

TEMPO

TRA ESATTEZZA E INFINITO

Atti IX Convegno Interdisciplinare
dei Dottorandi e Dottori di Ricerca

A cura di Arianna Romani e Abdelhaleem Solaiman



Con il patrocinio di
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"



Con la collaborazione di
Ricercacontinua - Alumni Lettere e Filosofia Tor Vergata

Tempo

Tra esattezza e infinito

Atti IX Convegno Interdisciplinare
dei Dottorandi e Dottori di Ricerca

14-16 giugno 2017

a cura di

Arianna Romani e Abdelhaleem Solaiman

Volume III

UniversItalia

Il Comitato Organizzatore del IX Convegno Interdisciplinare
dei Dottorandi e Dottori di Ricerca:

Simeone Del Prete, Tiziano Gasbarro, Celestino Victor Mussomar,
Arianna Romani, Francesca Rosati, Abdelhaleem Solaiman, Danilo Testa.

© PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2019 - UniversItalia - Roma

ISBN 978-88-3293-200-3

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

INDICE

PRESENTAZIONE	5
IL COMITATO ORGANIZZATORE	7
I LUOGHI DEL TEMPO di Arianna Romani	9
"THAT TIME? O TIMES!": LA PERFORMANCE DEL TEMPO NELL'ANTONY AND CLEOPATRA SHAKESPEARIANO di Valentina Rossi	19
LA MISURA DEL TEMPO: FONTI, MODELLI E LINGUAGGI DELL'ARTE ASTRATTA IN FRANCIA TRA LE DUE GUERRE NELLA RIVISTA «CERCLE ET CARRÉ» di Ilaria Deianira Amico	35
TRA EBRAISMO E MODERNISMO: IL TEMPO DELL'ARTE SECONDO CLEMENT GREENBERG di Camilla Froio	51
COGLIERE IL TIMING: L'EMERGENZA DELLA TEMPORALITÀ NEL METODO CRITICO DI SERGIO BETTINI di Enkelejd Doja	65
LA TRANSCODIFICAZIONE DEL TEMPO IN UN DRAMMA MUSICALE CONTEMPORANEO: DA <i>CAPRICE</i> DI ROLAND FIRBANK A <i>SHAKESPEARE & GOSSIP</i> DI RICCARDO RICCARDI di Giacomo Sciommeri	79
MEMORIA STORICA E TEMPO UMANO: INTORNO A UN'«ARIA PER MUSICA» DI GIOVANNI LOTTI di Nadia Amendola	95

MEMORIA D'ARTISTA. TEMPO E REALTÀ STRATIFICATA NELLA DRAMMATURGIA DI FRANCO SCALDATI di Viviana Raciti	111
TEMPO E MOMENTI NELLA <i>PERFORMANCE POETRY</i> di Irene Polimante	123
TEMPO SENZA MAPPE. SFIDA SECOLARE E INQUIETUDINE ESISTENZIALE di Abdelhaleem Solaiman	137
ORIGINI. ALL'ORIGINE DELL'ARTE, ALL'ORIGINE DEL TEMPO. di Sara Uboldi	145
LA VIRTUALITÀ DELL'EVENTO PROSPETTIVE E LIMITI TRASCENDENTALI PER LA DEFINIZIONE DI UN <i>PRESENTE ASSOLUTO</i> DELL'ESPERIENZA PURA di Fabio Vergine	157
L'IDENTITÀ RESPONSABILE ATTRAVERSO LA TEMPORALITÀ IN ALCUNI LUOGHI DELLA FILOSOFIA DI RICOEUR di Angela Renzi	173
DALL' <i>ERFHARUNG</i> ALL' <i>ERINNERUNG</i> : IL PROBLEMA DELLA COMPrensIONE DEL PROPRIO TEMPO di Edoardo Raimondi.....	185
LA MATRICE DEL TEMPO: NOTE HUSSERLIANE SULL'UNITÀ PLURALE DEI TEMPI di Filippo Nobili	197
L'OPERA DI CLAUDIO CLAUDI COME PERCORSO DI AUTOAFFERMAZIONE DELL'IO di Gabriele Codoni	211
SE IL TEMPO NON ESISTE, COSA STA PASSANDO? di Andrea Roselli.....	227
IMMAGINI DEL TEMPO: TRA CONTEMPLAZIONE ESTETICA E TEMPORALITÀ di Chiara Boldorini.....	237

TRA EBRAISMO E MODERNISMO:
IL TEMPO DELL'ARTE SECONDO CLEMENT GREENBERG

di Camilla Froio

Clement Greenberg (New York 1909-1994), unanimemente considerato uno dei massimi critici d'arte del Novecento, ha sempre mostrato una forte consapevolezza delle proprie origini ebraiche¹. Figlio primogenito di ebrei lituani migrati in America agli inizi del nuovo secolo², Greenberg, sebbene

¹ È solo a partire dagli anni Ottanta che la critica ha dedicato una maggiore attenzione alle origini ebraiche di Greenberg e avanzato ipotesi su una possibile relazione tra l'ebraismo e il carattere di alcuni suoi scritti. Si rimanda a uno dei primi e più estesi interventi su tale argomento: S. Noyes-Platt, *Clement Greenberg in the 1930s: A New Perspective on His Criticism*, «Art Criticism», vol. V, n. 3, 1989, pp. 47-64. Come Noyes-Platt, anche Louis Kaplan ha sottolineato la presenza di un rapporto tra le teorie di Greenberg e la cultura est europea, nello specifico tra la sua definizione di autocritica modernista e l'ironia ebraica: si rimanda a L. Kaplan, *Reframing the Self-Criticism: Clement Greenberg's 'Modernist Painting' in Light of Jewish Identity*, in C. M. Soussloff (a cura di), *Jewish Identity in Modern Art History*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1999, pp. 180-199.

² Il padre, Joseph Greenberg, è emigrato a New York intorno al 1904, preceduto dalla futura moglie, Dora Brodwin, qui trasferitasi nel 1899 con la rispettiva famiglia. Entrambi originari della Lituania, si sposarono nel 1907 e misero radici nel quartiere del Bronx, all'epoca contraddistinto da un'alta percentuale di famiglie est europee. La nascita di Greenberg (1909) fu seguita da quella di Sol (1913) e di Martin (1918). Sebbene fortemente legati alle loro origini, l'identità dei genitori di Greenberg era prima di tutto contrassegnata dall'adesione al socialismo e dall'abbandono delle tradizioni religiose ebraiche. Per ulteriori cenni, si rimanda alla biografia di Greenberg a cura di Florence Rubinfeld, *Clement Greenberg: A Life*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997. Si invita inoltre al confronto con le note biografiche contenute nel volume di Carlone A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 2005.

non abbia ricevuto un'educazione religiosa, è stato cresciuto secondo le tradizioni giudaiche. Egli parlava fluentemente Yiddish, sua prima lingua assieme all'inglese, e aveva familiarità con la cultura dei propri avi: conosceva gli usi e i costumi del suo popolo nonché i capisaldi del *Talmud*. Nonostante il coinvolgimento personale e l'interesse per la letteratura est europea, il numero di scritti da Greenberg dedicati all'ebraismo è limitato. Questo aspetto della sua carriera da intellettuale non deve essere assunto come segno di una eventuale autocensura o di un'autoindotta repressione: al contrario, Greenberg ha permesso alla sua ascendenza ebraica di condizionare le linee guida del suo pensiero. Come il seguente contributo intende argomentare, la personale visione di Greenberg dell'evoluzione dell'arte occidentale mostra i segni dell'interiorizzazione della concezione più tradizionalmente ebraica dello svolgersi del tempo sia religioso che naturale.

Fin dagli esordi della sua lunga carriera di teorico e di critico d'arte, Greenberg ha percepito e poi illustrato con lucidità le caratteristiche primarie della pittura più avanzata, quella stessa pittura che, a distanza di pochi anni, egli battezzerà modernista e americana. Il suo primo contributo per «Partisan Review», il saggio *Avanguardia e kitsch (Avant-Garde and Kitsch)*³, punto d'inizio della collaborazione con la rivista trotskysta interrotta alla fine del 1942⁴, presenta in nuce i capisaldi della futura estetica greenberghiana, *in primis* la precoce predilezione del critico per la pittura astratta, alla quale è attribuita, fin da queste date, anche un significato politico. L'ormai avvenuto consolidamento dei regimi totalitari e dunque la

³ La pubblicazione e conseguente successo di *Avanguardia e kitsch* segnano l'inizio sia del sodalizio con Dwight Macdonald, *editor* della «Partisan Review», che della carriera di critico di Clement Greenberg. Il saggio, pubblicato nell'autunno del 1939, è stato oggetto di varie ripubblicazioni, a partire dalla sua inclusione nell'antologia greenberghiana *Arte e cultura (Art and Culture)* nel 1961. Qui si rimanda alla seguente traduzione di riferimento: C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, Johan e Levi, Milano, 2011, pp. 37-51. Si segnala anche la seguente traduzione: C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2011, pp. 67-83.

⁴ Nella sua *Dichiarazione autobiografica* del 1955, Greenberg scrive: «La *Partisan Review* è stata la prima rivista a pubblicare le mie pagine di critica; nel 1939 e nel 1940 sono entrato nel comitato di redazione. Verso la fine del 1942 ho lasciato la rivista (...).» C. Greenberg, *Dichiarazione autobiografica*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *op.cit.*, p. 402.

crisi di ogni libertà e possibilità di eterodossia artistica, spingono Greenberg, come altri intellettuali della sua generazione, ad attribuire un significato ideologico a tendenze pittoriche non affiliate ai regimi, quali l'astrattismo. Questa visione dell'arte già politica espressa in *Avanguardia e kitsch* è approfondita solo un anno dopo con il saggio *Verso un più nuovo Laocoonte*, secondo contributo di Greenberg per «Partisan Review»⁵. La conferma definitiva di una guerra in corso e la drammatica caduta di Parigi nel giugno 1940 hanno infatti segnato l'elaborazione dei contenuti dello scritto. A differenza del precedente saggio, Greenberg è qui principalmente intento ad illustrare la propria visione dell'evoluzione dal figurativo di Courbet fino all'astrattismo di Picasso. Già a queste date, il critico americano crea un legame indissolubile tra il processo di definizione di un'estetica dell'avanguardia e l'esistenza di una prospettiva temporale determinata. La sostanza del testo è dunque il lungo resoconto delle sorti dell'arte a partire dal XVII secolo fino alla caduta di Parigi per mano nazista: all'interno di questo lungo arco cronologico, Greenberg fa retrocedere la nascita della pittura astratta agli esperimenti di Courbet e di Manet, nei quali riconosce il punto di rottura tra la tradizione artistica precedente e quella successiva, culminante in Picasso e in Klee. In particolare, per Greenberg sono le tele di Courbet a segnare l'inizio di una tendenza rivoluzionaria ovverosia il principio della messa in discussione dell'identità convenzionale del quadro: l'interesse del pittore non è più concentrato sulla resa del soggetto e della narrazione ma è focalizzato sulla materialità del quadro medesimo, sulla sua esistenza fisica in quanto supporto bidimensionale. A differenza della pittura a lui precedente, Courbet non intende dissimulare la piattezza del *medium* col ricorso alla prospettiva spaziale di matrice rinascimentale, bensì esaltarla. L'importanza dell'intuizione courbettiana non ha precedenti nella storia della pittura: essa infatti segna l'origine della tendenza della pittura più moderna verso il recupero della *flatness* (piattezza) originaria della tela⁶. Secondo Greenberg, come dichiara chiaramente nel paragrafo V

⁵ *Verso un più nuovo Laocoonte*, posteriore ad *Avanguardia e kitsch*, è apparso sulle pagine della «Partisan Review» tra il luglio e l'agosto 1940. Per la traduzione italiana, si rimanda a C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *op.cit.*, pp. 52-64.

⁶ Come dichiara Greenberg a proposito della pittura di Courbet, «Portando qualcosa al suo estremo spesso si torna al punto di partenza. Così, nei dipinti di Courbet si comincia a riconoscere una nuova 'piattezza' (*flatness*) e un'attenzione altrettanto nuova per ogni centimetro di tela (...). *Ivi*, p. 57.

del citato saggio, il sempre maggiore interesse della pittura nella bidimensionalità procede di pari passo con la progressiva purificazione della disciplina pittorica medesima: i tentativi della pittura di essere «un'arte di pura forma»⁷ al pari della musica, consistono fundamentalmente nel distinguere se stessa dalla scultura in modo sempre più radicale. Poiché la disciplina scultorea è contrassegnata dalla tridimensionalità, dall'immersione nello spazio fisico e dal chiaroscuro, la pittura, secondo Greenberg, per mantenere la conquistata autonomia, tende ad esasperare la propria qualità specifica, ovvero la piattezza. «Seguendo (...) un'idea di purezza derivata dall'esempio della musica, negli ultimi cinquant'anni le arti d'avanguardia hanno raggiunto una purezza e una radicale delimitazione dei loro campi d'azione di cui non esistono precedenti nella storia della cultura»⁸, dichiara Greenberg verso la metà del suo *Laocoonte*. A distanza di due decenni dalla pubblicazione dei primi contributi per la «Partisan», Greenberg ridefinisce in modo conclusivo le qualità essenziali della pittura più avanzata: con *Pittura modernista (Modernist Painting)*⁹, ultimo manifesto della sua estetica pubblicato nel 1961, l'autore completa e approfondisce quanto aveva sostenuto alla fine degli anni Trenta. Il principio della purezza pittorica espresso in *Verso un più nuovo Laocoonte* trova conferma nel nuovo contributo, arricchito dall'introduzione del concetto di «autocritica», punto nodale del modernismo greenberghiano. Erede di Kant, l'autocritica modernista ne stravolge l'assunto di base: se il processo di critica kantiana procede dall'esterno verso l'interno, quello greenberghiano, al contrario è puramente interiore e dunque autonomo¹⁰. Fin dal 1940, il critico americano pone le fondamenta della sua estetica stabilendo un legame pressappoco indisso-

⁷ *Ivi*, p. 59.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Il contributo *Pittura modernista*, prima della pubblicazione su «Arts Yearbook» nel 1961, era stato divulgato nella primavera dell'anno precedente col programma radiofonico *Voice of America* nella sezione *Forum Lectures*. Per la traduzione italiana si rimanda a C. Greenberg, *Pittura modernista*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *op.cit.*, pp. 117-124. Si segnala anche la seguente traduzione: C. Greenberg, *Pittura modernista*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *op.cit.*, pp. 84-92.

¹⁰ L'incipit di *Pittura modernista* è noto: «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». C. Greenberg, *Pittura modernista*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *op.cit.*

lubile tra il principio della *flatness* (piattezza pittorica) e il concetto di un avanzamento lineare da Courbet a Picasso; successivamente, nel 1961 con *Pittura modernista*, egli precisa che l'evoluzione temporale del corso dell'arte è dipeso dal processo di autocritica che guida la pittura verso la purificazione dei suoi stessi mezzi. Come infatti Greenberg dichiara, la piattezza non è altro che l'esito della tendenza della pittura più avanzata all'autocritica delle proprie qualità essenziali e, al contempo, è segno del corretto procedere verso l'affrancamento definitivo da altre discipline artistiche come la scultura. Approfondendo ulteriormente i punti nodali di *Verso un più nuovo Laocoonte*, Greenberg afferma che il processo di purificazione condotto dalla pittura modernista è per sua stessa natura «ad oltranza»¹¹, ovverosia temporalmente proiettato in avanti: l'orientamento verso la piattezza della tela assume in modo definitivo i contorni di una tendenza intrinseca, di una forza temporale che ordina e guida in avanti il corso pittorico. Sebbene fin dagli scritti dei primi anni Quaranta il principio di un tempo ordinatore sia consustanziale alla logica modernista, sarà solo nel 1971 in *Necessità del 'formalismo'* (*Necessity of Formalism*) che Greenberg renderà esplicito tale rapporto: egli giunge a definire il modernismo come «una sorta di inclinazione o tropismo» diretto verso una meta futura dal carattere estetico¹². La dichiarazione del 1971 sancisce definitivamente il carattere temporale nonché la linearità cronologica propri del modernismo di matrice greenberghiana. D'altra parte, Greenberg aveva già anticipato alla fine degli anni Quaranta l'esistenza di tale legame, sebbene non avesse adottato il termine specifico di «tropismo»: nel saggio *La nuova scultura*

¹¹ Citando le parole di Greenberg, «Purezza» significava autodefinizione e il processo di autocritica nelle arti divenne un'impresa di autodefinizione ad oltranza». *Ivi*, p. 118.

¹² In *Necessità del 'formalismo'*, testo pubblicato nel 1971 per il volume III di «New Literary Story», Greenberg specifica il carattere temporale proprio del modernismo: «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». C. Greenberg, *Necessità del 'formalismo'*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *op.cit.* p. 135. Il senso dell'affermazione di Greenberg relativa al fine puramente estetico dell'arte non è da intendersi come segno di una sua adesione al principio dell'arte per l'arte (*l'art pour l'art*), bensì come incitamento a percepire la pittura in se stessa e per se stessa. A questo proposito si rimanda al *post-scriptum* al saggio, *Ivi*, p. 138.

(*The New Sculpture*), pubblicato nel 1949, il critico aveva sostenuto che «La tendenza verso la "purezza" o l'astrattezza assoluta esiste solo come una tendenza, uno scopo, non come una realizzazione»¹³. Oltre a una rinnovata attribuzione di un carattere evolutivo e progressivo alle qualità sostanziali del modernismo, ovvero la purezza e l'astrazione, Greenberg pone una condizione essenziale: il tropismo modernista è un principio temporale che non prevede di concludersi nella totale bidimensionalità del quadro poiché essa esiste solo come una finalità irraggiungibile. La necessità di evidenziare tale specificità intrinseca al modernismo si giustifica alla luce della nuova consapevolezza di Greenberg alla fine degli anni Quaranta dell'esistenza di un confine tanto sottile quanto invalicabile tra l'«oggetto arbitrario» (la tela vergine) e il quadro modernista: essi condividono una caratteristica, la piatezza, ma se nel primo caso essa è oggettuale, nel secondo è estetica e la sua assolutezza può essere interrotta dalla presenza, anche minima, di un segno artistico¹⁴.

La predeterminazione e l'apriorismo, propri delle qualità essenziali della pittura modernista di matrice greenberghiana, quali la piatezza e l'ineluttabilità del corso dell'arte verso l'astrazione, portano ad attribuire alla dimensione spazio-temporale del modernismo un carattere propriamente metastorico. La chiusura, operata da Greenberg fin dal 1940, della disciplina pittorica ad ogni possibilità di ibridismo o di semplice incontro con la pratica scultorea, conduce a uno stato di completa autonomia; inoltre, l'autosufficienza e l'autodeterminazione proprie della pittura modernista sanciscono anche la natura del suo rapporto con le vicende storiche, sociali e politiche: essa, vivendo di una vita propria indipendente dalle altre arti, conduce un'esistenza parallela alle contingenze esterne. La dimensione temporale modernista si configura in modo autonomo rispetto ai mutamenti del divenire storico che non interferiscono in alcun modo col corso evolutivo della pittura: essa si configura dunque sia come autogenetica che come autoconcludente¹⁵.

¹³ C. Greenberg, *La nuova scultura*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *op.cit.*, p. 136. Il testo, pubblicato su «Partisan Review» nel giugno 1949, è stato incluso nella raccolta greenberghiana *Arte e Cultura* nel 1961, dunque tradotto in Italia nel 1991.

¹⁴ «La "piattezza" verso cui il modernismo si orienta non può mai essere una "piattezza" assoluta. (...) Il primo segno tracciato su una tela distrugge la sua "letterale" e completa "piattezza" (...).» C. Greenberg, *Pittura modernista*, cit., p. 121.

¹⁵ Nel saggio *Griglie (Grids)*, testo introduttivo della silloge *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* del 1985, ma originariamente pubblicato nell'estate

La muraglia modernista: il tempo dell'arte e il tempo ebraico

Il carattere temporale del modernismo assume un significato ulteriore una volta considerato che nei medesimi anni Greenberg si accinge ad interpretare l'opera letteraria di Franz Kafka fornendone un'analisi improntata sulla centralità della dimensione spazio-temporale¹⁶. L'impegno di Greenberg nella divulgazione della prosa dello scrittore praghese sulle pagine della rivista «Commentary»¹⁷ ha segnato la sua carriera di critico letterario, parallela a quella di critico d'arte e di patrocinatore dell'espressionismo astratto. Greenberg dedica complessivamente tre saggi all'opera kafkiana, di cui uno in particolare sarà oggetto di una controversia epistolare col celebre letterato britannico Frank Raymond Leavis e di una conseguente modifica parziale¹⁸. Il primo contributo, intitolato *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, è pubblicato nell'ottobre del 1946, seguito a distanza di meno di un decennio da un secondo scritto, *L'ebraicità*

1979 su «October», Rosalind Krauss contesta e demolisce i cosiddetti «miti modernisti», in primis l'utopia dell'immobilità temporale. Secondo l'autrice, la griglia modernista in particolare rappresenta l'esempio migliore di una struttura tanto salda quanto «impermeabile al cambiamento»: «(...) la griglia afferma l'autonomia del campo dell'arte: bidimensionale, geometrica, ordinata, è antinaturalista, antimimetica e si oppone al reale». R. Krauss, *Griglie*, in R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma, 2007, p. 13.

¹⁶ L'interesse di Greenberg per l'opera e la persona di Kafka si legava strettamente alla condivisione della medesima origine ebraica. Tra i tanti riferimenti a riguardo, si rimanda alla biografia di Greenberg a cura di Florence Rubinfeld: F. Rubinfeld, *op. cit.*, pp. 92-94. Il personale interesse di Greenberg per l'ebraismo moderno è dimostrato sia dai molteplici interventi su Kafka che dall'articolo scritto nel 1950 e intitolato *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on 'Positive Jewishness'*, pubblicato nel mese di novembre su «Commentary». Questo contributo, dal carattere strettamente politico, è stato oggetto di analisi da parte di Thierry de Duve: T. De Duve, *Clement Greenberg: Between the Lines*, University of Chicago Press, Chicago, 2010, pp. 39-46. Per un ulteriore confronto, si rimanda anche a S. Tillim, *Criticism and Culture, or Greenberg's Doubt*, «Art in America», vol. LXXV, n. 5, 1987, pp. 122-128.

¹⁷ Nell'autunno 1944, Greenberg diventa *managing editor* di «Contemporary Jewish Record», fondato e patrocinato dall'American Jewish Committee e, dall'anno successivo fino al 1957, egli ricopre il ruolo di *associate editor* per la medesima rivista, ribattezzata col nome di «Commentary».

¹⁸ Il carteggio tra Leavis e Greenberg su Kafka si compone di quattro lettere pubblicate su «Commentary» tra i mesi di giugno e di agosto del 1955.

di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione (*The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Particular Vision*); la trilogia si conclude con il saggio *At the Building of the Great Wall of China*, unico a non essere pubblicato su «Commentary» ma scritto per il volume *Franz Kafka Today* (1958) curato da Angel Flores e da Homer Swander. Nonostante la distanza cronologica, la sostanza dei tre scritti è la medesima: infatti essi si concentrano sulla lettura metaforica in chiave ebraica della novella kafkiana *Durante la costruzione della muraglia cinese* (*Beim Bau der chinesischen Mauer*), originariamente inclusa nell'omonima silloge. Già nel saggio introduttivo, Greenberg riconduce la claustrofobia e la lentezza di movimento dell'universo di Kafka alle origini ebraiche dello scrittore: il critico vede infatti nelle sue novelle il riflesso puntuale di un'educazione religiosa e morale dettata dai precetti dell'*Halacha*, la componente giuridico prescrittiva della *Torah*. Essa ordina e scandisce la vita dell'ebreo osservante assoggettandola alla routine dettata dal rituale religioso, quella medesima routine che, fattosi secolare, soffoca le stesse creature kafkiane. Le ragioni di un'esistenza preordinata e ripetitiva sono da Greenberg ricondotte alla Diaspora ebraica, dunque alla perdita di Sion e alla ricostruzione di una temporalità alternativa, non più storica bensì puramente religiosa; l'urgenza di discriminare il corso della storia dei Gentili, un tempo mutevole e naturale, da quello ebraico, religioso e *halachico*, contraddistingue la vita degli ebrei di ogni secolo. La cadenza regolare e l'intrinseca immobilità dell'esistenza ebraica erigono un muro, o meglio una muraglia, che segrega e protegge il popolo d'Israele dalla minaccia della storia gentile: per Greenberg, in sostanza, l'intera opera dello scrittore è riassumibile nel «sentimento di Kafka nei confronti del rapporto degli ebrei con la storia»¹⁹ e che trova forma narrativa nel microcosmo *halachico* da lui ricreato. La sospensione del tempo storico non è definitiva poiché la sua fine sarà decretata dall'arrivo del Messia: secondo quanto affermato da Greenberg, la storia ebraica non è annullata ma attesa e rimandata a una conclusione futura²⁰. Il nodo centrale dell'analisi green-

¹⁹ C. Greenberg, *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *op.cit.*, p. 313.

²⁰ «(...) il presupposto su cui si basa la Halacha nel legiferare e creare un'abitudine è che la storia si sia fermata con l'estinzione di uno stato ebraico in Palestina e non riprenderà finché non arriverà il Messia a restaurarlo. Nel frattempo, l'esistenza ebraica va tenuta sotto controllo, va mantenuta sacra, al sicuro ed ebraica, rendendola monotona, assolutamente prosaica e storicamente immobile all'interno del

berghiana dell'universo di Kafka consiste nel riconoscimento dell'esistenza di due linee temporali parallele, l'una storica e gentile, la seconda religiosa e rituale; tale distinzione tra due dimensioni cronologiche e la loro autonomia sembra essere vicina alla medesima articolazione temporale propria dell'estetica greenberghiana. Come il tempo *halachico* si svolge indipendentemente da quello naturale, così il corso evolutivo dell'arte è separato dalle contingenze storiche. Tale ipotesi interpretativa sembra essere sostenuta dalla coincidenza cronologica tra la pubblicazione dei saggi su Kafka e la contemporanea maturazione dell'estetica modernista greenberghiana, entrambe comprese tra la metà degli anni Quaranta e la fine degli anni Cinquanta. La vicinanza tra le due visioni, letteraria ed estetica, è ravvisabile anche nei caratteri da Greenberg attribuiti ad ambo le dimensioni temporali: sia la prima che la seconda sono contraddistinte da uno svolgimento predeterminato e strettamente lineare, indirizzato verso una proiezione futura, che se nell'universo kafkiano è l'arrivo del Messia, in quello artistico è la purificazione della pittura. Nel saggio del 1955 dedicato all'ebraicità di Kafka, Greenberg scrive:

Per Kafka il tempo si muove in maniera diversa da quello di ogni altro narratore che abbia usato una lingua europea moderna. (...) in qualche modo tutto è già stato stabilito, le decisioni cruciali sono già state prese. (...) La vita reale può soltanto ricapitolare una decisione presa altrove²¹.

L'incontro tra le due dimensioni non si verifica solo sul piano del tempo e del rapporto con la storia, ma si estende anche al principio della piattezza, un valore sia contenutistico che stilistico ugualmente imprescindibile per la prosa kafkiana. La routine, l'abitudine e la ripetitività segnano il volgersi del tempo delle creature di Kafka, in quanto esse vivono un presente stagnante perché ordinato. La monotonia e l'immobilità delle vite kafkiane rispondono fondamentalmente alla necessità di controllo e di sicurezza tipicamente ebraica nonché, a loro volta, all'obbedienza ai dettami dell'ordine *halachico*. La *Halacha*, infatti, predetermina l'esistenza ebraica e dunque anche l'esistenza dei personaggi di Kafka, condannando entrambi

'recinto' (la 'muraglia cinese') della Legge». *Ivi*, p. 312.

²¹ *Ivi*, p. 310.

alla unica ripetizione di un presente senza fine. L'abitudinarietà o la piattezza, caratteristica fondamentale delle storie kafkiane, rappresenta un valore la cui pervasività è tale da condizionare il modello di scrittura più adatto. «E anche la forma di Kafka è ebraica»²², sostiene Greenberg: essa, dovendo esprimere contenuti ebraici nel senso di *halachici*, imita lo stile biblico in modo quasi manieristico. La paratassi e il ritmo narrativo sincopato rappresentano i caratteri fondamentali dello stile dello scrittore, nei quali però si annida una certa sovversività: come Greenberg sottolinea al termine del saggio del 1955, Kafka testa i limiti consentiti alla prosa letteraria esasperando la piattezza sia contenutistica che formale delle sue novelle, onde valutare fino a quale punto l'arte possa essere "piatta"²³. La vicinanza con quanto da Greenberg stesso sostenuto sul carattere della pittura moderna è evidente e dimostrato da alcune considerazioni espresse in *Pittura modernista*. La pittura è definita modernista in base al rigore con cui critica e revisiona le passate convenzioni artistiche come la prospettiva spaziale e l'illusione ottica: la loro messa in discussione apre le porte a una esasperazione dei limiti consentiti all'arte di essere piatta, ovverosia aderente al proprio supporto. La prosa di Kafka è sperimentale nella medesima maniera: essa si orienta verso una piattezza sempre più radicale al fine di verificare i confini del racconto moderno.

In definitiva, il momento storico in cui Greenberg stabilisce i punti fermi della sua estetica permette di avanzare l'ipotesi di una effettiva sovrapposizione tra i caratteri della Legge ebraica e quelli del tropismo modernista: esso coincide infatti con lo scoppio della Seconda Guerra mondiale e con l'avvio della politica di deportazione degli ebrei d'Europa. La tragedia europea colpiva Greenberg da lontano in duplice maniera: in quanto

²² «E anche la forma di Kafka è ebraica. Benché non sia l'unico grande scrittore moderno che trovi difficoltà a caricare il suo soggetto di tensione drammatica (...) e a portarlo a una risoluzione drammatica (si pensi a Joyce, Eliot, Pound, Mann), Kafka si rende questo compito più difficile procedendo, come fa la Halacha nello sviluppare e nel decidere la legge, con una paziente seppur selettiva profusione di particolari che appartiene più alla descrizione e all'esposizione logica che alla narrazione». *Ivi*, p. 314.

²³ «Si ha la sensazione 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'». *Ivi*, p. 315.

ebreo e in quanto intellettuale interessato per sua stessa natura alla conservazione e alla bontà della cultura occidentale, in quel momento minacciata dai piani nazisti. Nel 1939, sulle pagine della «Partisan Review», nel suo articolo *Avanguardia e kitsch*, Greenberg aveva condannato il *kitsch* in quanto espressione di una cultura vuota di contenuti e dunque flessibile ad ospitare i messaggi artistici e politici deviati dei regimi totalitari. Nella posizione di critico militante di sinistra e in questa fase espressamente trotskista, Greenberg non si pone come semplice cronista ma come attivo difensore della cultura d'avanguardia, e la pagina scritta diviene così un mezzo potente di polemica. *Verso un più nuovo Laocoonte*, impostato nella primavera del 1940 e pubblicato nell'estate del medesimo anno, condensa le preoccupazioni del suo autore sul peggioramento drastico della situazione politica europea. Nello scritto, la formulazione di una precisa e limpida teoria dell'arte, come esposta all'inizio di questo intervento, appare profondamente connessa al senso di incertezza legata alla politica nazifascista e stalinista, la cui violenza avrebbe esortato Greenberg a elaborare delle precise linee teoriche finalizzate alla conservazione di una cultura pittorica ancora d'avanguardia. Ecco che il tropismo modernista e la linearità storica assumono un significato ulteriore che trascende quello eminentemente estetico: preservare il corso della pittura dal definitivo accentramento culturale hitleriano ha forse indotto il critico di origini ebraiche a elaborare un tempo parallelo a quello storico e a riconoscerci infine una possibilità di salvezza dell'arte.

Bibliografia

- M. Brod, *Franz Kafka: una biografia*, A. Mondadori, Milano, 1956.
- T. de Duve, *Clement Greenberg: Between the Lines*, University of Chicago Press, Chicago-Londra, 2010.
- C. Greenberg, *Introduction to The Great Wall of China by Franz Kafka*, in C. Greenberg, J. O'Brian, (a cura di), *The Collected Essays and Criticism*, vol. II, University of Chicago Press, Chicago, 1988.
- ID., *L'ebraicità di Kafka*, in C. Greenberg, G. Dorfles (a cura di), *Arte e cultura: saggi critici*, Allemandi, Torino, 1991.
- ID., *How Good is Franz Kafka? A Critical Exchange with F.R. Leavis*, in C. Greenberg, J. O'Brian, (a cura di), *The Collected Essays and Criticism*, vol. III, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- ID., *Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on 'Positive Jewishness'*, in C. Greenberg, J. O'Brian, (a cura di), *The Collected Essays and Criticism*, vol. III, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- ID., *At the Building of the Great Wall of China*, in C. Greenberg, J. O'Brian, (a cura di), *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- ID., *Dichiarazione autobiografica*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, Johan e Levi, Milano, 2011.
- ID., *L'ebraicità di Franz Kafka: alcune fonti della sua particolare visione*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, Johan e Levi, Milano, 2011.
- ID., *Necessità del 'formalismo'*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, Johan e Levi, Milano, 2011.
- ID., *La nuova scultura*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, Johan e Levi, Milano, 2011.
- ID., *Pittura modernista*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, Johan e Levi, Milano, 2011.
- ID., *Verso un più nuovo Laocoonte*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, Johan e Levi, Milano, 2011.
- ID., *Avanguardia e kitsch*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2012.
- C. Greenberg, *Pittura modernista*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura

- di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2012.
- C. A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, University of Chicago Press, Chicago-Londra, 2005.
- F. Kafka, *La costruzione della muraglia cinese*, in F. Kafka, *Romanzi e racconti*, G. Casini, La Spezia, 1991.
- L. Kaplan, *Reframing the Self-Criticism: Clement Greenberg's 'Modernist Painting' in Light of Jewish Identity*, in C. M. Soussloff (a cura di), *Jewish Identity in Modern Art History*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1999.
- R. Krauss, *Griglie*, in R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007.
- D. B. Kuspit, *Clement Greenberg*, University of Wisconsin Press, Madison-Londra, 1979.
- V. B. Leitch, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, Columbia University Press, New York, 1988.
- S. Noyes-Platt, *Clement Greenberg in the 1930s: A New Perspective on His Criticism*, «Art Criticism», vol. V, n. 3, 1989.
- R. Robertson, *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1987.
- R. Rubinfeld, *Clement Greenberg. A Life*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino, 1993.
- S. Tillim, *Criticism and Culture, or Greenberg's Doubt*, «Art in America», vol. LXXV, n. 5, 1987.