *Clement Greenberg in the 1930's: A New Perspective on His Criticism*, "Art Criticism", 5, pp. 47-64.
- Olin, M., 1996: *C[lement] Hardesh [Greenberg] and Company: Formal Criticism and Jewish Identity*, in *Too Jewish? Challenging Traditional Identities*, ed. N. L. Kleeblatt, The Jewish Museum, New York-New Brunswick, pp. 39-59.
- Ottanelli, F.M., 1991: *The Communist Party of the United States: from the Depression to World War II*, Rutgers University Press, New Brunswick-London.
- Ouaknin, M., 2009: *Invito al Talmud*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rubinfeld, F., 1997: *Clement Greenberg: A Life*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Samuelson, N.M., 1992: *The Jewish Philosophy of Steven Schwarzschild*, "Modern Judaism", 12, pp. 185-201.
- Scholem, G., 1957: *Die Jüdischen Mystik in ihren Haupströmungen*, Suhrkamp, Zurigo-Francoforte. Trad. it. *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi editore, Torino, 1993.
- Schwarzschild, S.S., 1975: *The Legal Foundation of Jewish Aesthetics*, "The Journal of Aesthetic Education", 9, pp. 29-42.
- Stein, J., 1999: *The Jew: Assumptions of Identity*, Cassell, London-New York.
- Steinberg, L., 1972: *Reflections on the State of Criticism*, trad. it. *Altri criteri*, in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, ed. G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Editori Laterza, Roma, 2008, pp. 95-138.
- Storr, R., 1990: *No Joy in Mudville, Greenberg's Modernism, Then and Now*, in *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, ed. K. Varnedoe, A. Gopnik, The Museum of Modern Art, New York, 160-191.
- Tillim, S., 1987: *Criticism and Culture, or Greenberg's Doubt*, "Art in America", 75, pp. 122-128.
- Wald, A., 1987: *The New York Intellectuals: the Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London.
- Zipperstein, S.J., 1997: *Commentary and American Jewish Culture in the 1940s and 1950s*, "Jewish Social Studies", 3, pp. 18-28.