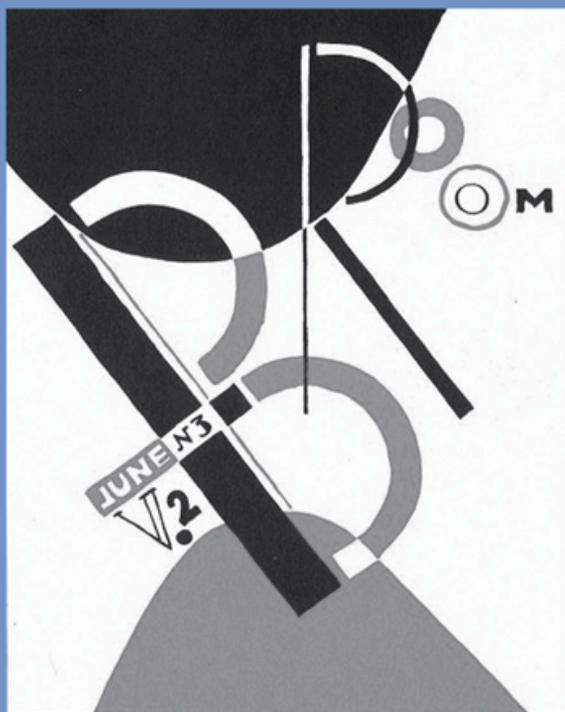


113

# Ricerche di storia dell'arte

Rivista quadrimestrale / anno 2014



## Sfogliare il modernismo

Progresso e utopia nelle riviste d'arte  
degli anni Venti e Trenta

Carocci @ editore





*Ricerche di Storia dell'arte*  
*n.113/2014*  
*Serie "Arti visive"*

*Sfogliare il modernismo.*  
*Progresso e utopia nelle riviste d'arte*  
*degli anni Venti e Trenta,*  
*a cura di Alessandro Nigro*

Rivista quadrimestrale  
edita da Carocci editore S.p.A., Roma

I fascicoli dedicati alla storia dell'arte (Serie: Arti visive) si alternano ad un fascicolo dedicato ai temi della conservazione e del restauro (Serie: Conservazione e Restauro)

*Direttore responsabile:* Antonio Pinelli

*Serie Arti visive*

*Direttore:* Antonio Pinelli

*Comitato di redazione:* Silvia Bordini, Silvia Carandini, Luciana Cassanelli, Michela di Macco, Maria Letizia Gualandi, Maria Grazia Messina, Jolanda Nigro Covre, Orietta Rossi

*Serie Conservazione e restauro*

*Direttore:* Elisabetta Pallottino

*Comitato di redazione:* Francesco Paolo Fiore, Francesca Geremia, Francesco Giovanetti, Pier Nicola Pagliara, Antonio Pugliano, Francesca Romana Stabile, Michele Zampilli

*Progetto grafico:* Ulderico Iorillo

*Abbonamento annuale 2014:* Italia € 67,00; Europa € 85,00; Paesi extra-europei € 97,00.

*Prezzo di un fascicolo:* Italia n. singolo € 30,00; n. doppio € 58,00; Europa n. singolo € 37,00; n. doppio € 65,00; Paesi extra-europei n. singolo € 41,00; n. doppio € 71,00.

*Fascicoli arretrati:* Italia n. singolo € 40,00; n. doppio € 65,00; Europa n. singolo € 47,00; n. doppio € 68,00; Paesi extra-europei n. singolo € 48,00; n. doppio € 79,00.

Gli abbonamenti si possono sottoscrivere mediante versamento sul ccp 77228005 intestato a Carocci editore S.p.A., corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma, o inviando un assegno bancario non trasferibile intestato a Carocci editore S.p.A., o tramite bonifico bancario sul c/c 000001409096 del Monte dei Paschi di Siena, filiale di Roma cod. 8710, Via Sicilia 203/A, 00187 Roma, IBAN IT92C0103003301000001409096 - SWIFT BIC: PASCITM1Z70.

La sottoscrizione può essere effettuata anche collegandosi a [www.carocci.it](http://www.carocci.it) con pagamento mediante carta di credito.

Carocci editore S.p.A., Ufficio riviste  
corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma,  
tel. 06 42818417 (orario: 9-13 da lunedì a venerdì) e-mail: [riviste@carocci.it](mailto:riviste@carocci.it)

Le informazioni sulla rivista, gli indici dei fascicoli pubblicati e i pdf degli articoli sono disponibili nella sezione Riviste su [www.carocci.it](http://www.carocci.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 142 / 6-06-2014 (già 17484 / 19-12-1978)

Finito di stampare nel mese di novembre 2014 dalla tipografia Euroolit, Roma

ISSN 0392-7202  
ISBN 978-88-430-7253-8

*In copertina:* El Lisickij, bozzetto per la copertina di «Broom», vol. II, n. 3 (giugno 1922).

## Sfogliare il modernismo.

### Progresso e utopia nelle riviste d'arte degli anni Venti e Trenta

---

ALESSANDRO NIGRO <i>Editoriale</i>	5
EVA FRANCIOLI <i>La rivista come opera costruttivista. Il caso «Vešč'/Objet/Gegenstand»</i>	7
CARLOTTA CASTELLANI <i>La rivista «G» tra modernismo e Lebensphilosophie</i>	16
SERENA TRINCHERO <i>L'elettismo modernista e il tema della macchina nella rivista internazionale «Broom»</i>	27
EVA FRANCIOLI <i>«7 Arts», ovvero dell'originalità del costruttivismo belga</i>	37
LUISA GIACOBBE <i>L'instabile equilibrio del modernismo inglese: il caso della rivista «Axis» (1935-1937)</i>	46
GIULIA BUCCI <i>Utopie moderniste nell'Inghilterra degli anni Trenta: da Unit One a Circle</i>	56
• Fuori tema	
PAOLA ELENA BOCCALATTE <i>La cancellata in ferro perpulcra et decens della cappella del Palazzo Pubblico di Siena</i>	67
FRANCESCO GIOVANELLI <i>L'Effusio sanguinis di San Niccolò a Prato e altre novità su Giovanni Battista Paggi</i>	79
MARIA SAVERIA RUGA <i>Il manoscritto ritrovato: Michele Cammarano e la «fucina» di Andrea Cefaly</i>	87
• Summaries	95



# L'eclettismo modernista e il tema della macchina nella rivista internazionale «Broom»

---

*Uno spaccato dei complessi rapporti culturali tra le due sponde dell'Atlantico, nei primi anni Venti, nelle pagine di un periodico pubblicato tra Roma, Berlino e New York*

---

## 1. LA FONDAZIONE DELLA RIVISTA E LA SCELTA DEL TITOLO

«Broom: An International Magazine of the Arts», rivista a cadenza mensile per un totale di sei volumi, composti di quattro fascicoli ognuno, vede la luce a Roma e rimane in vita fino al gennaio del 1924, cambiando nel corso della sua esistenza tre sedi di pubblicazione: Roma, Berlino ed infine New York. Il periodico, fondato da Harold Loeb e Alfred Kreyborg, che collabora alla rivista solo per i quattro numeri, raggiunge una tiratura massima di quattromila copie e viene pubblicato a Roma dal novembre 1921 all'ottobre 1922, con una pausa per il numero di marzo 1922<sup>1</sup>. Giuseppe Prezzolini partecipa in qualità di *Associate Editor* al primo volume; gli succede il poeta inglese Edward Storer dall'aprile 1922 all'ottobre 1922. Con il trasferimento a Berlino (novembre 1922-marzo 1923) il ruolo di Storer è preso da Matthew Josephson, che collabora alla redazione di «Broom» anche nel periodo newyorkese (agosto 1923-gennaio 1924, con un'interruzione nel dicembre 1923), durante il quale è coadiuvato dallo scrittore Malcolm Cowley. Il continuo scambio tra le due sponde dell'oceano fu molto attivo grazie al lavoro svolto da Lola Ridge, dal giugno 1922 all'agosto del 1923 nell'ufficio di New York.

Il nome 'scopa', scelto da Loeb, viene estrapolato, come ricorda Prezzolini, da un passaggio di

*Moby Dick* di Herman Melville (citazione che compare nella quarta di copertina delle prime uscite) e sottintende la volontà di identificarsi con uno strumento umile, com'è messo in luce anche dalla frase di Maxwell Bodenheim che prende il suo posto nei numeri 4 e 5<sup>2</sup>. L'elemento cinetico dello spazzare è evidenziato nel logo, ideato dal caricaturista William Gropper (fig. 1), rappresentante un uomo che tiene in mano una scopa, come fosse uno strumento musicale.

## 2. I TEMI

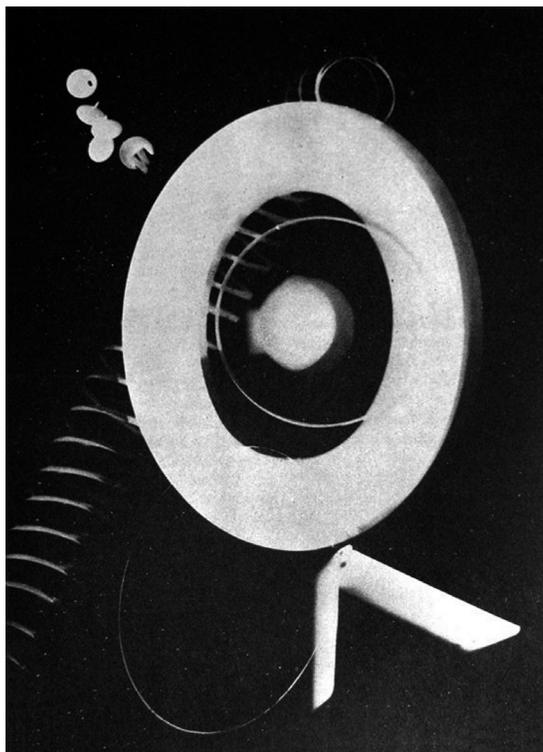
«Broom», riconducibile a quel *modern little magazine movement* che aveva trovato in New York, e in particolare, nel Greenwich Village, il suo contesto di riferimento, spicca per le ventuno copertine originali, affidate ad artisti di caratura internazionale, e si caratterizza per lo spazio dedicato alla letteratura internazionale (poesia, teatro, ma anche saggi critici) a cui si affiancano riproduzioni di opere d'arte (pittura, scultura, fotografia, grafica)<sup>3</sup>.

Da un'analisi dei contenuti è possibile suddividere la vicenda del periodico in almeno tre momenti salienti, corrispondenti alle tre città di edizione: Roma, Berlino, New York. La rivista trova in Europa il luogo ideale di nascita per le migliori



1. William Gropper, logo «Broom».

2. Man Ray, rayograph, «Broom», v. IV, n. 4, marzo 1923.



condizioni economiche, ma anche per l'attrazione esercitata dalla cultura d'oltre oceano, vista come un punto d'arrivo, anche in un momento in cui si stava affermando la necessità di creare qualcosa di più specificatamente americano. Nel particolare rapporto con il vecchio continente, Parigi riveste un ruolo fondamentale: la capitale francese era, infatti, il fulcro della vita culturale, nonché meta di molti migranti americani. Loeb e Kreymborg vi si recano per instaurare i primi e decisivi rapporti di collaborazione con gli artisti europei ed è sempre dalla *ville lumière* che provengono la maggior parte dei contributi europei anche nella stagione newyorkese della rivista<sup>4</sup>.

I primi quattro numeri propongono una commistione, fortemente voluta da Kreymborg, di opere di artisti giovani e di altri già affermati, americani ed europei, che non avrà un seguito nelle uscite successive. Si può riscontrare una preferenza per i poeti della scuola dell'Imagismo, in linea con le proposte presentate da Kreymborg nelle riviste «The Others» (1915-1919) e «The Glebe» (1914), mentre dal punto di vista iconografico vige un certo eclittismo, che risente delle influenze parigine. La scelta di Roma appare soprattutto un buon compromesso economico: i contributi italiani a «Broom», ad eccezione di quelli di Prampolini, si possono infatti ricondurre al lavoro svolto da Prezzolini.

Con l'abbandono di Kreymborg e Prezzolini e il passaggio del timone al solo Loeb, varia l'impostazione della rivista, che non appare più come un organo di promozione delle produzioni americane, ma piuttosto la sede per un'intensa analisi sulle possibilità di evoluzione dell'arte e della letteratura. In questo secondo periodo romano, alcuni fascicoli si contraddistinguono per ospitare vivaci dibattiti, anche se non sempre di attualità, come accade nel numero di giugno 1922, dedicato all'*Apollo di Veio*, e quello successivo (agosto 1922), che approfondisce il tema del primitivismo, grazie alla presenza delle incisioni di André Derain e Max Weber, entrambi temi favoriti dall'ingresso in redazione del poeta Edward Storer<sup>5</sup>. Variano comunque gli approcci: se Storer riflette sulla valenza etico-esistenziale dell'arte antica, Loeb propende per una lettura del primitivo in termini formali<sup>6</sup>.

Meno contrastato appare invece il rapporto del fondatore della rivista con il pittore Ladislas Medgyes, con il quale intrattiene fin dall'aprile del 1922 – ben prima che gli venga riconosciuto il titolo di *Associate Art Editor* (gennaio-marzo 1923) – un continuo e serrato scambio epistolare riguardo all'organizzazione del periodico. È Medgyes a far incontrare, nell'estate del 1922, Loeb

e Carl Einstein: se rimane difficile identificare l'influenza del critico all'interno della rivista, è comunque possibile delineare una comunione di interessi tra i suoi studi e l'apparato critico-iconografico proposto da «Broom», in particolare per la valenza formale evidenziata nell'arte africana e primitiva<sup>7</sup>. Il rapporto tra Loeb e Einstein è confermato anche da uno scambio di telegrammi, nei quali si può leggere l'intenzione del direttore di «Broom» – rimasta irrealizzata – di dedicare un numero all'arte africana, corredandolo con fotografie della collezione di Einstein<sup>8</sup>.

Per volontà di Matthew Josephson, per i vantaggi economici e la maggiore facilità di reperimento di materiale proveniente dall'URSS, nel novembre del 1922 la pubblicazione si sposta a Berlino<sup>9</sup>. In questa sede i direttori della rivista sembrano maggiormente partecipi della vita intellettuale della città, riuscendo a creare un collegamento tra gli artisti, i letterati e il periodico, che risulta interessante analizzare. Particolarmente riusciti appaiono il numero dedicato alla capitale tedesca (febbraio 1923) e quello seguente, del marzo 1923. Il primo, incentrato sull'analisi di argomenti legati alla morte e alla pazzia, in relazione ai sentimenti di alienazione e precarietà derivanti dallo stato economico e sociale della Germania, propone, su idea di Medgyes, l'accostamento di opere di Paul Klee e George Grosz alle produzioni di uno schizofrenico e a disegni in stile indiano, sulla scia del saggio di Prinzhorn, *Bildnerer der Geisteskranken*<sup>10</sup>. Il secondo fascicolo, l'ultimo stampato in Europa, mette a confronto i *rayographs* di Man Ray (fig. 2) con i fotogrammi di Moholy-Nagy che accompagnano il suo testo *Light a Medium of Plastic Expression*<sup>11</sup>.

Il fascicolo di gennaio 1923 riporta invece l'attenzione sulla situazione d'oltreoceano: vi compaiono infatti solo contributi di giovani scrittori e poeti americani e dei loro precursori. Anche dal punto di vista iconografico si conferma tale tendenza con la scelta delle illustrazioni (fig. 3) per l'articolo *Maya Art* di George Sacken, invitato esplicitamente da Loeb a presentare qualcosa di diverso rispetto ai molti esempi di arte modernista<sup>12</sup>. Sacken legge le opere primitive secondo una griglia formalista, esaltandone il valore architettonico e la purezza delle forme, sottolineando l'importanza dell'arte Maya per la nuova generazione di artisti interessata a liberarsi dalle maglie dell'estremo realismo. Lo scritto risulta avere alcuni punti di tangenza con l'articolo *Mysticism of Money*, apparso sul numero di settembre 1922, dove Loeb aveva proposto un'ottimistica e a tratti farraginoso analisi socio-economica dell'arte d'oltreoceano, a partire dalle tesi del filosofo Oswald



3. Figure di terracotta, «Broom», v. IV, n. 2, gennaio 1923.

Spengler<sup>13</sup>. Il direttore di «Broom», nell'applicare all'espressione artistica un criterio di tipo organico, afferma che l'America si trova nel primo stadio, la giovinezza, e quindi non può sperare di trovare in Europa, dove la cultura è ormai in fase discendente, gli stimoli per sviluppare un'arte autonoma. Al contrario, Loeb individua nella cultura Maya, molto rivalutata da Spengler, un interessante veicolo di nuovi spunti<sup>14</sup>. L'arte americana, come quella delle culture primitive, deve trovare la fede in una nuova religione arcaica che ne rivalizzi le espressioni artistiche. Il portato di questa nuova religione vivificante, basata sul denaro come misura di giudizio extra-intellettuale, sono le macchine, viste come forme pure al di là del loro valore d'uso, come indicato dai nuovi artisti americani e confermato dalle ricerche dei costruttivisti russi<sup>15</sup>.

L'orientamento dell'ultima stagione, quella newyorkese, risulta assai difficile da definire, anche se è possibile individuare la preminenza della linea di Josephson, ispirata alla rivista di Robert Coody «The Soil» e alla sua precedente esperienza in «Secession», fondata con Gordon Mumson<sup>16</sup>. Per la rivista è un momento di grande crisi, acuita dalle risorgenti difficoltà economiche, che conducono il periodico al suo epilogo, sancito nel gennaio 1924 da una censura della polizia postale<sup>17</sup>.



CORINNE GRIFFITH AND FRANK MAYO IN "SIX DAYS"



RAY GRIFFITH IN "RED LIGHTS"

4. Motion picture still da *Six Days* e *Red Lights*, «Broom», v. V, n. 2, settembre 1923.

Dallo scambio epistolare tra Loeb e Medgyes si evince che già nel novembre 1922 parte della programmazione proposta nel periodo americano era stata decisa in precedenza: appare già previsto infatti un numero dedicato al cinema, come anche la pubblicazione di opere di Gris<sup>18</sup>. Le opere dell'artista spagnolo vengono riprodotte nel numero dell'agosto 1923, il primo pubblicato in America, a corredo del contributo di Loeb *Note on Gris and Cubism*, in cui si tesse un elogio del piacere intellettuale offerto dalla scomposizione creata nell'opera dell'artista spagnolo. Al cinema viene invece dedicato il fascicolo di settembre 1923, il cui fulcro è rappresentato dagli scritti di Philippe Soupault, Robert Alden Sanborn e Slater Brown e dai fotogrammi dei film *Souls for Sale*, *Six Days*, *Red Lights* e *Greed* (fig. 4), che da un lato presentano il volto della città industriale, dall'altro il tema

dell'eroina femminile affascinante e misteriosa, che aveva appassionato i giovani dadaisti francesi che Josephson aveva avuto modo di conoscere a Parigi<sup>19</sup>. In quest'ultimo periodo, «Broom» si presenta impoverita soprattutto dal punto di vista iconografico, ad eccezione delle copertine di El Lisickij (novembre 1923, gennaio 1924) e di alcuni progetti ideali di Herman Finsterlin, riprodotti nel numero di novembre 1923, che appaiono contrapposti rispetto alle forme rigorose e 'meccaniche' privilegiate nella rivista.

### 3. LA MACCHINA E LA SOCIETÀ INDUSTRIALE

«Broom» risulta avere dei punti di contatto con alcune pubblicazioni europee, come «Noi», fondata da Prampolini e Bino Sanminiati e che, al pari della *little magazine*, era una rivista motivata da una nuova attitudine etica e dall'intento di creare un nuovo linguaggio, che tenesse conto delle caratteristiche dell'epoca moderna, quali la velocità e la macchina<sup>20</sup>. In questo senso è possibile evidenziare anche parallelismi con «Vešč' / Object/Gegestand» sia per l'intensa ricerca di una nuova via per l'arte che per il ruolo di raccordo tra due culture: quella orientale, segnata dalla rivoluzione, e quella occidentale, ancora sofferente per i postumi della Prima Guerra Mondiale.

Altro importante riferimento per la redazione di «Broom» è sicuramente «L'Esprit Nouveau», con cui condivide indagini e vocazione. Due lettere di Loeb del novembre 1922, una inviata a Medgyes, in cui viene fatto riferimento ad una possibile copertina di Amédée Ozenfant per «Broom», l'altra spedita a Blaise Cendrars, in cui si paventa la possibilità della pubblicazione nella rivista francese dell'articolo *Mysticism of Money*, testimoniano un rapporto che è possibile districare ulteriormente grazie al confronto tra i rispettivi contenuti<sup>21</sup>. Le pubblicazioni condividono infatti diverse riproduzioni, tra le quali una statua di Lipchitz, una natura morta di Carlo Carrà e un testo di Jean Epstein, che fanno intuire un dialogo intenso con personalità come Cendrars, il quale aveva favorito il contatto tra Loeb ed Ehrenbourg<sup>22</sup>. Non stupisce dunque che «Broom» risulti influenzata dalle riflessioni di letterati e artisti europei sulle nuove possibilità create dalla macchina, come emerge dall'intervento di Loeb *Foreign Exchange*, proposto nel numero di maggio 1922 e successivamente su «Vešč'», dove viene sottolineata la sempre maggiore importanza acquisita dalla cultura d'oltreoceano, anche attraverso l'uso delle parole di Cendrars, e dall'articolo di Josephson *Made in America* (giugno 1922), che sem-

bra sancire la linea editoriale della rivista: «The machine is not 'flattering us out' or crushing us. The machine is our magnificent slave, our fraternal genius. We are a new and harder race, friend to the sky-scraper and the subterranean railway as well»<sup>23</sup>. Di orientamento completamente opposto appaiono invece i pareri che arrivano dall'America, come testimoniano il testo di Veronica Sanders, *America Invades Europe*, che apre una riflessione critica sullo scambio intellettuale tra i due continenti, e il difficile rapporto con Lola Ridge, che lascia la rivista alla luce della linea modernista acquisita da «Broom»<sup>24</sup>.

Dal punto di vista delle riproduzioni, l'interesse per la nuova società industriale è testimoniato fin dal primo numero dalla pubblicazione di *Brooklyn Bridge* (1919-1920) di Joseph Stella, cui seguono i diversi contributi di Fernand Léger, a partire da due copertine originali (gennaio e luglio 1922) (fig. 5), dove l'artista gioca con le lettere che compongono la parola «Broom», trasformandole in oggetti industriali. Le opere *Paysage animé* (1921) e *Les Disques* (1920), riprodotte nel fascicolo di aprile 1922, divengono invece naturale corrispettivo iconografico del brano *The New Condition of Literary Phenomena* di Epstein, nel quale s'inda-

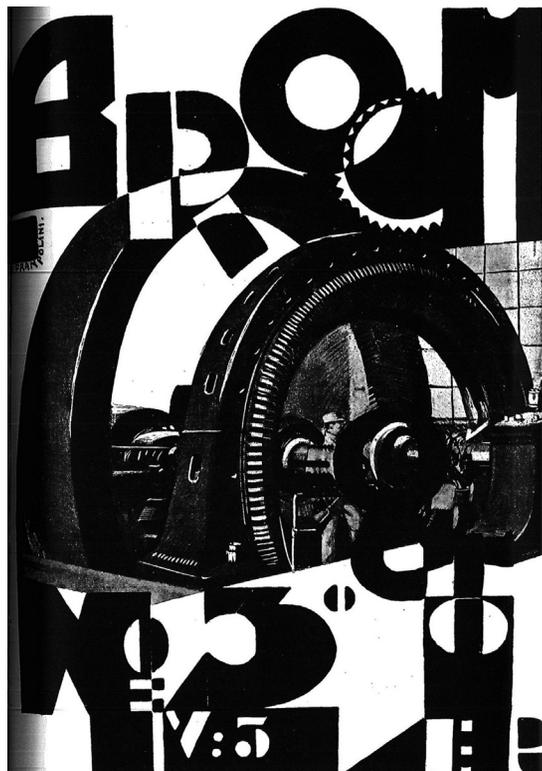
gano le nuove modalità di conoscenza dettate dai ritmi e dagli stimoli prodotti dalla vita moderna.

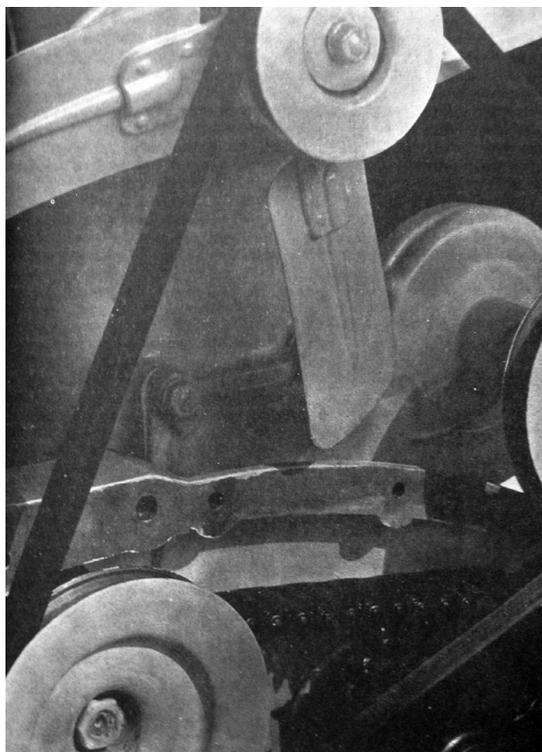
L'asse portante della riflessione sul ruolo della macchina nell'arte e nella società è costituito tuttavia dai fascicoli di ottobre e novembre 1922, a cavallo tra il periodo romano e berlinese. Il contributo di Prampolini denota come questi due numeri abbiano una certa dipendenza dal Primo Congresso Internazionale degli Artisti d'Avanguardia di Düsseldorf, svoltosi nel maggio 1922. In particolare, il fotomontaggio proposto in copertina (fig. 6), sia per il contrasto di rosso e nero, sia per il tema dei meccanismi giganteschi sembra ispirato alla produzione tipografica del Costruttivismo e riesce a far convivere al meglio l'aspetto grafico e il frammento di realtà: le lettere che compongono il titolo penetrano l'immagine fotografica e assumono un aspetto mecanoforme<sup>25</sup>. L'artista italiano firma anche *The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection in Art*, corredato di due piccole incisioni originali dove spiega come seguire l'estetica della macchina significhi prendere ispirazione dalla realtà, per creare nuovi simboli carichi di significati<sup>26</sup>. I temi qui affrontati ritornano anche nel testo di Louis Lozowick, *Tatlin's Monument to the Third Inter-*

5. Fernand Léger, copertina, «Broom», v. II, n. 4, luglio 1922.

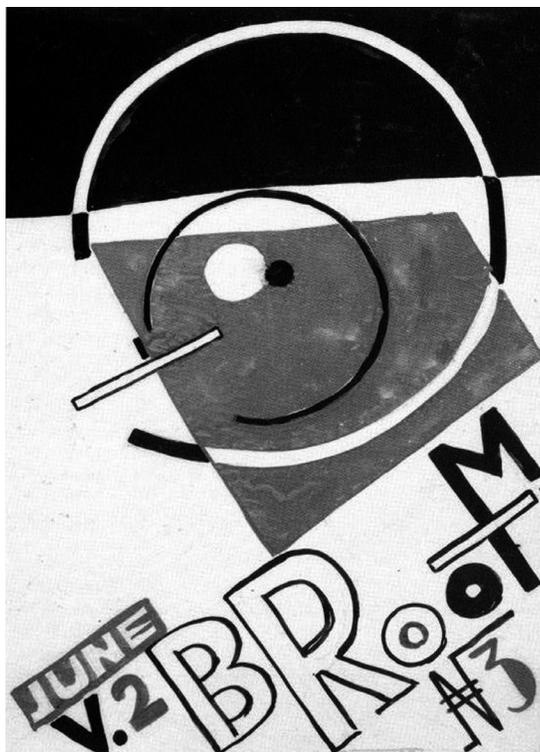


6. Enrico Prampolini, copertina, «Broom», v. III, n. 3, ottobre 1922.





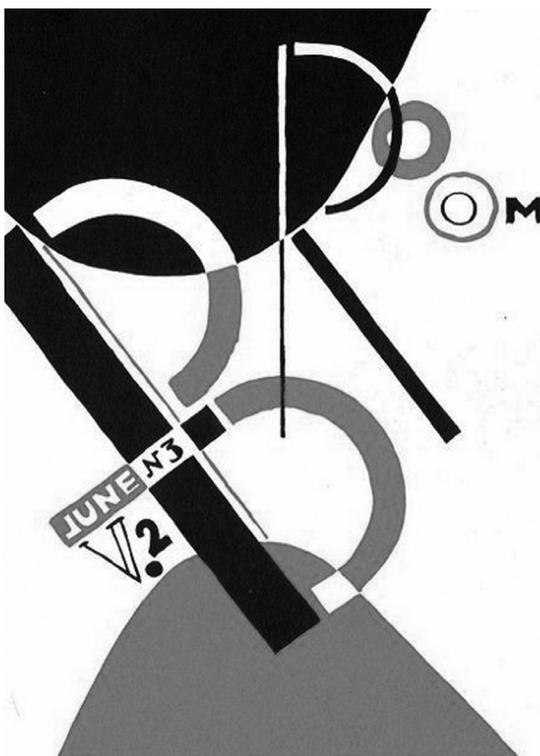
7. Paul Strand, fotografia, «Broom», v. III, n. 4, novembre 1922.



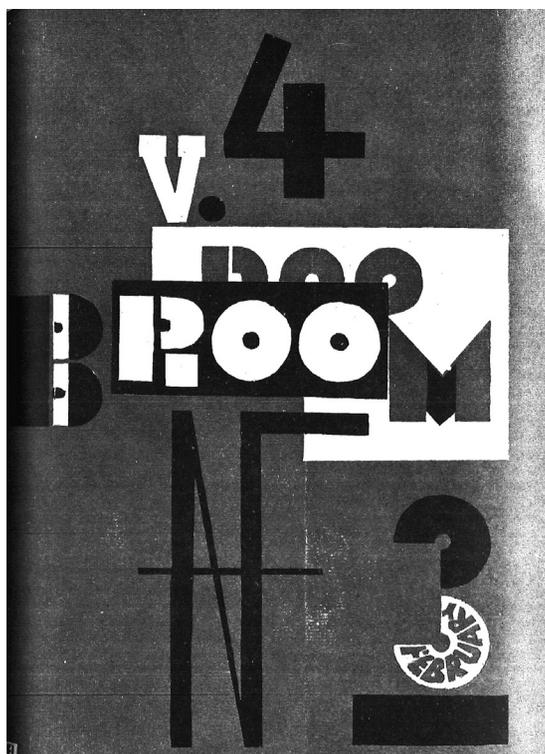
8. El Lisickij, bozzetto copertina, «Broom», v. II, n. 3, giugno 1922.

*national*, nel quale sono definite le linee guida che caratterizzano il Costruttivismo<sup>27</sup>. In entrambi gli scritti sono messe in evidenza sia le caratteristiche formali della macchina che il suo ruolo di simbolo della modernità. Tuttavia se Prampolini ne rileva la valenza spirituale, in sostituzione degli antichi simboli del passato, sentiti ormai come vuoti e desueti, Lozowick e gli artisti costruttivisti invece ne prediligono gli aspetti di connessione con il contesto sociale concreto, dando così voce alle due fazioni che si erano venute a creare durante il congresso del maggio 1922: i membri dell'unione degli artisti progressisti internazionali, da un lato, e la sezione internazionale dei costruttivisti, dall'altro<sup>28</sup>.

Il numero successivo, novembre 1922, è invece caratterizzato dalla presenza di cinque fotografie di Paul Strand e di un suo intervento inedito, *Photography and the new God*<sup>29</sup>. Le immagini (fig. 7), che si contraddistinguono per l'attenta osservazione del paesaggio urbano e la visione ravvicinata di elementi meccanici, appaiono l'ideale corredo iconografico all'articolo di Josephson *The Great American Billposter*, in cui l'autore si rende promotore di un'arte attenta alle produzioni 'popolari', quali i grandi manifesti



9. El Lisickij, bozzetto copertina, «Broom», v. II, n. 3, giugno 1922.



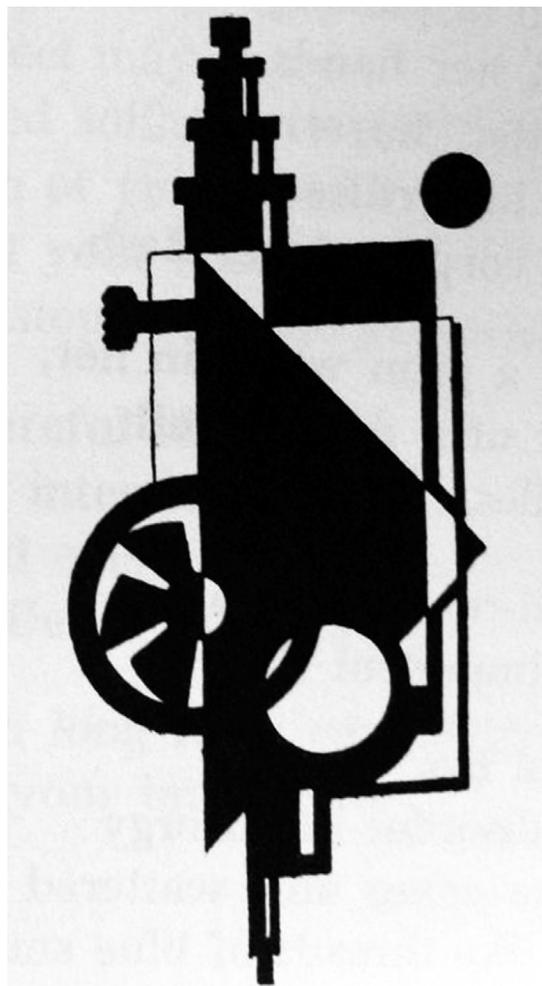
10. El Lisickij, copertina, «Broom», v. IV, n. 3, febbraio 1923.

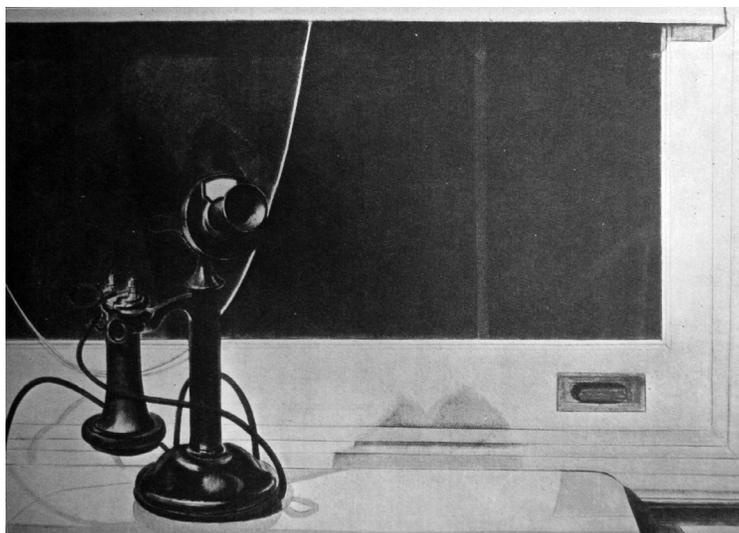
che tappezzano la città<sup>30</sup>. Tuttavia Strand, che nel suo articolo ripercorre la storia della scoperta del metodo fotografico, appare molto critico rispetto all'esaltazione della macchina: questa, infatti, non è destinata a portare l'uomo alla salvezza, ma appare piuttosto uno strumento da sfruttare, e nel caso del mezzo fotografico, ancora da indagare<sup>31</sup>.

Con l'approdo a Berlino, la rivista si avvicina ai temi del Costruttivismo anche grazie al rapporto con El Lisickij. I primi contributi conosciuti sono due bozzetti per la copertina del fascicolo del giugno 1922 (figg. 8, 9) – che, nella versione finale, presenta invece una copertina di Medgyes – conservati oggi presso la Galleria Tretiakov di Mosca. I bozzetti possono essere messi in relazione rispettivamente con un progetto per la copertina del febbraio-marzo 1922 di «Vešč'» e con *Proun 23* del 1919<sup>32</sup>. A questa prima prova segue la copertina del fascicolo di febbraio 1923 (fig. 10), apprezzata da Josephson per le sue forme pure e meccaniche e dipendente dalla copertina di maggio 1922 di «Vešč'», che viene costruita con un sapiente gioco di alternanza dei colori bianco, nero e grigio e sulla tensione dinamica creata tra gli elementi che la compongono<sup>33</sup>.

*Trait d'union* tra Europa e Stati Uniti è sicuramente la figura di Louis Lozowick, che collabora con la rivista a partire dal numero del gennaio 1922 e intensifica il suo contributo durante il suo viaggio in Russia (estate 1922)<sup>34</sup>. Nel 1923 inizia anche la serie *Machine Ornaments*, di cui un esempio è riprodotto all'interno del fascicolo di marzo 1923 di «Broom» (fig. 11): si tratta di una composizione costruita attraverso figure geometriche piane, che ben esemplificano gli insegnamenti acquisiti nel corso del soggiorno europeo. Come Lozowick evidenzia in una lettera inviata a Loeb, la sua intenzione era quella di partire dalla realtà, quella fortemente industrializzata degli Stati Uniti, per raggiungere una figurazione astratta, sulla scia dell'opera dei costruttivisti russi ed in particolare di El Lisickij, sebbene non raggiunga mai un completo astrattismo<sup>35</sup>. Questo tipo di riflessioni

11. Louis Lozowick, disegno (Machine Ornament), «Broom», v. IV, n. 4, marzo 1923.





12. Charles Sheeler, *Self-Portrait*, «Broom», v. V, n. 3, ottobre 1923.

vengono portate avanti anche da artisti d'oltreoceano come Charles Sheeler, a cui viene dedicato il numero di ottobre 1923 di «Broom». L'opera *Self-Portrait* (1923, fig. 12), in particolare, proposta come frontespizio, appare paradigmatica delle scelte dell'artista e della strada imboccata dalla rivista: partendo dall'esplorazione della macchina derivante dal Dadaismo, «Broom» aveva proposto un'esaltazione della civiltà industriale alternativa sia alla antropomorfizzazione che a quella dell'elevazione spirituale prospettata da Stella<sup>36</sup>.

#### 4. CONCLUSIONI

Nell'arco della sua vita, «Broom» riesce a offrire una panoramica della temperie culturale del complesso periodo post-bellico, mettendo in evidenza gli intensi rapporti che unirono Europa e America nella definizione della nuova società industriale. La rivista non prende mai le sembianze di un periodico d'avanguardia, preferendo rimanere una pubblicazione di letteratura e arte, fruibile da un pubblico piuttosto ampio. Sebbene la scelta di pubblicare oltre oceano avesse prodotto una certa separazione dal pubblico per cui la rivista era stata pensata, le pubblicità che compaiono nelle sue pagine alludono con certezza al *target* della media borghesia americana<sup>37</sup>.

Il periodico prende avvio dalla Chicago Renaissance e dai circoli letterari newyorchesi, per poi propendere, grazie al lavoro di Josephson, verso le influenze del gruppo Dada parigino<sup>38</sup>. Dal punto di vista artistico, invece, appaiono fondamentali l'immaginario creato in America

dall'Armory Show e i primi intensi contatti con Parigi, dai quali prende piede l'intenzione di sondare, attraverso tentativi diversi, la nascente società industriale e il suo simbolo: la macchina. Questa indagine porta la rivista ad avvicinarsi alle posizioni nate a seguito del Primo Congresso Internazionale degli Artisti d'Avanguardia, a prediligere un orientamento formale fortemente caratterizzato in senso purista. In particolare si può notare una certa concomitanza d'intenti con le istanze del Costruttivismo, anche se risulta difficile tracciare i confini ideologici di questa vicinanza intellettuale. Nemmeno nella stagione berlinese la rivista riesce infatti ad acquisire una linea definita e precisa, né in ambito letterario né artistico, divagando costantemente alla ricerca di uno stile che rappresenti la cultura d'oltreoceano, in un precario equilibrio tra influssi europei e americani. Per tutto l'arco della pubblicazione, la rivista mantiene un atteggiamento poliedrico che sfugge ad un'univoca classificazione storico-artistica, anche a causa della mancanza di testi critici di una certa rilevanza. Neanche i pochi interventi dei direttori e le loro memorie risultano sufficienti a chiarire la posizione di «Broom» riguardo a temi fondamentali, quali il ruolo dell'arte e dell'artista nella società, non contribuendo a definire in modo preciso l'identità del periodico.

Serena Trincherò  
Firenze

NOTE

1. In questa sede viene presentata una prima parte dell'archivio «Broom correspondence of Harold Loeb», conservato presso la Princeton University Library, Manuscripts Division, che dovrà in futuro essere studiato integralmente per poter approfondire la storia della rivista.

2. Cfr. A. Kreymborg, *Troubadour. An Autobiography*, New York, 1925, p. 361; H.A. Loeb, *The Way It Was*, New York, 1959, p. 10; G. Prezzolini, *Un fratello sconosciuto*, in «Il Tempo», 13 settembre 1959, p. 3.

3. Per una comprensione dell'entità del movimento, cfr. F.J. Hoffman, C. Allen, C. F. Ulrich, *The Little Magazine. A History and a Bibliography*, Princeton, 1946; E. Anderson, M. Kinzie, *The Little Magazine in America: a Modern Documentary History*, Yonkers, 1978. Altro strumento utile è il sito <<http://forum.davidson.edu/littlemagazines>>.

4. A. Kreymborg, *Troubadour*, cit., p. 369.

5. In merito al fascicolo di giugno 1922 cfr. D. Colombo, *La scopa e l'Apollo di Veio. Parallelismi tra arte antica e moderna nella rivista «Broom»*, in «L'uomo nero», V, 2008, 6, pp. 52-89.

6. Rispetto alla posizione di Storer cfr. V. Petrocchi, *Edward Storer, il poeta dimenticato, dalla «School of Images» ad «Atys»*, Napoli, 2000, p. 257.

7. Cfr. H. A. Loeb, *The Way it Was*, cit., p. 129. Per approfondire il pensiero di Einsterin cfr. L. Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940, Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, 2002, pp. 104-116.

8. Cfr. il telegramma del 2 febbraio 1923, PUL, bx 1/f. 18.

9. Cfr. H.A. Loeb, *The Way it Was*, cit., p. 119.

10. Cfr. L. Medgyes, *Comment*, in «Broom», 1923, IV, 3, pp. 212-213.

11. L. Moholy-Nagy, *Light: a Medium of Plastic Expression*, ivi, 1923, IV, 4, pp. 283-284.

12. Cfr. H.A. Loeb, *The Way it Was*, cit., pp. 113; G. Sacken, *Maya Art*, in «Broom», 1923, IV, 2, pp. 86-89.

13. Cfr. H.A. Loeb, *The Way it Was*, cit., pp. 109-110; Id., *Mysticism of Money*, in «Broom», 1922, III, 2, pp. 115-130.

14. Oswald Spengler dimostra come ogni civiltà superiore abbia un suo processo di civilizzazione organico e pone tra le civiltà superiori anche quella Maya. Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente, lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Milano, 2008; F. M. Cacciatore, *Indagini su Oswald Spengler*, Catanzaro, 2005; G. Raciti, *Critica della notte. Saggio sul tramonto dell'occidente di Oswald Spengler*, Catania, 1996.

15. H.A. Loeb, *Mysticism of Money*, cit, pp. 120-121.

16. «The Soil», diretta da Robert Coody, viene pubblicata dal dicembre del 1916 al luglio del 1917, si era occupata della definizione della vera arte americana attraverso l'esaltazione dei prodotti industriali. Cfr. E. Hage, *New York and European Dada Art Journals, 1916-1926: International Venues of Exchange*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, 2005, pp. 81-82; D. Tashjian, *Skyraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde 1910-1925*, Middletown, 1940, pp. 71-115. La rivista «Secession» (1922-1924) viene fondata da Matthew Josephson e Gordon Munson con l'intenzione di creare una pubblicazione dedicata alla ricerca di nuove forme espressive.

Cfr. D. Tashjian, *Skyraper Primitives*, cit., pp. 116-142, M. Josephson, *Storia di un'avanguardia*, cit. pp. 214-220; P. Nicholls, *Destinations. Broom (1921-4) and Secession (1922-4)*, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine*, Oxford, 2012, pp. 636-654.

17. Cfr. M. Cowley, *Il ritorno degli esuli*, cit., p. 181.

18. Cfr. la lettera del 3 novembre 1922 inviata da Loeb a Medgyes. (PUL, bx 2/f 1).

19. H.A. Loeb, *Note on Gris and Cubism*, ivi, 1923, V, 1, pp. 32-35; P. Soupault, *The «USA» Cinema*, ivi, 1923, V, 2, pp. 66-69; R.A. Sanborn, *Motion Pictures Dynamics*, ivi, pp. 78-82; S. Brown, *A Note on Sculptural Kinetics*, ivi, pp. 124-125.

20. Cfr. G. Manghetti, *Introduzione*, in *Noi (1917-1925) Raccolta Internazionale d'Arte d'Avanguardia*, Rimini, 1996, pp. 4-17.

21. Cfr. la lettera di Harold Loeb a Ladislav Medgyes (3 novembre 1922) PUL, bx 2/f 1 e la lettera di Loeb a Cendrars del 10 novembre 1922, PUL, bx 1/f 10.

22. Cfr. la lettera del 21 settembre 1921 PUL, bx 1/f 8. La riproduzione del dipinto di Carrà appare nel fascicolo di febbraio 1921 di «Broom» e nel numero 11-12 di «L'Esprit Nouveau», dove si trova anche la scultura di Lipchitz, presente anche nel numero 13, e proposta su «Broom» di maggio 1922. Rispetto al contributo di Epstein cfr. J. Epstein, *Le phenomene literaire*, in «L'Esprit Nouveau», 8, pp. 856-869; 9, pp. 965-969; 11-12, pp. 1215-1222; 1431-1443; Id., *The New Condition of Literary Phenomena*, in «Broom», 1922, II, 1, pp. 3-10.

23. Cfr. H.A. Loeb, *Foreign Exchange*, ivi, 1922, II, 2, pp. 176-181. Id., *OBMEH*, in «Vešč'/Object/Gegenstand», 1922, I, 2, pp. 4-5; M. Josephson, *Made in America*, in «Broom», 1922, II, 3, p. 268.

24. Cfr. V. E. Sanders, *America invades Europe*, ivi, I, 1, pp. 89-94. In merito alle dimissioni della Ridge cfr. *Dictionary of Literary Biography, vol. 54, American Poets, 1880-1945*, Detroit, London, 1987, pp. 357-358; H.A. Loeb, *The Way it Was*, cit., pp. 137-142. Per un'indagine sugli attriti tra le due sponde dell'oceano, cfr. S.A. Fedirka, *Toward a Locational Modernism: Little Magazines and the Modernist Geographical Imagination*, tesi di dottorato, Arizona State University, 2008; M. Fochessati, *Broom and Futurist Aristocracy: When the Futurist Movement Met the Machine Age*, in *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. II, Berlino, 2012, p. 76; M. North, *Transatlantic Transfer: Little Magazine and Euro-American Modernism*, 2007 <[http://www.cts.dmu.ac.uk/exist/mod\\_mag/file/north\\_transatlantic\\_transfer.pdf](http://www.cts.dmu.ac.uk/exist/mod_mag/file/north_transatlantic_transfer.pdf)>; A. Gauthier, *BROOM: An International Magazine of the Arts (1921-1924): une revue d'avant-garde américaine*, in «Cahiers de l'École du Louvre, Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie», 2013, 3, pp. 24-35 (in part. p. 31).

25. Cfr. G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Ginevra, Milano, 2000, pp. 199, 271-272.

26. E. Prampolini, *The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection in Art*, in «Broom», 1922, III, 3, pp. 235-237.

27. L. Lozowick, *Tatlin's monument to the Third International*, ivi, p. 232.

28. Per una disanima completa sul Congresso si rinvia a G. Conio, *Le Constructivisme russe*, Losanna, 1982, p. 324.

29. P. Strand, *Photography and the new God*, in «Broom», 1922, III, 4, pp. 252-258. Le fotografie di Strand, sarebbero dovute rientrare nel numero di ottobre 1922; cfr. *Broom moves to Berlin*, ivi, 1922, III, 3, p. 255.

30. M. Josephson, *The Great American Billposter*, ivi, 1922, III, 4, pp. 304-412.

31. Cfr. P. Strand, *Photography and the new God*, cit., p. 257.

32. Cfr. *List of reproduction*, in *El Lissitzky 1890-1941 architect painter photographer typographer*, cat. della mostra, New York, 1990, p. 212; R. Nachtigäller, H. Gassner, *3x1=1, Věšč' Object Gegenstand*, in *Věšč' Object Gegenstand, Commentary and Translations*, a cura di Id, Baden, 1994, pp. 34-35.

33. M. Josephson, *Storia di un'avanguardia*, cit., p. 245.

34. Cfr. *Survivor from a dead age. The memoirs of Louis Lozowick*, a cura di Virginia Marquardt, Washington, London, pp. 151, 206; M. Fochessati, *Broom and Futurist Aristocracy*, cit., pp. 87-89.

35. Cfr. Louis Lozowick, lettera del 9 giugno 1923, PUL, bx 1/f 36; B. Zabel, *Louis Lozowick and Urban Optimism of the 1920s*, in «Archives of American Art Journal», 1974, 2, pp. 17-21. Per un'analisi esaustiva dei *Machine Ornaments* cfr. V. H. Marquardt, *Louis Lozowick, From «Machine Ornaments» to Applied Design, 1923-1930*, in «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 1988, 8, pp. 40-57.

36. Cfr. G. Stravitsky, *Reordering Reality: Precisionist directions in American Art 1915-1941*, in *Precisionism in America, 1915-1941: reordering reality*, cat. della mostra, New York, 1994, p. 14; D. Tashjian, *Skyscraper Primitives*, cit. pp. 219-220.

37. Sul tema della «domesticità» del modernismo americano, cfr. A. Kaplan, *Manifest Domestic-ity*, in «American Literature», 1998, 70, pp. 581-06; S. Blair, *Gertrude Stein, 27 Rue de Fleurus, and the Place of the Avant-Garde*, in «American Literary History», 2000, 12, 3, pp. 417-437; B. Burgett, *There's No Place like Home: Response to Blair*, ivi, pp. 438-442.

38. Cfr. P. Nicholls, *Destinations*, cit., pp. 636-654.