



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXXII

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

***Per una nuova identità americana.
La macchina e il primitivo nelle riviste americane in Europa,
1921-1932***

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Dottorando

Dott. ssa Serena Trincherò

Tutore

Prof. Cortesini Sergio

Coordinatore

Prof. De Marchi Andrea

Anni 2016/2019

Sommario

LEGENDA ABBREVIAZIONI ARCHIVISTICHE.....	3
INTRODUZIONE.....	5
Uno sguardo d'insieme sulle riviste.....	11
L' 'americanismo', linguaggio comune tra le due sponde dell' Atlantico.....	19
Il primitivismo tra cultura europea e le caratteristiche sociali ed etniche della comunità espatriata	23
Struttura e temi della tesi	26
1. TRA NAZIONALISMO E INTERNAZIONALIZZAZIONE: IL RUOLO CULTURALE DELLE RIVISTE ESPATRIATE.....	31
1.1 Un inquadramento storico del movimento dei little magazine espatriati.....	31
1.2 La dislocazione geografica come strumento critico e strategico.....	36
1.3 Le riviste come forum per la discussione dell'identità americana.....	43
1.4 Metodi di finanziamento tra mecenatismo e impresa.....	46
1.5 Tra mainstream e avanguardia. Le copertine come modalità di manifestazione identitaria	54
2. GLI ARTISTI AMERICANI TRA LOGICHE DI MERCATO E LA CREAZIONE DI UNA IMMAGINE NAZIONALE.....	67
2.1 La pubblicazione di opere di artisti americani tra difficoltà di reperimento e scelte editoriali	67
2.2 Un americano a Parigi: il caso di Eugene MacCown.....	83
2.3 Tra ingegneria e misticismo: Joseph Stella e il Brooklyn Bridge	94
2.4 La fotografia della nuova società: Paul Strand, Charles Sheeler e Berenice Abbott	106
3. RAPPRESENTAZIONI DELLA MODERNITÀ TRA FASCINO PER LA MACCHINA E NUOVE ESIGENZE SOCIALI.....	131
3.1 Appunti per un'arte meccanica: dai maestri Léger e Gris al tormentato rapporto con il Futurismo	131
3.2 Tra estetica e politica; tra sintesi formale e utilitarismo	144
3.3 L'aspetto mistico delle teorizzazioni sull'arte meccanica.....	159
3.4 Tra commercio, didattica e definizione di uno stile: l'attività espositiva di "The Little Review" e della Société Anonyme di Katherine Dreier.....	170
3.5 Un russo d'America, Louis Lozowick	177
4. LA RIFLESSIONE SULL'ARTE PRIMITIVA NELLE PAGINE DELLE RIVISTE TRA INTERESSE ARTISTICO E RICERCA IDENTITARIA	195
4.1 "Essere primitivi di una nuova sensibilità": l'arte primitiva nelle pagine delle riviste ...	195
4.2 Tra Parigi, Roma, Berlino e New York: il primitivismo nelle pagine di "Gargoyle" e "Broom"	205

4.3 Uno sguardo alle radici: la cultura maya e i pittori nativi americani	218
4.4 Primitivismo tra formalismo, etnologia e mito: i little magazine e il pensiero di Carl Einstein.....	234
5. DADA E SURREALISMO, TRA RISPETTO E CRITICA	247
5.1 Da New York a Parigi: da Dada al Surrealismo.....	247
5.2 Man Ray, tra Dada e Surrealismo, New York e Parigi.....	258
5.3 La lezione di André Masson.....	265
5.4 Il cinema: la fine del mito americano e le nuove possibilità di rappresentazione della realtà.....	271
CONCLUSIONI	281
REGESTO.....	289
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI	347
BIBLIOGRAFIA.....	305
IMMAGINI.....	347
INDICE DEI NOMI	465

LEGENDA ABBREVIAZIONI ARCHIVISTICHE

BRBASGO

Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

BRBEMJ

Eugene and Maria Jolas Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

BRBGS

Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 76

BRBHC

Hart Crane Collection. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

BRBKD

Katherine S. Dreier Papers /Société Anonyme Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

BRBMJ

Matthew Josephson Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

CCP

Paul Strand, 1902-1976. AG 17. Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, AZ

HTCKC

Kathleen Cannell Papers. Harvard Theatre Collection

PULB

Broom Correspondence of Harold Loeb; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

PULNR

New Review Correspondence of Samuel Putnam; 1927-1933, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

RDK

RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Theo and Nelly van Doesburg

SULL

Louis Lozowick Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

UWM

Little Review Records, 1914-1964, UWM Manuscript Collection 1, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries, Archives Department

INTRODUZIONE

Il terreno operativo di questa mia ricerca sono dodici riviste indipendenti di letteratura e arte pubblicate negli anni Venti del XX secolo da americani in Europa: “Gargoyle” (1921–1922), “Broom” (1921–1924), “Secession” (1922–1924), “The Transatlantic Review” (1924), “This Quarter” (1925–1932), “Transition” (1927–1930; 1932–1938), “Exile” (1927–1928), “Close up” (1927–1933), “Tambour” (1928–1930), “Échanges” (1929–1931), “The New Review” (1931–1932), con l’aggiunta di “The Little Review” (dal numero dell’autunno 1921, fino al maggio 1929). Complessivamente – questa è la mia prospettiva – esse possono essere considerate come una piattaforma per la definizione dell’identità culturale americana in dialogo con l’Europa¹. Nonostante siano più note per il loro ruolo di diffusione della letteratura d’avanguardia, i periodici presentano numerose riproduzioni artistiche in grado di offrire uno sguardo sulle relazioni tra l’America e il Vecchio Continente in materia d’arte². Ad interessare l’indagine sono in particolare i rapporti intessuti dai letterati e artisti espatriati che si pongono come importanti attori della creazione del modernismo americano. Le loro scelte editoriali, che sottintendono precise intenzioni culturali, ma anche di mercato dell’arte, furono infatti fondamentali sia nella diffusione negli Stati Uniti di alcuni movimenti europei, che per la definizione di un gusto adeguato alla realtà americana.

Il mio intento è definire la forma ad un fenomeno complesso attraverso l’analisi di una produzione editoriale capace di mettere in relazione le due sponde dell’Atlantico e le voci di diversi attori. La volontà è quella di seguirne le posizioni, le proposte e le

¹Avvertenza: tutte le traduzioni, se non diversamente specificato, sono dell’autrice.

²Nella ricerca è stata aggiunta anche “The Little Review” sebbene la rivista sia stampata e pubblicata in Europa solo per quanto concerne il fascicolo conclusivo della primavera 1929 (vol. XII, n. 3). Sebbene nell’antologia *The Little Magazine: A History and a Bibliography* e anche nell’articolo di Golding nella raccolta edita dalla Oxford University Press venga riportato che la rivista sia edita e stampata a Parigi a partire dal 1922, lo spoglio degli originali conferma la tesi di Celia Aijmer Rydsjö e AnnKatrin Jonsson che vuole la rivista legata a New York. Per informazioni sulla sua lunga vicenda editoriale: cfr. Hoffman, Frederick J., Charles Allen e Carolyn F. Ulrich, *The Little Magazine: A History and a Bibliography*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 245; Alan Golding, *The Little Review (1914-1929)*, in Brooker, Peter, Andrew Thaker (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, North America 1894-1960*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 62; Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Exiles in Print. Little Magazine in Europe, 1921-1938*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 11-12. Per omogeneità anche “Transition” viene riportata con l’iniziale “T” maiuscola sebbene nella prima serie venga presentata con la minuscola.

svolte lungo l'arco di un decennio complesso per la cultura americana in virtù anche del nuovo ruolo politico ed economico assunto dagli Stati Uniti dopo la Prima guerra mondiale fino alla crisi del 1929 e con qualche sconfinamento negli anni subito successivi che hanno determinato la scelta del titolo della ricerca che vede il suo ultimo estremo cronologico nel 1932, data della chiusura di "The New Review".

Propongo questa riflessione sulla scia di recenti studi che hanno preso in esame l'intero corpus delle riviste, o selezioni simili a quella che interessa la presente indagine, riconoscendone elementi di continuità e similitudini. In particolare, ricordo la ricognizione offerta dalle critiche letterarie Celia Aijmer Rydsjö e AnnKatrin Jonsson, che ha presentato una panoramica completa sul gruppo di *little magazine* evidenziando aspetti legati al finanziamento delle diverse imprese e alle strategie di negoziazione, contribuendo a definire il rapporto tra cultura di élite e di massa³.

Accogliendo gli spunti offerti da questi nuovi studi e condividendone la matrice comparatistica, tento di presentare una visione di insieme delle proposte culturali elaborate dalle diverse riviste nel tentativo di inserirle all'interno degli studi legati al modernismo americano, in una fase particolarmente vivace del continuo dibattito sull'identità dell'arte americana e dell'evoluzione del suo mercato artistico. I periodici infatti, pur non condividendo un progetto strutturato, furono manifestazione di una volontà condivisa di far emergere i prodotti delle arti visive, letterari, musicali americani all'interno del panorama internazionale, e si confrontarono sulle narrazioni dell'identità culturale, di per sé in continua ridefinizione, rispetto all'industrializzazione e alla storicità. La struttura di questa piattaforma risulta pertanto polifonica, per la varietà di opinioni presentate, ed espansa nel tempo per permettere di constatare le modalità con cui la comunità americana fu capace di inglobare, rielaborare e rendere funzionali stimoli colti in ambito europeo, combinandoli con gli impulsi provenienti dalla madrepatria. Come segnala la storica culturale Céline Mansanti, nel corso del decennio si assistette ad un progressivo sviluppo verso un modernismo più maturo, che si allontanava dall'avanguardia delle riviste radicali degli anni Dieci. Tale processo abolì sempre di più la sperimentazione e andò verso "un'accademizzazione" del modernismo, frutto anche

³Le riviste analizzate da Celia Aijmer Rydsjö e AnnKatrin Jonsson si differenziano solo per poche voci da quelle presi in considerazione nella presente indagine, in particolare non viene inserita nella selezione "The Little Review" (espatriata solo per un periodo limitato della sua pubblicazione) e alcune riviste come "Morada", che non riporta riproduzioni artistiche; mentre non sono state inserite "Booster", "Carvel" e "Epilogue" che nascono a metà degli anni Trenta. Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Making It News: Money and Marketing in the Expatriate Modernist Little Magazine*, "Journal of European Periodical Studies", vol. I, n. 1, 2016, pp. 71–90; Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Exiles in Print...*

della tensione creata dalla progressiva sparizione dei maggiori movimenti d'avanguardia, fatta eccezione per il Surrealismo⁴.

Ogni testata attraverso editoriali, manifesti e scritti programmatici intendeva porsi sulla ribalta come una nuova proposta per la letteratura, ampliando spesso lo sguardo verso l'arte e la società: per ognuna di queste posizioni dunque è possibile riconoscere una diversa lettura della modernità determinata in primo luogo dall'immagine tecnologica e meccanizzata dell'America. Le soluzioni trovate non appaiono condivise collegialmente, tanto da non poter sostenere che vi sia stato un intento comune orchestrato premeditatamente dai diversi attori della comunità, tuttavia esiste una commistione di temi e di pulsioni (identità, nazionalismo, localismo, internazionalità, eclettismo, primitivismo e modernità) che caratterizzarono la creazione dell'immagine del paese, come è stato verificato anche da precedenti studi (faccio riferimento in particolare a quelli di Mark Morrison, sulla natura strumentale delle riviste)⁵. I periodici nacquero da un crogiolo di elementi e da un peculiare momento storico e sociale, a cui appare opportuno guardare attraverso le categorie di tempo, dislocazione geografica e creazione dell'identità culturale, proposte dal critico letterario Andrew Thacker a seguito delle campagne di analisi del *Modernist Magazine Project*, diretto dallo stesso Thacker insieme a Peter Brooker, che ha raccolto le digitalizzazioni di diverse pubblicazioni, supportato la redazione di testi critici e favorito la nascita di uno dei quattro volumi della serie *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*⁶. Queste antologie, importanti sia per una ricognizione in ambito europeo che americano, hanno proposto una descrizione minuziosa delle diverse imprese editoriali indipendenti e, per quanto concerne l'ambito statunitense, sono da considerarsi la prima opera collettiva dopo il pionieristico studio sui *little magazine* di Frederick J. Hoffman, Charles Allen e Carolyn F. Ulrich.

⁴Cfr. Céline Mansanti, *De The Criterion à Transition: l'évolution des revue littéraires et la désintégration de l'esprit d'avantgarde*, in Aji, Hélène, Céline Mansanti, Benoît Tadié (a cura di), *Revue modernistes, revue engagées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp.59-75. Mansanti, a partire dalle tesi di Michael Levenson, delinea i differenti modi in cui "Transition", "Tambour" e "Contact" si distaccarono dall'avanguardia.

⁵Per un'introduzione ai temi del modernismo americano si rimanda al volume Kalaidjian, Walter (a cura di), *The Cambridge Companion to American Modernism*, New York, Cambridge University Press, 2005; e in particolare al saggio di Mark Morrison, *Nationalism and the Modern American Canon*, *ivi*, pp. 12-35.

⁶Cfr. Andrew Thacker, *Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo*, in Patey, Caroline e Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 17-32. *Modernist Magazine Project*, diretto da Peter Brooker (University of Sussex) e Andrew Thacker (De Montfort University) ha raccolto le digitalizzazioni di diverse pubblicazioni, testi critici e favorito la nascita di una dei quattro volumi della serie *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* dedicati alle pubblicazioni nate in Inghilterra, Nord America ed Europa.

La presente ricerca, tuttavia, in modo dissimile dai progetti editoriali di Thacker e Brooker che analizzano i singoli casi soprattutto da un punto di vista letterario riconnettendoli all'interno della descrizione del modernismo e delle sue molteplici sfaccettature su base geografica, intende indagare il comune *humus* culturale e gli stretti rapporti che coinvolsero gli esponenti della comunità americana, provando a leggerne il valore storico e la loro influenza sulla base dei materiali artistici pubblicati. Il loro studio è stato posto in raffronto con la vivida descrizione del modernismo americano offerta dalla storica dell'arte Wanda Corn, poiché le riviste e i suoi protagonisti rientrano nella definizione del gruppo "transatlantico", di cui appaiono la massima espressione e fulcro di riferimento. Tuttavia, se il perno della disanima offerta da Corn pone le basi sull'americanismo del gruppo di artisti supportato dal fotografo Alfred Stieglitz negli anni Venti, le riviste qui discusse mostrano una tendenza che trova la sua origine piuttosto nella funzione di connessione tra America ed Europa svolta dalla galleria 291, sempre gestita dal fotografo durante gli anni Dieci⁷. Inoltre, in analogia con quanto fatto da Andrew Hemingway nella sua lettura della corrente precisionista, la disanima sfuma il posizionamento delle riviste nell'ambito dell'*urban positivism* sotto la quale erano state categorizzate: le diverse redazioni infatti, pur accettando con favore l'evoluzione estetica favorita dalla macchina furono piuttosto scettiche rispetto al loro valore in ambito sociale⁸.

Per tracciare le peculiarità dei *little magazine* ho approfondito, arricchendole, le ricerche nate da fine anni Novanta sulla scia del letterato Craig Monk⁹. In particolare, ho individuato l'assenza di uno studio a largo spettro che riconnetta queste imprese editoriali con il mondo dell'arte, sia da un punto di vista del pensiero che del mercato. Ho tentato inoltre di dare spazio anche a pubblicazioni meno conosciute e studiate, come "Gargoyle", sulla quale esistono poche ricognizioni critiche che non mettono completamente in luce il valore delle riproduzioni artistiche, pur tuttavia riconoscendo la preminenza ai più celebri casi di "The Little Review", "Broom" e "Transition", sulle quali esiste una maggiore letteratura storiografica, che ne ha certificato nel tempo il ruolo di

⁷Corn, Wanda M., *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999; Monk, Craig, *Modernism in Transition: The Expatriate American Magazine In Europe Between The World War*, "Miscelánea: A Journal of English and American Studies", n. 20, 1999, pp. 55-72.

⁸Hemingway, Andrew, *The Mysticism of Money. Precisionist Painting and Machine Age America*, Pittsburgh, New York City, Periscope Publishing, 2013.

⁹Monk, Craig, *Modernism in Transition...*, pp. 55-72.

interconnessione tra la scena americana e quella europea¹⁰.

Il crescente interesse per i *little magazine* è stato favorito dalla ripubblicazione o dalla digitalizzazione di molti materiali originali che hanno portato a nuove iniziative editoriali che hanno investito il movimento modernista nel suo complesso, studi comparativi o ricerche monografiche su alcune riviste. Ricordo ad esempio *Index of Modernist Magazines*, una risorsa bibliografica curata dagli studenti del Davidson College per fornire informazioni di base su riviste moderniste; la piattaforma *Monoskop*; il *Blue Mountain Project* della Princeton University che propone lo spoglio completo di diverse pubblicazioni; le digitalizzazioni disponibili sul sito Bibliothèque Nationale de France e International Dada Archive dell'University of Iowa Libraries¹¹. Inoltre, vanno citati alcuni studi monografici quali la riedizione critica di “Tambour” e il volume di Céline Mansanti dedicato a “Transition”, focalizzato principalmente sugli aspetti letterari¹². Lo spoglio e le attuali revisioni critiche vanno a unirsi alle molte fonti primarie, quali biografie e autobiografie, che fin dalla fine dell'esperienza europea sono state redatte dai diversi partecipanti al fenomeno espatriato e che hanno evidenziato l'eccezionalità della stagione, ma che al contempo hanno contribuito a creare un'aura romantica (si veda ad esempio la definizione di *Lost generation*) che solo recenti studi sono riusciti a ricollocare in una più consona sede critica.

I documenti e questi nuovi strumenti hanno concesso, usando le parole di Jeff Drouin, una nuova lettura «da vicino» delle pagine delle riviste da cui affiorano in ogni successiva revisione nuove figure capaci di tratteggiare l'anima di un periodo storico quanto mai sfaccettato¹³. Ho infatti condotto la ricerca a partire dallo spoglio delle diverse pubblicazioni ed ho cercato di riconnetterle con il contesto storico-sociale che le ha generate, con lo scopo di mettere in evidenza i loro rapporti con le avanguardie e l'utilizzo

¹⁰Gregory Baptista, *Beyond Worlds: Gargoyle (1921-2), This Quarter (1925-32), Tambour (1929-30)*, in Brooker, Peter, Andrew Thaker (a cura di), *op. cit.*, p. 676-696.

¹¹Nella piattaforma creata dagli studenti del Davidson College è possibile trovare una schedatura dei maggiori *little magazine* anglo-americani: <http://modernistmagazines.org/>. *Monoskop* offre invece una ricognizione a livello internazionale sulle pubblicazioni moderniste e di avanguardia: <https://monoskop.org/Magazines>; *Blue Mountain Project* presenta la digitalizzazione di pubblicazioni indipendenti come “The Little Review” e “Broom”: <http://bluemountain.princeton.edu/>. L'International Dada Archive raccoglie bibliografia, informazioni e digitalizzazioni di riviste legate all'avanguardia Dada: <https://www.lib.uiowa.edu/dada/>. Gallica è invece la versione digitale della Bibliothèque Nationale de France: qui sono resi accessibili alcuni numeri della rivista “Transition” e di alcune pubblicazioni coeve come “Documents” e “La Révolution surréaliste”: <https://gallica.bnf.fr>.

¹²Salemson, Harold J., *Tambour, Volumes 1-8, a Facsimile Edition*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002; Mansanti, Céline, *La revue Transition (1927-1938), le modernisme historique en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

¹³Drouin, Jeff, *Close and Distant Reading Modernism: Network Analysis, Text Mining, and Teaching 'The Little Review'*, “The Journal of Modern Periodical Studies”, vol. V, n. 1, 2014, p. 115.

degli stimoli tratti in Europa al fine di identificare, suggerire e creare un'arte che potesse rappresentare al meglio l'America e la sua modernità. Alla luce di questo sguardo complessivo, il punto di vista espresso dalla comunità espatriata (costituita soprattutto da letterati provenienti dall'alta o media borghesia, alcuni dei quali si avvicinarono all'arte solo in corrispondenza con il viaggio europeo o nel decennio precedente), rappresenta un tentativo di definizione dell'identità artistica americana che trae vitale spunto dall'“americanismo”, inteso come corrente di gusto internazionale, riletto in maniera personale e rimeditato sulle teorie critiche rintracciate in Europa. Le riviste intesero parlare ad un pubblico prettamente statunitense e specialistico, di artisti, collezionisti d'arte e letterati interessati a nuove proposte culturali e all'aggiornamento sui temi che caratterizzarono la scena europea, pur trovando estimatori anche nel Vecchio Continente dove diversi attori della scena intellettuale erano interessati a potersi aprire varchi di mercato oltreoceano. Non appaiono dunque del tutto difformi dalle coeve pubblicazioni sorte in ambito americano negli stessi anni, ma piuttosto caratterizzate da questo sguardo “da lontano” che favorì l'insorgere di alcune innovative sintesi determinate da una volontà critica dello stato attuale della cultura e della società americane. Il soggiorno europeo favorì inoltre una maggiore libertà di espressione personale, come una via di fuga dal proibizionismo e dal puritanismo e conformismo ancora dominati negli Stati Uniti. Lo spoglio ha aperto le porte ad un'ingente e complessa mole di informazioni e materiali iconografici di carattere spiccatamente eterogeneo, che è stata vagliata secondo un'ottica tematica lungo l'asse dell'estetica della macchina e del primitivismo. La selezione attuata al contempo è stata determinata dalla necessità di mettere in evidenza alcune tangenze con avanguardie europee come Dadaismo, Costruttivismo e Surrealismo, senza tuttavia, nella maggior parte dei casi, poter definire un completo inserimento nell'alveo di un movimento le singole pubblicazioni. Il carattere eclettico dei documenti iconografici rappresentati dipese dalle diverse attese – culturali, di mercato, pubblicitarie – a cui le riviste dovettero rispondere, che spesso trovarono risoluzione in compromessi dai molteplici significati e rivelatori delle dinamiche sottese alla loro gestione. È in questa ottica che ho approfondito l'analisi su diverse immagini, nel tentativo di riconnetterle sia all'interno del singolo fascicolo, che alla storia editoriale della pubblicazione fino a considerazioni legate ai rapporti della comunità espatriata. Questo risultato è stato raggiunto grazie alla consultazione dei documenti contenuti negli archivi delle riviste “Broom” e “The New Review” presso il Dipartimento dei libri rari e delle collezioni speciali della Princeton University Library, di “The Little Review” presso UWM

Manuscript Collection 1, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries, e gli archivi relativi a Louis Lozowick presso Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries e Archives of American Art, Smithsonian Institution, questi ultimi consultabili on-line. Inoltre, una ricognizione presso le collezioni della Beinecke Rare Book and Manuscript Library e Harvard Theatre Collection della Houghton Library, dedicate a protagonisti del movimento, ha permesso di dare corpo a confronti e paralleli tra le pubblicazioni vagliate.

Uno sguardo d'insieme sulle riviste

Occuparsi di riviste che per loro natura hanno un'anima *en voyage* ha reso ancora più complessa la già intricata lettura comparativa ed ha determinato alcune scelte nella cernita del corpus che è stato preso in considerazione per il comune tentativo di plasmare la modernità americana, in un continuo moto di traduzione e mediazione. La selezione ha infatti portato ad escludere pubblicazioni sprovviste di riproduzioni artistiche, con l'eccezione di "The Exile" che Ezra Pound diresse da Rapallo e che in questo contesto utilizzo come termometro dello stato e dell'evolversi del pensiero artistico e politico del poeta, che fu tra gli animatori della scena culturale anche degli anni Venti¹⁴. I quattro numeri dati alle stampe presentano infatti soprattutto le teorie filosofiche ed estetiche del poeta americano che anticipavano il suo supporto al Fascismo.

Le diverse redazioni, spesso internazionali e dall'assetto mutevole, hanno favorito alcune riflessioni: ad esempio ho deciso di inserire "Close Up", le cui posizioni sul cinema mi appaiono inscindibili dalla storia editoriale di "Transition" e dal dialogo tra Parigi e Stati Uniti tra cinema di avanguardia e quello commerciale; gli accenni a "Échanges" ricompongono gli assetti del mondo anglo-americano di stanza nella capitale francese; similmente "The Transatlantic Review", fondata dallo scrittore britannico Ford Madox Ford, è stata inclusa nella ricerca in virtù del suo rapporto con Ezra Pound e con Ernest Hemingway, che ne definiscono il carattere internazionale, ma sempre con lo sguardo rivolto verso l'America.

Tuttavia, prima di addentrarmi nella trattazione, è utile offrire una mappa

¹⁴Ezra Pound (1885-1972) nacque in Idaho da Homer Loomis Pound, funzionario federale e Isabel Weston. Dopo essersi formato presso l'Università della Pennsylvania, nel 1908 si trasferì in Europa dove iniziò la sua carriera letteraria. Pur facendo sporadici rientri in patria il poeta rappresentava la figura dell'intellettuale emigrato pur non negando mai la sua connessione con la scena culturale americana. A seguito della sua vicinanza al Fascismo nel 1945 fu arrestato e processato per tradimento. Scontata la pena si trasferì a Venezia dove morì nel 1972. Per maggiori informazioni biografiche si rimanda al regesto.

informativa e concettuale che aiuti il riconoscimento delle caratteristiche delle diverse riviste e delle rispettive redazioni. La prima pubblicazione espatriata fu “Gargoyle”, fondata nel luglio del 1921 a Parigi dal poeta Arthur Moss e dalla giornalista di spettacolo Florence Gilliam, entrambi precedentemente attivi nell’alveo del gruppo letterario newyorkese del Greenwich Village¹⁵. La rivista, che ebbe una cadenza mensile per un totale di 15 uscite, vide avvicinarsi in redazione numerosi collaboratori, tra i quali è importante ricordare il pittore e critico d’arte ungherese Ladislas Medgyes, che mise la testata in connessione con la scena parigina, introducendo anche elementi di primitivismo¹⁶. “Gargoyle”, il cui nome lascia intuire ancora un attaccamento alla cultura simbolista, si poneva come un organo di informazione della vita parigina ospitando nelle sue pagine brani poetici, spesso con echi della scuola imagista, racconti, testi di critica d’arte e recensioni teatrali. Da un punto di vista iconografico presentò riproduzioni di artisti celebri quali Pablo Picasso, André Derain, Amedeo Modigliani, Paul Cézanne cadenzati con dipinti e sculture realizzati da membri dell’École de Paris e giovani americani alla ricerca di fortuna nella capitale francese.

A pochi mesi di distanza, nel novembre 1921 a Roma, vide la luce “Broom” su iniziativa di Harold Loeb, scrittore imparentato da parte di madre con la famiglia Guggenheim, e dal poeta Alfred Kreymborg partecipante della scena del Greenwich Village¹⁷. La rivista rimase in vita fino al gennaio del 1924, raggiungendo una tiratura massima di 4.000 copie e cambiando nel corso della sua esistenza tre sedi editoriali: Roma, Berlino ed infine New York. Fu pubblicata a Roma dal novembre 1921 all’ottobre 1922, con una pausa per il numero di marzo 1922: in questa fase, per le prime quattro uscite parteciparono Alfred Kreymborg e Giuseppe Prezzolini, succeduti dal poeta

¹⁵Arthur Harold Moss (1889-1969) fu un poeta e un redattore di riviste americane di origine turca e tedesca. Animatore della scena letteraria del Greenwich Village nel 1921 si trasferì a Parigi dove fondò “Gargoyle” e collaborò con “New York Times” e il “Paris Herald”. Florence Gilliam, moglie di Arthur Harold Moss, lo accompagnò nelle due avventure editoriali con le riviste “The Quill” e successivamente “Gargoyle” pubblicata a Parigi tra il 1921 e il 1922. Per maggiori informazioni biografiche su entrambi si rimanda *infra*, regesto.

¹⁶Ladislas Medgyes (1892-1952) fu un artista ungherese vicino al circolo avanguardista della rivista “MA”. Agli inizi degli anni Venti si trasferì a Parigi dove nel 1925 fondò la scuola di teatro École Medgyes pour la Technique du Theatre. Nel 1927 si trasferì negli Stati Uniti per diventare nel 1935 direttore del *packaging* e successivamente art-director della *maison* Helena Rubinstein. Per maggiori dettagli si veda *infra*, regesto.

¹⁷Harold Albert Loeb (1891-1974), figlio di Albert Loeb e Rose Guggenheim, seconda figlia di Meyer, il patriarca dei Guggenheim. Frequentò la Princeton University prima di avvicinarsi ai circoli letterari di New York, grazie al lavoro alla libreria The Sunrise Turn. Durante la permanenza europea fondò la rivista “Broom”. Alfred Francis Kreymborg (1883-1966), fu molto attivo nel circolo letterario che venne a formarsi nei primi anni Venti attorno al Greenwich Village, avvicinandosi soprattutto ad artisti come Man Ray, con il quale nel 1913 fondò la rivista “The Glebe”. Vicino al gruppo di Stieglitz fin dalla prima metà degli anni Dieci, grazie a questa collaborazione conobbe molti artisti tra i quali Charles Demuth, Stanton McDonald Wright, William e Marguerite Zorach. Per entrambi si veda *infra*, regesto.

inglese Edward Storer dall'aprile 1922 all'ottobre 1922¹⁸. Con il trasferimento a Berlino (novembre 1922–marzo 1923) il ruolo di Storer fu preso dallo scrittore Matthew Josephson che diresse “Broom” anche nel periodo newyorkese (agosto 1923–gennaio del 1924, con un'interruzione nel dicembre 1923), nel quale fu coadiuvato dagli scrittori Malcolm Cowley e Slater Brown¹⁹. Il continuo scambio tra le due sponde dell'oceano fu molto attivo grazie al lavoro svolto nell'ufficio di New York dapprima da Nathaniel Shaw e poi dalla poetessa Lola Ridge, dal giugno 1922 all'agosto del 1923²⁰. Le diverse sedi redazionali rappresentano bene le tre fasi della rivista che spiccò per il suo aggiornamento sull'arte europea caratterizzata da una specifica attenzione per le produzioni letterarie, artistiche e teatrali provenienti dalla Russia, elemento che la rese famosa nei circoli dell'avanguardia. Le numerose voci che si alternarono nella sua redazione la resero un interessante incrocio di diverse posizioni politiche e filosofiche, da Loeb, che ebbe una formazione anarchica e che nel corso della pubblicazione dimostrò un progressivo avvicinamento al movimento tecnocratico, abbracciato solo al rientro in patria negli anni Trenta, a Josephson che nella prima parte degli anni Venti si contraddistinse per posizioni progressiste e positiviste.

Josephson, prima di unirsi all'avventura di “Broom” collaborò alla redazione di “Secession”, pubblicata dalla primavera del 1922 all'aprile del 1924, per un totale di otto fascicoli stampati a Vienna, Berlino, Reutte (Austria) e Firenze con una tiratura massima di 500 copie, per poi trasferirsi in coincidenza con gli ultimi due numeri (inverno 1923, aprile 1924) a New York. La vita editoriale della rivista appare legata a doppio filo al nome del suo fondatore, lo scrittore Gorham Munson, sebbene i primi quattro fascicoli registrino una forte influenza di Josephson che favorì la collaborazione con esponenti del gruppo Dada parigino; mentre i successivi numeri (gennaio 1922, luglio e settembre 1923) videro Munson lavorare in coppia con lo scrittore Kenneth Burke²¹. “Secession” si

¹⁸Edward Storer (1880-1944) formatosi in giurisprudenza, scelse la carriera letteraria specializzandosi come traduttore e poeta vicino all'Imagismo. Con la fine della Prima guerra Mondiale si trasferì in Italia dove fu attivo nel mondo delle riviste e come giornalista. Per maggiori dettagli si veda *infra*, regesto.

¹⁹Matthew Josephson (1899-1978), fu uno dei maggiori e più prolifici esponenti del movimento espatriato grazie ai suoi interventi critici e la sua produzione poetica e letteraria. Formatosi alla Columbia University dapprima si avvicinò alle istanze Dada; successivamente, dopo aver lavorato a Wall Street a seguito dell'esperienza europea, ritornò alla letteratura con opere di stampo biografico e storico; Malcolm Cowley (1898-1989), fu uno scrittore americano formatosi ad Harvard. Partecipò alla Prima guerra mondiale nel corpo dell'*American Field Service*. Tornò in Europa nel 1922 dove frequentò l'università a Montpellier e partecipò alla redazione di “Secession” e “Broom”. Si veda *infra*, regesto.

²⁰Lola Ridge (1873-1941), fu una poetessa e influente redattrice di pubblicazioni d'avanguardia e femminista. Si formò a Dublino per poi emigrare prima in Nuova Zelanda e poi in Australia. Stabilitasi dal 1907 in America iniziò una produzione letteraria dedicata ai temi sociali; si veda *infra*, regesto.

²¹Gorham Bert Munson (1896-1969), formatosi presso la Wesleyan University, fu attivo nel circolo del

occupò principalmente di letteratura americana ed europea, pubblicando scritti di Malcolm Cowley, Waldo Frank, Slater Brown; versi di Edward Estling Cummings, William Carlos Williams accanto a testi di Tristan Tzara, Louis Aragon e poesie di Guillaume Apollinaire.

Le vicende editoriali di “Gargoyle”, “Broom” e “Secession” si incrociarono frequentemente in virtù di un continuo scambio e avvicendamento di responsabili della redazione, lasciando intravedere un dialogo serrato e intrecciato su temi comuni votati all'aggiornamento della scena letteraria e artistica americana grazie al rapporto con differenti *milieux* europei facilitato dalle diverse sedi di pubblicazione delle riviste. “Broom” e “Secession”, in particolare, furono impegnate in un profondo tentativo di rinnovamento dell'arte e della letteratura americana, riverberato anche dai loro titoli, attraverso la vicinanza con movimenti come Dadaismo e Costruttivismo, mantenuto saldamente in vita dall'attività di “The Little Review” che dal 1921 sostenne un dialogo più serrato con l'avanguardia europea.

“The Little Review”, fondata dalla scrittrice Margaret Anderson nel marzo del 1914, nei suoi quindici anni di esistenza si affermò come una delle più importanti riviste di arte e letteratura d'avanguardia, raggiungendo una tiratura massima di 2.000 copie²². La rivista fu prima pubblicata a Chicago, successivamente per un breve periodo a San Francisco (1916) per poi trasferirsi a New York nel 1917. Nella redazione si unirono alla Anderson, l'artista Jane Heap a partire dal 1916 ed Ezra Pound (1917), impegnato come redattore per l'estero²³. Durante i primi tre anni, “The Little Review” si distinse per essere una pubblicazione anarchica a difesa dell'Imagismo, mentre sotto l'influenza di Pound acquisì un carattere internazionale. Dal 1918 al 1920 nelle sue pagine vennero pubblicati estratti da *Ulysses* di James Joyce, fino a che la rivista non fu soppressa per oscenità. A seguito del processo, nel quale le redattrici vennero incriminate e condannate ad una ammenda pecuniaria, oltre al blocco delle pubblicazioni degli scritti di Joyce, Margaret Anderson iniziò a distaccarsi dalla redazione lasciandola sempre più nelle mani di Jane Heap e Pound, che tra il 1921 e il 1923 realizzarono un periodico dal forte impianto

Greenwich Village prima di trasferirsi in Europa per fondare la rivista “Secession”; si veda *infra*, regesto.

²²Margaret Anderson (1886-1973) fu una redattrice e scrittrice americana. Dapprima impegnata in “The Dial”, successivamente fondò “The Little Review” che diresse nella stagione di Chicago, a San Francisco e nella prima fase newyorkese, improntando la rivista a temi di stampo femminista e anarchico. Per maggiori dettagli si veda *infra*, regesto.

²³Jane Heap (1883-1964) formatasi come artista a Chicago, nel 1916 divenne co-redattrice di “The Little Review” fondata da Margaret Anderson. Dopo il processo per pubblicazione di oscenità che colpì la rivista, questa passò prevalentemente nelle mani di Heap, che focalizzò il suo interesse sull'arte. Si veda *infra*, regesto.

internazionale che propose numerosi materiali provenienti da Parigi grazie alla presenza nella capitale francese del poeta americano. Tra il 1924 e il 1929 la rivista rimase solo nelle mani di Jane Heap, ad eccezione dell'ultimo numero che vide nuovamente la Anderson partecipare alla redazione. Questa fase si contraddistinse per lo spazio dedicato all'arte d'avanguardia che riflette l'attività della Heap come gallerista (era proprietaria della Little Review gallery di New York) e organizzatrice di mostre (*The Machine-Age Exposition*, *The International Theatre Exposition*) impegnata nella costruzione di un ponte artistico, culturale e mercantile tra America e Europa, anche grazie a frequenti viaggi concentrati in particolare a Parigi.

Ezra Pound influenzò anche la linea editoriale di “The Transatlantic Review”, “This Quarter” e “The New Review”. “The Transatlantic Review” fu un mensile di arte e letteratura di impianto internazionale fondato a Parigi dallo scrittore inglese Ford Madox Ford²⁴. Ne furono pubblicati 12 fascicoli nel corso del 1924 che raggiunsero la tiratura massima di 5.000 copie: una cifra ragguardevole per quanto concerne le riviste espatriate raggiunta in virtù del supporto finanziario dal mecenate americano John Quinn garantito dall'intercessione di Ezra Pound. “The Transatlantic Review” ha avuto un impatto influente sulla letteratura anglo-americana degli inizi del XX secolo, poiché nelle sue pagine apparvero *Finnegans Wake* di James Joyce, oltre a poesie di Djuna Barnes, Hilda Doolittle, Ernest Hemingway, Gertrude Stein; mentre nei supplementi artistici furono incluse riproduzioni di Pablo Picasso, Constantin Brâncuși e Man Ray che ben rappresentavano il compromesso in atto nel periodico intenzionato a compiacere i gusti dei collezionisti americani, sostenere le visioni artistiche di Pound e dare conto della vivacità della scena parigina animata alla scissione del gruppo Dada.

“This Quarter” è stata una rivista trimestrale di arte, letteratura e musica dalla pubblicazione irregolare, fondata dal giovane poeta Ernest Walsh e dalla suffragetta inglese Ethel Moorhead dal 1925 fino al 1927²⁵. I primi numeri vennero stampati a Milano, mentre la redazione fu trasferita dalla Moorhead a Montecarlo a seguito della prematura morte di Walsh nel 1926. Il periodico fu concepito come un veicolo di promozione personale da Walsh, che tuttavia si rese fautore di una impresa editoriale che

²⁴Ford Madox Ford (1873-1939), figlio di un musicologo di origine tedesche e della figlia del pittore preraffaellita Ford Madox Brown, fu attivo fin dagli anni Dieci come scrittore e redattore di riviste impegnate nella diffusione della letteratura anglofona; si veda *infra*, regesto.

²⁵Sono poche le informazioni biografiche sul giovane poeta e scrittore americano Ernest Walsh (1895-1926) fondatore di “This Quarter” e dapprima impegnato nell'esercito americano. Ethel Moorhead (1869-1955) si formò come artista e fu attiva nella protesta femminista e di emancipazione femminile. Ulteriori dettagli *infra*, nel regesto.

sapeva riunire molte delle voci letterarie che parteciparono al movimento espatriato, focalizzando l'attenzione sulla descrizione della modernità tecnologica dell'America. Nel 1929 l'editore Edward Titus ne prese le redini, riportando in vita la rivista fino al 1932²⁶. Anche sotto Titus "This Quarter" mantenne un'impostazione tematica, dando alle stampe fascicoli dedicati alla letteratura e all'arte russa, italiana e francese, rappresentata in questo caso dal Surrealismo e da un numero (settembre 1932) esclusivamente affidato ad André Breton.

"The Transatlantic Review" e "This Quarter" dimostrarono solo un interesse moderato per gli esperimenti dell'avanguardia, poiché sospese tra l'ambizione ad emergere di una nuova generazione di letterati e l'influenza dell'*establishment* culturale che fin dagli anni Dieci aveva modulato il rapporto tra il continente americano e quello europeo: entrambe le riviste infatti furono fortemente debitrice delle idee e delle scelte di Ezra Pound, cui venne dedicato il primo numero di "This Quarter". Le due pubblicazioni inoltre possono essere lette in continuità, visto che condivisero lo stesso formato e stampatore, oltre ad aver ospitato brani degli stessi autori, sebbene "This Quarter" contenesse fin dai primi numeri un'aspirazione nazionalista assente nei primi fascicoli del progetto editoriale di "The Transatlantic Review"²⁷. Quest'ultima, infatti, nacque dall'aspirazione ideale dello scrittore inglese Ford Madox Ford di presentare una rivista dalla marcata internazionalità, un ponte tra le città di Parigi, Londra e New York. La sua pubblicazione, nata sull'onda emotiva della distruzione portata dal Primo conflitto mondiale, divenne con il tempo il punto di riferimento del sempre crescente numero di scrittori americani a Parigi, desiderosi di affermare la propria posizione²⁸. Non è un caso che alcuni studiosi abbiano letto la dicotomia della gestione editoriale di "The Transatlantic Review" e i contrasti all'interno della redazione come un confronto tra due generazioni, da una parte Ford Madox Ford che intese creare un collante tra Europa e America attraverso la letteratura e le arti, dall'altra Ernest Hemingway fautore di una svolta che portò la rivista a divenire un organo di diffusione della giovane letteratura americana, un atteggiamento di militanza aggressiva in linea con il cosiddetto *American*

²⁶Edward William Titus, (1870-1952), dopo essersi trasferito a ventuno anni negli Stati Uniti ed aver preso la cittadinanza, emigrò in Australia dove conobbe la futura moglie Helena Rubinstein, fondatrice della casa di cosmesi. La coppia si trasferì successivamente in Europa dove fondarono una libreria, poi divenuta anche casa editrice. Poche sono le notizie biografiche relative a Titus successive al termine delle pubblicazioni di "This Quarter"; si veda *infra*, regesto.

²⁷Poli, Bernard J., *For Madox Ford and the Transatlantic Review*, Syracuse, Syracuse University Press, 1967, p. 131.

²⁸Cfr. Bulson, Eric, *Little Magazine, World Form*, New York, Columbia University Press, 2017, pp. 102-108.

Risorgimento propugnato dal presidente Calvin Coolidge²⁹.

Ezra Pound fu anche l'animatore di "The New Review", un periodico di arte e letteratura fondato dal traduttore Samuel Putnam e pubblicato a Parigi per cinque numeri con uscita irregolare³⁰. Sebbene apparso tra il 1931 e il 1932, "The New Review" per molti dei suoi caratteri risulta simile alle riviste precedenti il 1929, lo conferma anche la sua volontà di costituirsi come nuova risposta a "Transition" e alle pubblicazioni espatriate influenzate dal Surrealismo. Putnam, che orchestrò una rivista attenta ai risultati prodotti dagli artisti attraverso fotografia e il cinema, appariva piuttosto interessato a cercare una correlazione con la cultura tedesca della Nuova Oggettività e con l'esperienza italiana di Novecento. La rivista ospitò i contributi letterari di Jean Cocteau, George Antheil, Samuel Beckett, Robert McAlmon, e le opere di Berenice Abbott, Hilaire Hiler, Brassai.

Le riviste "Transition" e "Tambour" proposero una peculiare visione del Surrealismo, rimeditata secondo aspetti artistici e letterari e influssi provenienti dall'America. La prima, fondata nel 1927 dagli scrittori e giornalisti Eugene Jolas e Elliot Paul, si configurò come un forum inclusivo per le arti e la letteratura internazionale ispirata al Surrealismo con numerose influenze dall'espressionismo tedesco³¹. Si possono distinguere tre fasi di pubblicazione, per un totale di 27 numeri: la rivista infatti nacque nell'aprile 1927 come mensile pubblicato a Parigi, per poi spostarsi a Colombey-les-deux-Eglises diventando tra l'estate 1928 e il giugno 1930 un trimestrale. Eliot Paul rimase nella redazione fino al numero del marzo 1928, mentre per un anno tra l'autunno 1927 e 1928 il traduttore Robert Sage partecipò in qualità di redattore associato. Tra l'estate 1930 e la primavera 1932 la rivista non venne pubblicata, per poi riapparire con cadenza

²⁹Per un approfondimento sulle divergenze di visione editoriale tra Ford Madox Ford e Ernest Hemingway, fortemente sostenuto da Ezra Pound nella sua azione di "americanizzazione" della rivista, si rimanda a: MacShane, Frank, *The Life and the Work of Ford Madox Ford*, New York, Horizon Press, 1965 pp. 153-154; Poli, Bernard J., *op. cit.*, pp. 135-145; Elena Lamberti, "Wandering Yankees": *The Transatlantic Review or How the Americans Came to Europe*, in Harding, Jason (a cura di), *Ford Madox Ford Modernist Magazines and Editing*, Amsterdam, New York, Radopi, 2010, pp. 215-228.

³⁰Samuel Putnam (1892-1950), formatosi presso l'università dell'Illinois, in gioventù fu reporter del "Chicago Tribune" e "Evening Post". Durante il soggiorno parigino, oltre alla fondazione della rivista "The New Review", Putnam si fece notare per l'attività di scrittore e traduttore, soprattutto dall'italiano e dal portoghese brasiliano; si veda *infra*, regesto.

³¹John George Eugene Jolas (1894-1952) nacque da una famiglia di immigrati franco-tedeschi negli Stati Uniti pur formandosi in Europa. Dopo un primo avvicinamento al mondo del giornalismo ed aver servito durante la Prima guerra mondiale, Jolas tra il 1923 e il 1924 concentrò la sua carriera in Europa in qualità di poeta e giornalista collaborando alla versione parigina del "Chicago Tribune" e fondando "Transition". Elliot Paul (1891-1958) reporter americano formatosi nel Massachusetts, prese parte alla Prima guerra mondiale. Nel 1925 lasciò gli Stati Uniti per Parigi dove iniziò a lavorare per l'edizione internazionale del "Chicago Tribune" ed entrò a far parte del circolo di Gertrude Stein. Per "Transition" si occupò di critica letteraria e artistica, oltre a pubblicare suoi componimenti. Si veda *infra*, regesto.

irregolare fino alla fine all'estate 1938. La presente tesi presenta una revisione e una messa in contesto della prima stagione di pubblicazione della rivista, poiché ben racchiusa entro i limiti cronologici stabiliti, sebbene anche l'ultima fase, quella tra il 1932 e il 1938, dove Jolas fu coadiuvato dal critico d'arte James Johnson Sweeney, abbia un profondo valore storico per l'ingresso del Surrealismo in America e la sua lettura. Nelle pagine di "Transition" fu presentato *Work in Progress* di James Joyce (successivamente pubblicato con il nome di *Finnegans Wake*), che apparve a puntate in undici dei primi quattordici numeri, impostando il tono sperimentale della pubblicazione. Nei diversi fascicoli furono ospitati letterati come William Carlos Williams, Hilda Doolittle, Alfred Kreyborg, Louis Aragon, Michel Leiris, Roger Vitrac, e artisti, tra i quali André Masson, Man Ray, Charles Sheeler.

"Tambour", sebbene di minore tiratura e respiro rispetto al progetto di Jolas, contribuì a generare il dibattito sugli stimoli offerti dall'avanguardia surrealista pur dialogando con alcuni degli autori che successivamente avrebbero animato la redazione di "The New Review" come Putnam e Richard Thoma. "Tambour", trimestrale bilingue (francese e inglese) edita dallo scrittore e critico letterario Howard Salemsen a Parigi dal novembre 1928 al giugno 1930, nacque con l'intento di mettere in connessione le produzioni letterarie francesi e americane, mentre il suo limitato apparato iconografico si concentrava sul disegno³².

Sebbene differenti fra di loro per diffusione, le riviste nate dopo il 1927 furono accomunate da una sempre maggiore attenzione per la propria diffusione, elemento che trovava corrispondenza nella crescente propensione della comunità americana in Europa ad impegnarsi in imprese a carattere culturale. "Tambour", ad esempio, propose una selezione di testi – tra cui anche il proprio manifesto – in doppia lingua (inglese e francese), alla ricerca di lettori tra Stati Uniti ed Europa, documentando sia la vita intellettuale che la cultura popolare di Parigi³³. La rivista sembrava avere profonda conoscenza dei percorsi già battuti dai *little magazine* e idealmente si ricollegò alla prima pubblicazione, "Gargoyle", ma rispetto alla *naïveté* di questa, "Tambour" testimoniava come nel corso degli anni fosse maturata la coscienza del mercato editoriale e dell'intenzione di creare scambi, non solo culturali, tra Europa e America. Una politica

³²Harold Salemsen (1910-1988) nato a Chicago fu educato tra Stati Uniti e Francia. La conoscenza della lingua francese lo aiutò nell'attività di traduttore che mantenne durante il suo soggiorno parigino. Si veda *infra*, regesto.

³³Cfr. Morrison, Mark e Jack Selzer, *Documenting Cultures of Modernism: Selections from 'Tambour'*, "PMLA", vol. CXV, n. 5, 2000, p. 1007.

simile fu intrapresa dalla rivista anglo-americana “Échanges”, redatta dalla scrittrice inglese Allana Harper³⁴. La pubblicazione, di base a Parigi, non mantenne la promessa di essere un trimestrale, ed apparve quasi con una frequenza annuale, proponendo numerosi contributi in traduzione, in francese e in inglese, al fine di garantirsi un maggiore numero di lettori: un nuovo canale di comunicazione tra il pubblico parigino e la letteratura inglese e americana che fu sfruttato da Ezra Pound, visto che le sue opere non erano ancora state tradotte in francese³⁵. La vicinanza della Harper con Gertrude Stein e il suo circolo culturale e artistico permette alcune considerazioni sul rapporto tra i cosiddetti pittori Neumanisti e la cultura americana.

Sia la redazione di “Tambour” che quella di “Transition” furono attratte dal potere narrativo del cinema, dedicandovi alcuni brani critici e commenti, ma “Close up”, che apparve dal luglio 1927 al dicembre 1933, ne fece il fulcro delle sue ricerche con una prospettiva internazionale. La sua linea editoriale indicava il cinema come mezzo artistico privilegiato, sviluppando un forum per la discussione sulla tecnica cinematografica, la teoria, la critica e la tecnologia. Inizialmente stampata come mensile a Territet in Svizzera, dal 1931 si spostò a Londra per diventare un trimestrale, con una tiratura di circa 500 copie. La rivista fu fondata dallo scrittore e fotografo scozzese Kenneth Macpherson, coadiuvato (anche finanziariamente) dalla moglie, la scrittrice inglese Bryher (Annie Winifred Ellerman), e dalla amante di lei, la poetessa americana Hilda Doolittle. La rivista aveva una rete di corrispondenti e un pubblico di lettori in molte città internazionali, desiderosi di globalizzare la loro ricerca attraverso uno sguardo alle produzioni cinematografiche americane, inglesi, francesi, tedesche e russe³⁶.

L'americanismo', linguaggio comune tra le due sponde dell'Atlantico

I periodici identificano nella società industriale e nel suo impatto a livello

³⁴Allana Harper (1904-1992), scrittrice figlia di un facoltoso industriale inglese; si veda *infra*, regesto.

³⁵Jonsson, AnnKatrin, *In the Backdrop of Modernism; Allana Harper and Échanges*, “The Journal of Modern Periodical Studies”, vol. II, n. 2, 2011, p. 201.

³⁶Kenneth Macpherson (1902-1971) fu uno scrittore, fotografo e critico cinematografico scozzese, marito di Annie Winifred Ellerman (conosciuta come Bryher). Fu membro del POOL Group, una piattaforma di produzione cinematografica che realizzò “Close Up”. Bryher, Annie Winifred Ellerman (1894-1983) poetessa figlia di un magnate inglese. Si unì in matrimonio nel 1921 con il poeta americano Robert McAlmon, dal quale divorziò nel 1927 per sposare Macpherson pur essendo stata sentimentalmente legata fin dagli anni Dieci alla poetessa Hilda Doolittle anch'ella inserita nel gruppo editoriale e di produzione indipendente POOL. Hilda Doolittle (1886-1961) fu una poetessa americana legata all'Imagismo. Dopo aver trascorso parte del 1910 nel Greenwich Village di New York, Doolittle salpò per l'Europa nel 1911. Negli anni Venti iniziò a dedicarsi al cinema, inteso attraverso una lente psicanalitica come visione. Si veda per maggiori dettagli biografici *infra*, regesto.

culturale, artistico e architettonico un piano comune di dialogo, e stabilirono un fruttuoso confronto con le maggiori avanguardie europee, distinguendosi per il loro eclettismo iconografico capace di riconnettere diversi esperimenti, e per il tentativo di riportare le arti americane all'interno di un alveo comune con l'Europa, pur definendone la specificità. Queste riflessioni non mancarono di rivelare un complesso sostrato di teorie filosofiche e politiche. Il viaggio per molti degli espatriati fu infatti un'occasione di confronto e di rimessa in discussione della propria visione sul mondo, che aveva sempre come obiettivo il futuro dell'America, le sue sorti politiche, sociali e culturali³⁷. Lo testimoniano in particolare il rientro in patria di alcune testate come "Broom" e "Secession" al fine di elaborare all'interno del contesto natio variazioni sulle riflessioni apprese in Europa, ma anche l'iniziativa mercantile della The Little Review gallery e le due mostre dedicate al teatro (1926) e all'arte dell'età meccanica (1927) organizzate da Jane Heap a New York, di cui discuterò nel terzo capitolo. Allo stesso modo la constatazione che la maggior parte dei contributi proposti nelle riviste fosse di letterati americani e che anche il tema più frequentemente dibattuto fosse lo stato culturale degli Stati Uniti e il rapporto con la meccanizzazione conferma l'idea che i periodici utilizzassero il soggiorno europeo come una posizione eccentrica per guardare all'America. Scrittori e artisti sentirono forte il sentimento di richiamare a gran voce uno spazio definito per sé stessi in quanto critici culturali nella società americana, tecnologica e individualista, elemento che ben spiega la momentanea fuga da New York. È sicuramente la metropoli di New York quella su cui convergono gli sguardi e che maggiormente identifica la cultura del mondo espatriato che approdò in Europa. New York forniva inoltre un'immagine vivida del livello tecnologico raggiunto dal paese e costituiva un potente connettore con l'Europa. Non è un caso dunque che il tema della macchina, strettamente connesso alla lettura della nuova società industriale, costituisca un *leit-motif* nelle pagine delle riviste che vide impegnati redattori americani e collaboratori europei sia in ambito artistico che letterario. Sono infatti i nuovi prodotti industriali, la pubblicità e la standardizzazione a far scaturire un intenso dibattito che fu il terreno di incontro delle riviste espatriate con una serie di movimenti d'avanguardia europei che già da prima della Prima guerra mondiale avevano dedicato uno sguardo alle trasformazioni occorse nella società moderna, poi riaccessi con ancora più urgenza in un mondo trasformato dall'esperienza bellica. Gli espatriati si specchiarono in questo dialogo e lo utilizzarono a loro vantaggio per supportare la nascita di un'arte

³⁷Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, "Published by Us, Written by Us, Read by Us": Little Magazine Networks, "Global Review", vol. I, n. 1, 2013, p. 43.

dalle caratteristiche nazionali, capace di guardare al paesaggio industriale, non senza accenni critici, ma con una nuova volontà di comprensione.

A partire dall'inizio del XX secolo si distingueva la presenza di un linguaggio condiviso che trovava la propria conferma proprio nello scambio intercontinentale. Come ha infatti evidenziato Wanda Corn da un punto di vista storico artistico, l'"americanismo", ovvero la tendenza a esaltare le espressioni culturali e industriali provenienti dagli Stati Uniti come il jazz, il cinema, etc., nacque a Parigi e fu elaborato dagli artisti europei che ebbero esperienze negli Stati Uniti e che si interessarono alle novità dell'ambiente urbano³⁸. Come viene notato da Michael North attraverso un'analisi di cultura visuale, le riviste espatriate riconfermavano questo riconoscimento incorporandolo nella propria narrazione e procedendo con riflessioni attente e puntuali sulle nuove forme espressive e media come il cinema e la fotografia³⁹. Se i viaggiatori europei del XIX secolo avevano colto l'opportunità di godere delle bellezze naturali di siti come le Cascate del Niagara e la valle del fiume Hudson, ora l'attenzione si era focalizzata sull'America industriale e dunque sulle città, in particolare New York, Chicago e Pittsburgh, che stavano contribuendo a fornire nuova linfa ad un dualismo dialettico da sempre dominante nella scena letteraria e artistica americana, tra l'idea archetipica e pastorale e l'esaltazione della tecnologia⁴⁰. Un tema quest'ultimo che stava subendo una drastica rimodulazione che avrebbe marcato indelebilmente l'immagine della nazione: il sentimento del sublime, nato filosoficamente in relazione all'incommensurabile magnificenza della natura, stava migrando verso il tecnologico costituendosi come un elemento sovra religioso che contribuiva alla coesione sociale del paese⁴¹. Questo slittamento, ovvero il passaggio dalla realtà naturale a un prodotto della creazione umana, imponeva tuttavia uno scarto ideologico e psicologico al cui centro si trovava l'uomo e la sua capacità di dominare non più la natura, ma la macchina. In questa visione spiccavano due elementi cardine della nuova iconografia: da una parte la macchina o la costruzione ingegneristica capace di sopraffare l'immaginazione, dall'altra il grattacielo, elemento che sanciva la città come il doppio della natura e che allo stesso tempo era l'icona del potere economico delle grandi

³⁸Corn, Wanda M., *op. cit.*, pp. 55-56. Affronta il tema dell'"americanismo", sempre con uno sguardo agli artisti statunitensi anche Romy Golan, *Américanisme/Americanismus: The Adventures of a European Myth*, in Murphy, Diana (a cura di), *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, New York, H. N. Abrams, The Montclair Art Museum, 1994 (catal. mostra, Montclair, 1995; Palm Beach, 1995; Lincoln, 1995), pp. 60-67.

³⁹Michael North, *Visual Culture*, in Walter Kalaidjian (a cura di), *op. cit.*, pp. 182-183.

⁴⁰Cfr. Marx, Leo, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1976, p. 26.

⁴¹Nye, David E., *American Technological Sublime*, Cambridge, London, The MIT Press, 1994, p. XIV.

corporation e della loro solenne costruzione⁴².

Si rintraccia un progressivo avvicinamento a questi temi legati all'“americanismo” in molte delle riviste, sia attraverso il mantenimento della riflessione sulle macchine iniziato dai rappresentati del New York Dada e dall'ambiente europeo, sia grazie a definizioni nate in terra americana. Lo dimostrano le vicende di “The Little Review”, interessata a mantenere in vita il suo rapporto con Dada e che si servì della presenza di Pound a Parigi (1921-1924) per continuare a collaborare con Fernand Léger e Francis Picabia. “Secession”, invece, attraverso l'articolo di Will Bray (*nome de plume* di Josephson), *Apollinaire: or Let Us Be Troubadour*, nel definire una comunanza di intenti con i giovani poeti francesi – Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault – invitava gli autori americani a far parte (ma «in modo non servile») del Dada parigino anche alla luce dell'avvenuta “americanizzazione” dell'Europa. «Non è il momento di scimmiettare le tendenze europee o parigine. Al contrario, l'Europa è stata americanizzata» attraverso l'acquisizione di istituzioni, invenzioni e condizioni “ambientali” statunitensi. «Basta visitare Berlino, per esempio nel 1922, per essere testimoni di questo fenomeno», concluse Josephson⁴³. Egli quindi propose una prima interpretazione della conquista dello spazio urbano orchestrata dallo stile americano, che in seguito (1927) venne ripresa anche da Louis Lozowick, artista americano di origine russa, che partecipò alle esperienze editoriali di “Broom”, “The Little Review” e “Transition”, e che durante il suo soggiorno in Europa (1921-1923) riscosse un certo plauso grazie alla sua serie pittorica dedicata dalle città americane⁴⁴.

L'“americanismo” proposto nelle pagine delle riviste risentiva tuttavia sia del rapporto con l'Europa che di alcune teorizzazioni sorte sul territorio americano. Risulta

⁴²Ivi, pp. 60; 106.

⁴³Munson, Gorham B., *Day Coach*, “Secession”, n. 1, 1922, pp. 1-3, Josephson, Matthew, *Apollinaire: or Let Us Be Troubadour*, ivi, pp. 9-13. «On the other hand, the conviction comes that Americans need to play no subservient part in this movement. It is no occasion for aping European or Parisian tendencies. Quite the reverse, Europe is being Americanized. American institutions, inventions, the very local conditions of the United States are being duplicated, are being 'put over' daily in Europe. One has only to visit Berlin, for instance, in 1922, to witness this phenomenon»: ivi, p. 13.

⁴⁴William C. Lipke, *Abstraction and Realism: The Machine Aesthetic and Social Realism*, in *Abstraction and Realism: 1923-1943. Painting, Drawings, and Lithographs of Louis Lozowick*, Burlington, Robert Hull Fleming Museum, 1971 (catal. mostra, Burlington, 1971), p. 5. Louis Lozowick (1892–1973) nacque nel 1892 da una famiglia ebrea. Trasferitosi in giovane età negli Stati Uniti si formò tra il 1912 e il 1915 presso la National Academy of Design e successivamente presso la Ohio State University. Nel 1921 partì per il suo primo soggiorno europeo dove fu corrispondente per “Broom”. Rientrato a New York nel 1924 proseguì con l'attività giornalistica contribuendo a diverse pubblicazioni come “The Little Review”, “New Masses”, “The Nation”, “Hound and Horn”, “The Nation”. “Theatre Arts Monthly”, oltre a entrare nella Société Anonyme di Katherine Dreier. Nel 1928 viaggiò nuovamente in Europa. Negli anni della Depressione fu saltuariamente impegnato nel Public Works of Art Project di New York. Per maggiori dettagli biografici si veda *infra*, regesto.

in particolare imprescindibile la visione proposta dall'artista e gallerista Robert Coady che tra il 1916 e 1917 con "The Soil" aveva offerto una innovativa proposta in campo estetico. Egli fu infatti il promotore di una terza possibile via rispetto al gruppo della galleria 291 e al New York Dada, pur contribuendo, in sintonia con quest'ultimo, a proporre una commistione tra cultura alta e bassa, senza tuttavia concessioni per gli "ismi" europei, ma al fine di focalizzarsi su una espressione di tipo nazionalistico⁴⁵. Pur sostenendo il confronto con le produzioni artistiche europee, i periodici espatriati seppero cogliere la lezione di Coady lavorando sul solco del suo insegnamento tra nazionalismo e internazionalità.

Il primitivismo tra cultura europea e le caratteristiche sociali ed etniche della comunità espatriata

Un altro elemento di scambio tra la comunità americana e quella europea fu il primitivismo, inteso sia come un gusto diffuso per la rielaborazione in senso estetico di dettami colti dalle altre culture, ma anche sotto forma di primi studi di stampo etnografico-antropologici. Questo linguaggio venne utilizzato soprattutto da quelle riviste che fecero del proprio apparato iconografico un elemento fondante dell'analisi sull'identità americana, capaci di rimodulare le influenze europee e volenterose di offrire un ventaglio completo di sfumature per descrivere l'"americanità", oltre alla prospettiva eurocentrica. Non stupisce dunque che nel novero delle pubblicazioni che insistettero su questi aspetti non appaia "The Little Review" che aveva fatto della ricongiunzione della traiettoria statunitense con quella del Vecchio Continente il perno della sua ricerca artistica e che lungo l'arco della sua pubblicazione non dimostrò mai attenzione sul rapporto tra passato e presente. Anche questo tema rielaborava un rapporto internazionale che si era già stabilito prima dell'inizio del Primo conflitto mondiale e che, in ambito americano, aveva sancito l'inizio di un cospicuo mercato di opere antiche e di *arts premiers*, ma anche il conformarsi di una dialettica tra modernità e primitivo per definire la realtà moderna⁴⁶. Tuttavia, se il

⁴⁵Concordo maggiormente con la posizione dello storico dell'arte Menno Hubregtse che, contrariamente a Wanda Corn, non mette in luce le affinità di Coady con il New York Dada, ma piuttosto ne evidenzia i punti di distacco espressi proprio nella ricerca nazionalistica opposta all'anarchia del movimento Dada, cfr. Hubregtse, Menno, *Robert J. Coady's 'The Soil' and Marcel Duchamp's 'Fountain': Taste, Nationalism, Capitalism and New York Dada*, "RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review", vol. XXXIV, n. 2, 2009, pp. 37-38.

⁴⁶La dizione *arts premiers* si fa preferire alle dizioni di "arte negra" e "arte primitiva" fortemente connotate in termini razzisti.

mercato e alcune iniziali letture delle opere “primitive” rimandarono agli stilemi del pensiero europeo, dove il primitivismo era in gran parte definito dalla storia e dall’ideologia coloniale, in ambito statunitense questo divenne una piattaforma attraverso la quale concepire ed accogliere “l’altro”, che corrispondeva interrogarsi sulla composizione sociale del paese, e dunque sulla sua storia e sull’idea di autenticità. Pertanto, prendere in considerazione le opere provenienti dall’Africa aveva risvolti che rimandavano alla storia dello schiavismo e alle battaglie intraprese dalla comunità afroamericana alla ricerca di un proprio spazio sociale, mentre i riferimenti all’arte dei nativi poneva interrogativi sulle radici culturali del paese da sempre sospeso tra la riscrittura di una storia propria e indipendente e l’ingerenza della cultura europea. Queste multiple convergenze, tutte necessarie all’interno della definizione identitaria della nazione misero in crisi le narrative eurocentriche, procurando materiali, storie e valori capaci di un costante rinnovamento, diversificazione e trasformazione dei significati culturali⁴⁷.

Le riviste “Gargoyle”, “Broom” e “Transition” si dimostrarono interessate ad un aggiornamento sugli studi critici ed artistici sui manufatti provenienti dall’Africa e dalle Americhe emersi in ambito europeo con gli inizi degli anni Venti grazie ad un approccio mediato tra artisti ed etnologi, e a rendere secondo la prospettiva statunitense questo complesso dialogo tra passato e presente, cultura modernista e minoranze etniche presenti nel paese. Le riviste preferirono concentrare lo sguardo sui reperti delle popolazioni centro-americane come Maya e Aztechi, oppure sulle poesie e gli acquerelli dei nativi, per costruire la molteplicità della società americana e provare sintesi favorite anche dalle riscoperte operate dall’avanguardia surrealista e dal mercato sempre affamato di nuovi spunti culturali. L’approccio fu dapprima concentrato su una lettura formale delle opere e progressivamente più attento agli elementi tratti dagli studi etnografici, ma pur sempre indirizzato a discutere sull’identità americana, il suo plurilinguismo e le perdite culturali determinate dalla modernità, sulla scia delle posizioni del filosofo John Dewey, da sempre fautore di uno sguardo “localista” sull’America, e del poeta William Carlos Williams, che indagò frequentemente il tema della corruzione dell’originalità in termini culturali. Sebbene la scena parigina fosse travolta da un moto di “negrofilia”, con cui l’avanguardia tentava di assimilare sia le espressioni culturali africane, sia quelle degli afroamericani,

⁴⁷Jean Fisher, *In search of the “Inauthentic”* in Pinder, Kymberly N. (a cura di), *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art*, New York, Routledge, 2002, pp. 334; 338.

le pubblicazioni, se non per alcuni timidi tentativi, elusero questi riferimenti⁴⁸. Questo dato permette di proporre alcune considerazioni sulla composizione etnica della comunità espatriata che produsse questi periodici e dalle quale appare essere esclusa la componente afroamericana e della comunità della Harlem Renaissance. Benché infatti alcuni dei suoi più importanti esponenti come gli scrittori Alain Locke, Claude McKay, Langston Hughes negli anni Venti provarono a consolidare il loro ruolo nella comunità intellettuale a Parigi, oppure artisti, come la scultrice Augusta Savage, soggiornarono in Europa per proseguire i propri studi e conoscere da vicino i maestri dell'arte occidentale, non è possibile rintracciare una presenza di questi autori nelle pagine delle riviste⁴⁹. Questo elemento mette in luce le profonde fratture sociali presenti nell'ambiente americano, come anche la duplicità della società parigina che se da una parte permetteva a questi artisti e intellettuali una migliore condizione di vita, garantita dalla tolleranza e da una sorta di interdipendenza tra bianchi e neri, ma dall'altra non aprì reali possibilità di promozione delle produzioni artistiche e letterarie afroamericane. In merito alle pubblicazioni espatriate, anche se non risulta possibile chiarire se vi fossero specifici giudizi razziali a base di questa massiccia esclusione, sicuramente si può tracciare una difformità di prospettiva nella definizione della identità americana espressa tra le due comunità di americani entrambe frutto di una spinta figlia del nazionalismo culturale e propria del modernismo. È infatti indubbio che movimenti come la Harlem Renaissance furono diretta emanazione della ricerca di liberazione dal passato e di ricostruire le basi di una propria specifica cultura, mentre la comunità espatriata fautrice dei *little magazine* puntò piuttosto a rimodulare la propria proposta sulla base di un raffronto con le produzioni artistiche e letterarie europee.

Il caso della pubblicazione da parte di Eugene Jolas nel 1928 della raccolta di canzoni afroamericane in traduzione francese, intitolata *Le Nègre qui chante*, appare

⁴⁸Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York, Thames and Hudson, 2000, pp. 20; 60.

⁴⁹*Ivi*, p. 63; Sono almeno dodicidici gli artisti afroamericani che soggiornarono a Parigi negli anni Venti: Gwendolyn Bennet, Aaron Douglas, William Thompson Goss, William Emmett Grant, Palmer Hayden, William Henry Johnson, Archibald J. Motley, Elizabeth Prophet, Augusta Savage, Albert Alexander Smith, Laura Wheeler Waring, Hale Woodruff. Sebbene non si possa distinguere una lingua figurativa comune tra questo gruppo di espatriati, anche nel loro caso il viaggio parigino fu determinato dalla ricerca di migliori condizioni di vita e della propria eredità culturale. Per una attenta ricognizione su questa comunità si rimanda a: Leininger-Miller, Theresa A., *African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001. Sulla vicenda di Augusta Savage a cui nel 1923 venne rifiutata la partecipazione ad un corso di specializzazione in Francia si veda anche, Bey, Sharif, *Augusta Savage: Sacrifice, Social Responsibility, and Early African American Art Education*, "Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research", vol. LVIII, n. 2, 2017, pp. 125–140.

dunque un emblema di queste relazioni⁵⁰. Il volume infatti sembra maggiormente rispondere a richiami dell'ambiente parigino, desideroso di ricevere materiale della cultura popolare americana, piuttosto che parte di una più strutturata ricerca sul mondo afroamericano. Conferma questa tesi il dato che lo scrittore surrealista Philippe Soupault chiese a gran voce la realizzazione del volume, che tuttavia all'interno della poetica di Jolas contava più come traduzione, ossia come strumento di congiunzione interculturale. Le riviste ricercarono soprattutto questo elemento di connessione culturale con l'Europa, anche in virtù delle origini di molti dei partecipanti al movimento espatriato, molti dei quali avevano acquisito la cittadinanza americana in adolescenza oppure erano figli di immigrati europei, come nel caso di Arthur Moss e Eugene Jolas.

Struttura e temi della tesi

Attraverso l'analisi dei tre maggiori temi discussi dalle riviste – l'industrialismo in relazione con il Costruttivismo, il primitivismo, il confronto con le innovazioni letterarie e artistiche di Dada e Surrealismo –, intendo delineare il composito modernismo plasmato nelle loro pagine. Il primo capitolo è dedicato all'analisi complessiva del fenomeno, un momento propedeutico alla ricognizione storica e culturale che sta alla base della nascita dei periodici e una prima definizione delle loro caratteristiche in relazione all'arte e al mercato editoriale e artistico. Le categorie che costituiscono l'asse portante del capitolo – luogo e identità – mi serviranno per analizzare il movimento ponendo particolare attenzione al corredo iconografico proposto nei diversi contesti ed iniziando ad introdurre uno specifico discorso attorno al tema della grafica delle copertine, vetrina dell'identità delle diverse pubblicazioni e dove facilmente emergono le prime riflessioni nate sull'onda degli incontri europei.

La seconda sezione si interroga su quali siano gli artisti statunitensi maggiormente rappresentati nelle pagine delle riviste, nel tentativo di ricostruire l'immagine dell'America veicolata attraverso loro sia al pubblico statunitense che a quello europeo. La selezione descrive bene la volontà di plasmare l'identità americana sulla base delle esigenze della modernità e della tecnologizzazione di cui la nazione appariva l'emblema e grazie alla quale era riuscita ad attrarre lo sguardo degli intellettuali europei. Da una prima analisi descrittiva e comparativa dei diversi apparati iconografici, alcuni casi studio

⁵⁰Jolas, Eugene, *Le Nègre qui chante*, Paris, Éditions de cahiers libres, 1928.

offrono spunti per analizzare il valore affidato all'arte prodotta a New York ed a evidenziare che le riviste fungevano anche da strumento pubblicitario e quindi da richiamo per possibili collezionisti. Il caso del pittore Eugene MacCown dimostra come la scelta di soggiornare a Parigi fosse un tentativo per far sbocciare una carriera artistica, e al contempo di vivere la propria omosessualità in una città più permissiva. Mentre le riproduzioni di opere di Joseph Stella, dei fotografi Paul Strand, Charles Sheeler e Berenice Abbott, aiutano a definire la volontà di supportare la crescita delle arti americane in dialogo con la letteratura impegnata a evidenziare gli aspetti negativi e positivi della modernità tecnologica. Le diverse redazioni sembrarono inoltre concordi nell'individuare il *medium* fotografico come il cuore del portato innovativo dell'arte americana: la fotografia era infatti in grado di cogliere le specificità dell'ambiente urbano e industriale statunitense attraverso una nuova commistione tra umano e meccanico. Le immagini fotografiche dell'America ben rispondevano sia alle necessità interne del paese atlantico, ma erano anche una risposta alle richieste degli artisti e intellettuali europei curiosi di poter ricevere nuove immagini delle città e delle industrie statunitensi.

Il terzo capitolo intende andare al cuore del rapporto della comunità espatriata con in mondo europeo tracciando correlazioni sia di gusto estetico che di stampo politico attraverso la comune indagine sulla macchina. La sezione mette in luce come questo serrato interesse per la nuova società industriale aiutò la costituzione di un nuovo canale per la creazione di un'immagine internazionale del modernismo, dapprima con l'individuazione di alcune figure di riferimento per la concezione della nuova lingua figurativa moderna definita da riduzione formale e analogia con la macchina, per poi definire il valore politico e spirituale di queste scelte. Grazie a Louis Lozowick, collaboratore di "Broom", "The Little Review" e "Transition", evidenzierò la trasformazione e l'adeguamento degli spunti tratti dal soggiorno europeo in una continua mediazione sulla definizione dell'identità, nazionale e personale. Ho individuato Lozowick, che fu uno dei pochi artisti americani coinvolti direttamente nelle imprese editoriali, come figura cruciale della traiettoria del modernismo transatlantico per il suo doppio ruolo di divulgatore delle teorie e dei risultati dell'avanguardia russa e per il tentativo di fondere questi impulsi nella sua produzione riportandoli dunque nella lingua figurativa del modernismo americano. Egli, d'origine russa, ebreo militante, ma americano rappresenta bene l'immagine complessa della società americana e la ricerca di un'identità comune anche nell'arte.

Il quarto capitolo indaga la relazione del movimento modernista americano con la

nozione di “antico”: un termine che, in questo segmento della tesi, utilizzo in senso allargato, come veniva inteso al tempo, e dunque capace di inglobare primitivismo e altre culture. Il tentativo di definire l'essenza della modernità attraverso il passato descrive bene la dipendenza che legò le riviste espatriate alla cultura europea: il soggiorno offrì in questo senso nuova linfa vitale, grazie al contatto con diverse forme di antico e con le scene culturali parigina, romana e tedesca che favorirono il sorgere di una rielaborazione prettamente americana del concetto di primitivismo. Una linea che favoriva la multiculturalità del paese e che promuoveva opere dei Maya fino agli acquerelli degli artisti nativi americani come un'occasione per guardare alle proprie radici culturali, come per rileggere l'attualità in un continuo confronto sulle direzioni della modernità.

L'ultimo capitolo è dedicato a Dada e Surrealismo, avanguardie che anche grazie alla loro vocazione letteraria furono tra le più vicine alle riviste espatriate. Se il rapporto tra l'avanguardia Dada e il mondo americano trovò un suo primo momento di incontro negli anni della Prima Guerra Mondiale, le riviste tentarono di conservare la traccia di questo fecondo dialogo e gli scrittori impegnati nelle redazioni condivisero con il gruppo protosurrealista la ricerca di notorietà nei circoli intellettuali e la volontà di rifondare la letteratura dei rispettivi paesi. La nascita dei periodici corrispose infatti cronologicamente con la formazione del gruppo surrealista parigino e si concluse con l'affrancamento del movimento espatriato dal surrealismo di marca bretoniana incanalato verso un sostegno diretto alla causa marxista. Le vicende che illustrano gli stretti legami con il mondo Dada e surrealista lasciano emergere un confronto serrato sulle produzioni artistiche e letterarie e un interscambio finalizzato, da parte degli europei, a raggiungere il pubblico americano. Per quanto concerne il Surrealismo, questa condivisione apriva un primo tentativo del gruppo di Breton per conquistare la scena in America e che fu articolato attraverso gallerie, riviste e mostre museali, antesignano delle più complesse modalità usate a partire dagli anni Trenta.

L'exkursus sul rapporto con le due avanguardie, affrontato attraverso temi culturali, artistici e di mercato, porta ad indagare anche la “settima arte”. Il cinema nei primi anni del decennio venne presentato, anche sulla spinta delle suggestioni proposte dal mondo dadaista e surrealista, come un elemento di marca specificatamente americana e parte integrante dell'immagine di superiorità tecnologica del paese. Un *medium* cui artisti e letterati di tutto il mondo potevano ispirarsi, che tuttavia andò a perdere il suo valore identitario a causa della progressiva industrializzazione e mercificazione che al contrario favorì uno sguardo sulle produzioni europee in particolare quelle francesi e

russe. La riflessione proposta sulle produzioni cinematografiche favorisce l'analisi della mutazione dell'immagine dapprima positiva di cui l'America godeva in Europa all'inizio degli anni Venti: nel corso del decennio infatti la spinta alla modernizzazione sostenuta dal capitalismo non venne più letta come una possibilità, ma come una forza desertificante per le espressioni artistiche. Questa convinzione fu confermata anche dalla forte crisi economica scoppiata nell'autunno del 1929 che portò gli artisti americani a concentrarsi su una ricerca meno rivolta ad uno scambio internazionale e più indirizzata alla creazione di una narrazione dedicata alle sfaccettature del panorama americano.

1. TRA NAZIONALISMO E INTERNAZIONALIZZAZIONE: IL RUOLO CULTURALE DELLE RIVISTE ESPATRIATE

1.1 *Un inquadramento storico del movimento dei little magazine espatriati*

Le riviste di arte e letteratura indipendenti di limitata circolazione e frequenza irregolare, nate sul suolo americano a partire dal primo decennio del XX secolo, si fecero carico fin dalla loro prima apparizione sul mercato editoriale di un importante aggiornamento culturale veicolando movimenti artistici e politici come Imagismo, Cubismo, Dadaismo e anarchismo. Il confronto con queste nuove teorie artistiche, politiche e filosofiche aiutarono gli intellettuali americani fin dal primo decennio del Novecento a riplasmare la cultura e l'identità americana ancora costretta sotto la scure del proibizionismo e del puritanesimo.

Nacquero su questa scia di rinnovamento anche le pubblicazioni, frutto di progetti individuali o di eterogenei collettivi di letterati e artisti americani, edite in Europa a partire dal 1921 fino ai primi anni Trenta. Queste furono un prodotto peculiare del modernismo statunitense e proposero un inedito scambio, per profondità e consistenza, tra le due sponde dell'Atlantico determinato dalla necessità di una definizione di sé e di un inserimento all'interno dello scacchiere internazionale. Per descrivere la loro funzione di mediazione e negoziazione dell'identità americana, bisogna comprendere le peculiarità storico-sociali che contraddistinsero gli Stati Uniti negli anni successivi alla Prima guerra mondiale, che ritraggono un paese in continua rimodulazione sia da un punto di vista politico che sociale. Le riviste risultano infatti intimamente connesse al nuovo ruolo degli Stati Uniti in ambito diplomatico ed emergono in una fase della storia americana caratterizzata dalla ricerca di una nuova stabilità dopo le grandi trasformazioni portate sul piano politico e dall'industrializzazione.

La partecipazione alla Prima guerra mondiale infatti segnò il punto di svolta per il rafforzamento del ruolo politico internazionale degli Stati Uniti, corrispondendo con la fine di un lungo periodo di isolazionismo che permise al paese di perdere la posizione eccentrica acquisita, riscrivendo nuovamente la sua storia in relazione a quella europea⁵¹.

⁵¹Se recenti studi in ambito storico hanno evidenziato, grazie ad una prospettiva mondiale, che l'esplosione dell'industria capitalistica americana negli anni di fine Ottocento sia da leggere parallelamente a quanto avvenuto in ambito europeo, rimane tuttavia innegabile che l'azione del presidente Woodrow Wilson segnò

L'intervento bellico, sostenuto dai rappresentanti del movimento progressista che formularono un'idea di politica estera improntata all'impegno per costruire un mondo sicuro per la democrazia, fu legittimato dal presidente Woodrow Wilson proprio sulla base di un adeguamento dei principi liberali fondativi degli Stati Uniti⁵². Wilson infatti riuscì a delineare non soltanto la giustificazione dell'imperialismo americano, ma anche la capacità del paese di promuovere i diritti umani e i principi democratici, di diffondere la logica del libero mercato e di costruire libere istituzioni in sua difesa. La partecipazione al conflitto mondiale permise inoltre agli Stati Uniti di acquisire il diritto di parola nelle questioni europee come fu chiaro durante i lavori della conferenza di pace a Parigi. L'autonomia del sistema diplomatico-europeo aveva cessato di esistere e la nuova situazione mondiale si fondò sull'interdipendenza di Europa, America e Asia, come confermarono anche i risultati della Conferenza di Washington del 1921–1922, chiamata a completare i lavori della Conferenza di Parigi per quanto riguarda le questioni navali e gli equilibri in Estremo Oriente e nel Pacifico.

La mancata ratifica del senato americano delle risultanze della pace di Versailles e la decisione di rimanere fuori dalla Società delle Nazioni, quell'organo sovranazionale costituito proprio per volere di Wilson per assicurare la democrazia e la pace nel mondo, decretarono tuttavia la mancata conclusione del percorso politico internazionalista del presidente. Warren Harding, che succedette a Wilson alla Casa Bianca, riportò il paese sulla scia di un ruolo diplomatico meno determinante in ambito mondiale, ma che evidenziava un vivido interesse per le vicende politiche europee esercitato tramite strumenti diplomatici diversi dalla Società delle Nazioni. Questa linea fu confermata anche dal suo successore, Calvin Coolidge, che con il piano Dawes (1924) impostò un processo di risanamento economico-finanziario e con il patto Briand-Kellog (1928) dimostrò attenzione alle esigenze di stabilizzazione finanziaria e alle questioni di sicurezza del Vecchio Continente⁵³.

una svolta in senso internazionalista. Si veda, Hopkins, G. Antony, *American Empire: A Global History*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2018.

⁵²Con movimento progressista si intende una serie di attori della scena politica statunitense che favorirono la risoluzione dei problemi emersi con l'industrializzazione del paese. Ostile al socialismo darwinista il movimento si basava sull'educazione come strumento attivo per la creazione della società. Il dibattito sull'interventismo animò le colonne della rivista "The New Republic" a partire dal 1916. A sostegno dell'uso della forza al fine della difesa della democrazia si schierò anche il sociologo John Dewey. Cfr. Bottaro, Giuseppe, *L'internazionalismo democratico nell'America di Woodrow Wilson*, "Il pensiero politico: rivista di storia delle idee politiche e sociali", vol. XLIX, n. 2, 2016, pp. 257-271.

⁵³Leuchtenburg, William E., *The Perils of Prosperity 1914–32*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958, p. 112; Mugnaini, Marco, *Gli stati americani e la Società delle Nazioni: un profilo storico*, "Il Politico", vol. LXVI, n. 3, 2001, pp. 467-494.

Anche sul piano economico si determinò un progressivo abbandono dell'isolazionismo di fine XIX sec. e dell'inizio XX sec. che aveva contraddistinto la fase di esponenziale crescita industriale e fatto emergere il paese sullo scacchiere internazionale, che ora guardava al nuovo assetto mondiale all'attiva ricerca di scambi e accordi commerciali. Nel corso degli anni Venti si assistette ad un costante aumento dei flussi di denaro in uscita dall'America. La nuova politica economica implicava infatti un costante scambio internazionale a dimostrazione del nuovo ruolo del paese e dell'enorme disponibilità di denaro che si concretizzò con la capacità di contribuire alla vita economica dei paesi europei – sia vincitori che usciti sconfitti dalla guerra – con investimenti industriali e nel credito. Una movimentazione di denaro che coinvolgeva non solo lo stato e grandi *corporation*, ma anche piccoli capitali personali: dagli immigrati europei che inviavano liquidità nei paesi d'origine, a limitate imprese di carattere commerciale e culturale che si spostarono sul suolo europeo.

Non bisogna dimenticare che il florido momento economico ebbe avvio dopo una fase di forte recessione del mercato circoscrivibile tra il gennaio 1920 e il luglio 1921, a cavallo tra la presidenza Wilson e Harding e frutto della difficile riconversione post-bellica, che aveva visto un crollo verticale dei prezzi delle materie prime, l'aumento vertiginoso della disoccupazione, il declino dei salari e numerosi fallimenti commerciali⁵⁴. La crisi fu superata dalle strategie economiche dei presidenti Harding e Coolidge che, piuttosto di un massiccio intervento statale all'interno del mercato interno, favorirono la crescita di imprese private, grazie ad un abbassamento delle aliquote fiscali e alla riduzione del debito, dando inizio a uno dei momenti più floridi e produttivi della storia americana⁵⁵.

Questa breve crisi fu accompagnata anche da turbolenze sul piano sociale collegate soprattutto all'ingente flusso migratorio che aveva investito il paese. Durante e immediatamente dopo la Prima guerra mondiale una confluenza di tendenze politiche ed economiche portarono ad una legislazione per la restrizione dell'immigrazione: gli Stati Uniti infatti non avevano più bisogno di una grande massa di lavoratori avendo raggiunto uno stadio tecnologicamente avanzato del capitalismo. Inoltre, l'insorgere del nazionalismo nel periodo bellico aveva favorito il risentimento nei confronti delle persone

⁵⁴Grant, James, *The Forgotten Depression 1921: The Crash That Cured Itself*, New York, Simon & Schuster, 2014, pp. 67-69.

⁵⁵Moore, John A., *The Original Supply Siders Warren Harding and Calvin Coolidge*, "The Independent Review", vol. XVIII, n. 4, 2014, pp. 597-618.

di origini tedesche. La crescente tensione sociale, che nel primo dopoguerra sfociò nella nascita di un movimento a favore di limitazioni nell'ammissione di immigrati dal sud ed est Europa, spesso associati a comunismo e anarchia, culminò nel cosiddetto *Red Scare*, ossia il biennio tra il 1919 e il 1920 in cui si susseguirono scioperi e attacchi anarchici, soppressi attraverso restrizioni che resero inermi le forze di opposizione radicale. L'immigrazione fu successivamente regolamentata sotto l'amministrazione Coolidge tramite l'approvazione del *Johnson-Reed Immigration Act* del 1924, che sancì la fine dell'era di immigrazione aperta dall'Europa, in favore di un flusso contingentato articolato su base razziale e di nazionalità, che consentiva una nuova mappatura dei contorni etnici del paese e al contempo mirava ad un appianamento dei contrasti tra i diversi gruppi etnico culturali al fine di creare una maggiore coesione nazionale⁵⁶.

La composizione e la definizione della società americana era stata progressivamente modificata anche dal movimento di più di un milione di persone della comunità afroamericana, dal sud del paese verso le grandi città industriali del nord come Philadelphia, Chicago, Boston, Illinois and New York. La *Great Migration* fu determinata dalla condizione di segregazione, dall'instabilità creata dalla *Red Summer* del 1919 e dalla costante perdita occupazionale del settore agricolo, e si configurò non solo come un movimento fisico, ma anche politico, psicologico e spirituale per la conquista a livello individuale e collettivo di un posto nella nazione da parte degli afroamericani. Un flusso di persone che determinò una vera e propria presa di coscienza come dimostrò il comporsi, nella città di New York, del movimento della Harlem Renaissance⁵⁷.

Da un punto di vista culturale gli anni precedenti alla partenza del gruppo espatriato che generò i *little magazine* (1890–1920) erano stati marcati da una rinnovata volontà di rileggere l'identità del paese attraverso movimenti radicali e di rottura rispetto alla cultura di stampo vittoriano e moralista, ancora dominante negli Stati Uniti, frequentemente chiamata *Progressive Era*. Gli scontri sociali e le forti limitazioni della libertà personale ebbero una ripercussione anche sul piano culturale. Sebbene gli

⁵⁶Cfr. Hawley, Ellis W., *The Great War and the Search for a Modern Order. A History of American People and Their Institution 1917–1933*, New York, St. Martin's Press, 1992, pp. 58-59. Per un'analisi delle caratteristiche del *Johnson-Reed Immigration Act* e delle sue conseguenze nell'accrescimento dell'immigrazione illegale si rimanda a Ngai, Mae M., *Impossible Subjects: Illegal Aliens and the Making of Modern America*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2004, pp. 17-55.

⁵⁷Per maggiori informazioni sulla *Great Migration* e sulle sue conseguenze sociali si rimanda a Lemann, Nicholas, *The Promised Land. The Great Black Migration and How It Changed America*, London. Macmillan, 1991. Per un approfondimento sulla Harlem Renaissance: Sherrard-Johnson, Cherene (a cura di), *A Companion to the Harlem Renaissance*, Hoboken, John Wiley and Sons Ltd, 2015.

intelletuali progressisti furono in quegli anni ampiamente influenzati dal socialismo, ebbero un atteggiamento di accettazione al capitalismo imperante, che non portò mai alla definizione di una soluzione rivoluzionaria. Questi piuttosto guardavano con attenzione all'industrialismo e alle inevitabili mutazioni ad esso connesse che vedevano l'emergere di una classe borghese economico-finanziaria⁵⁸. Fu una tensione verso il cambiamento, sostenuta dalle sfide offerte dai forti afflussi dell'immigrazione, dall'attivismo dei gruppi femministi e afroamericani, e una progressiva volontà di eliminare le radici puritane che limitavano l'espressione⁵⁹. Come evidenzia il critico d'arte Allan Antliff, negli anni Dieci il panorama artistico-letterario era dominato dalla stretta interdipendenza con l'anarchia come movimento di liberazione dell'individuo, d'espressione e di sperimentazione formale; ma tale spinta di modernizzazione fu frenata da una parte dalle repressioni e dalla censura, dall'altra, nei primi anni Venti, dall'ascesa del bolscevismo marxista⁶⁰.

Il movimento espatriato, in termini strettamente cronologici, nacque dunque in corrispondenza di una situazione di *impasse* sospesa tra la volontà di internazionalizzazione espressa dall'operato di Wilson, il dibattito intellettuale sorto in concomitanza al *Red Scare* e al clima di sospetto, tensione sociale, e censura ad esso connesso e da un breve periodo di depressione economica. Allo stesso modo le diverse imprese editoriali, che si svilupparono contestualmente alla crescita industriale ed economica del paese, cessarono quando venne a mancare la spinta propulsiva di questi temi. Il crollo del mercato azionario nel 1929, che segnò un punto di svolta cruciale, corrispose ad una crescente insofferenza dell'*intelligenza* americana nei confronti dell'Europa e ad una necessità di una nuova consapevolezza politica negli Stati Uniti⁶¹. Già a partire dal 1928 i segnali della crisi erano più che visibili: gli investimenti americani d'oltreoceano iniziarono a fallire o perdere i loro introiti come nel caso del settore delle automobili, oppure scemarono in favore di investimenti in patria. A seguito della crisi finanziaria, l'America ridusse infatti gli investimenti diretti all'estero e tagliò drasticamente le importazioni, minando il sistema economico internazionale che si era costruito nel tempo⁶². La definitiva ascesa del nazionalismo e la Grande Depressione

⁵⁸Cfr. Bottaro, Giuseppe, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁹Cfr. Hawley, Ellis W., *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰Antliff, Allan, *Anarchism Modernism. Art, Politics, and the First American Avant-Garde*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2001, pp. 215-216.

⁶¹Cfr. Céline Mansanti, *The 'Moderns' and the Formation of an American Political Avant-Garde at the Turn of the 1920s and 1930s ('Transition', 'New Masses', 'Contact')*, in Aji, Hélène, Céline Mansanti, Benoît Tadié (a cura di), *op. cit.*, p. 371.

⁶²Cfr. Leuchtenburg, William E., *op. cit.*, p. 112.

tolsero fertilità al confronto internazionale e transoceanico che le riviste avevano alimentato e aiutato a definire⁶³. Il nuovo scenario segnò la fine del fenomeno delle riviste espatriate: infatti, nonostante qualche testata proseguisse le pubblicazioni negli anni Trenta (come nel caso di “Transition”, il cui primo corso terminò nel 1930 per poi riprendere nel 1932 fino al 1938), vennero meno alcune premesse fondamentali per la nascita di nuove pubblicazioni, soprattutto a seguito delle ripercussioni economiche legate al crollo del mercato azionario.

1.2 La dislocazione geografica come strumento critico e strategico

Le riviste indipendenti e di limitata diffusione edite da americani in Europa riuscirono a incarnare l'immagine degli Stati Uniti come nazione giovane e volenterosa di raggiungere, anche in ambito culturale, la *leadership* fermamente nelle mani dell'Europa. Il Vecchio Continente tuttavia continuava a rappresentare ad inizio Novecento, per la sua storia e cultura, la massima espressione della civiltà occidentale: un immaginario sostenuto anche dopo il Primo conflitto mondiale perfino in ambito accademico ed educativo attraverso corsi universitari che tracciavano i momenti salienti della storia politica e intellettuale europea, dalla Grecia antica all'Illuminismo, supportando la creazione di una storia comune tra le due sponde dell'Atlantico⁶⁴.

Questo riferimento tuttavia non appare sufficiente a spiegare cosa spingesse letterati, giornalisti ed artisti ad allontanarsi dal proprio pubblico di riferimento per trasferire le redazioni in Europa. Molte biografie lasciateci dai protagonisti di questa stagione culturale evidenziano che le condizioni economiche ed un favorevole tasso di cambio tra dollaro e le valute europee avessero agevolato il fiorire delle riviste, ma risulta altresì importante mettere l'accento sulle motivazioni culturali e sociali che portarono al viaggio oltre oceano⁶⁵. Per molti partecipanti al movimento, con l'importante eccezione di Erza

⁶³Cfr. Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrín Jonsson, *Exiles in Print...*, p. 34.

⁶⁴La serie di differenti corsi sulla storia europea, che coinvolsero a mano a mano le diverse università americane venne istituzionalizzato negli anni Trenta sotto il nome di *Western Civilization Course*, cfr. Allardyce, Gilbert, *The Rise and Fall of the Western Civilization Course*, “The American Historical Review”, vol. LXXXVII, n. 3, 1982, pp. 695-725. Per una digressione sulla storiografia americana, con particolare riferimento alla New History e alla visione dell'Europa si veda, Higham, John, Leonard Krieger, Felix Gilbert (a cura di), *History: The Development of Historical Studies in the United States*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965.

⁶⁵Tutti i protagonisti della prima stagione dei *little magazine* sottolineano questi aspetti, cfr. Trincherò, Serena, *Guardando l'America dall'Europa: i little magazines espatriati 'Broom' (1921-1924) e 'Secession'*

Pound – già agitatore e voce fondamentale della scena culturale degli inizi del Novecento – si trattò di un ritorno in Europa dopo l'esperienza della guerra, ma questa volta frutto di una iniziativa individuale di affermare il ruolo culturale della propria nazione. Per altri rappresentava l'occasione di ricucire un dialogo tra Europa e Stati Uniti rappresentato dalle origini familiari o dalle vicissitudini personali come accadde ad esempio a Eugene Jolas, la cui formazione si svolse tra America e Francia, ma anche di Louis Lozowick che, nato nell'impero russo frequentò scuole statunitensi. Anche l'impressione diffusa che l'America non fosse un luogo per l'arte e la letteratura contribuì all'abbandono della madrepatria, come testimoniato da un volume collettivo, pubblicato nel 1922, *Civilization in the United States* curato da Harold Stearns, che raccolse considerazioni sul mondo dell'arte di trenta letterati americani (molti dei quali in quello stesso periodo scelsero di trasferirsi in Europa) e mise in luce la difficoltà di dedicare la vita all'arte e alla letteratura⁶⁶.

La sensazione di impossibilità di agire all'interno del sistema valoriale americano, che appariva votato all'arricchimento personale e culturalmente rarefatto, era espresso anche dal definire il trasferimento in Europa come un "esilio". Questo accade sia con il numero della primavera 1923 di "The Little Review" (lo *Exile's number*, che ospitò composizioni letterarie di scrittori americani di stanza a Parigi), sia nel titolo delle riviste ("Exile" fondata da Ezra Pound durante il suo soggiorno/auto-esilio a Rapallo) che nel titolo *Exile's Return* delle memorie dello scrittore Malcolm Cowley sulla propria esperienza europea, dopo la partecipazione alle vicende editoriali di "Secession" e di "Broom". La definizione di esiliati mostra spesso la sua duplice valenza: se Cowley e Pound tratteggiarono un'immagine eroica dell'espatriato, in grado, grazie alla distanza, di un maggiore potere di osservazione e giudizio, dall'altra l'inchiesta ospitata sul numero 14 di "Transition" (1928) lasciò emergere come la scelta di vivere in Europa fosse legata alla cultura e, più prosaicamente, al denaro e alla ricerca di un posto facile dove vivere⁶⁷.

È utile ricordare inoltre che il panorama editoriale americano stava subendo forti pressioni da parte della censura sulla scia delle repressioni del *Red Scare*, che avevano favorito la costituzione di uffici di polizia federale impegnati nell'eliminazione dell'insorgere di gruppi radicali attraverso deportazioni e leggi della polizia postale che

(1922-1923), "Letteratura&Arte", n. 13, 2015, p. 87.

⁶⁶Aaron, Daniel, *Writers on the Left. Episodes in American Literary Communism*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961, p. 73; Poli, Bernard J., *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷*Why do Americans live in Europe?*, "Transition", n. 14, 1928, pp. 97-119.

regolamentavano i contenuti da pubblicare. Tra il 1919 e il 1920 molte pubblicazioni statunitensi con simpatie anarchiche e socialiste furono vietate, censurate o modificarono la loro linea editoriale come nel caso di “The Dial”, importante riferimento per le riviste successivamente pubblicate in Europa⁶⁸. “The Dial”, sulle cui pagine trovarono spazio scritti, tra gli altri, del filosofo John Dewey, del critico letterario Van Wyck Brooks e dell'economista Thorstein Veblen, si era affermata negli anni della guerra e quelli appena successivi per la promozione di nuove tecniche letterarie e di politiche rivoluzionarie, ma al culmine del *Red Scare* rinunciò agli aspetti politici trasformandosi in una rivista prettamente dedicata alle arti figurative⁶⁹. Questo mutamento coincise con il cambio di direzione affidato agli editori Scofield Thayer e James Sibley Watson, autori di una lettura della trasformazione politica e sociale della Russia attraverso un racconto nostalgico del periodo pre-rivoluzionario⁷⁰. Anche nel corso degli anni Venti continuò la pressione per il controllo dei contenuti che colpì anche le riviste espatriate e contestualmente stimolò riflessioni sul ruolo dell'intellettuale nella società: questo dibattito è presente anche nei carteggi dei diversi partecipanti al movimento espatriato che videro nell'Europa una possibilità di libera espressione⁷¹.

Si può leggere la decisione di pubblicare nel Vecchio Continente anche alla luce dello spostamento dei centri di interesse, come ben rappresenta la storia editoriale di “The Little Review”, che non nacque sul suolo europeo, ma che per mantenere il suo livello di aggiornamento, credibilità culturale e interesse collezionistico coinvolse artisti che

⁶⁸In merito all'azione della censura e alla limitazione delle riviste indipendenti si veda il caso di “The Pagan”, cfr. Kingham, Victoria, *Commerce, Little Magazines and Modernity: New York, 1915-1922*, tesi di dottorato in Filosofia, University of De Monfort, 2009, pp. 156-203.

⁶⁹“The Dial” ebbe una lunga e intermittente vicenda editoriale dal 1840 al 1929. Se le prime annate la contraddistinsero come l'organo di diffusione del Trascendentalismo, nel 1880 venne rifondata da Francis Fisher Brown a Chicago con l'intenzione di farne un giornale di politica e critica letteraria. La rivista sviluppò un sempre più forte interesse sia nelle nuove tecniche letterarie che nelle politiche rivoluzionarie e radicali. Nel 1918 la sede venne spostata a New York e l'anno successivo, all'apice del *Red Scare* venne rilevata da Scofield Thayer e J.S. Watson Jr. che la trasformarono in una rivista d'arte. Cfr. McKible, Adam David, *The Space and Place of Modernism: the Little Magazine in New York*, tesi di dottorato in Filosofia, University of North Carolina, 1998, p. 25.

⁷⁰Cfr. *ivi*, p. 94. Per il cambiamento in senso estetizzante di “The Dial” si veda anche, James Dempsey, *The Radical and the Aesthete: Randolph Bourne, Scofield Thayer, and The Dial*, in Aji, Hélène, Céline Mansanti Benoît Tadié (a cura di), *op. cit.*, pp. 151-159.

⁷¹Che la censura, sebbene non istituzionalizzata, abbia una parte fondamentale nella società americana è testimoniato anche dall'editoriale di Arthur Moss su “Gargoyle”, cfr. Moss, Arthur, *Entr'Acte*, “Gargoyle”, vol. II, n. 3, 1922, n.n.. Numerose riviste terminarono le pubblicazioni oppure ebbero contenziosi con la legge per il loro contenuto. Solo per citare gli esempi più importanti si ricorda che “Broom” terminò le pubblicazioni non solo per problemi economici, ma anche perché venne sospesa in base all'articolo 480 delle Leggi Postali, che proibiva la spedizione di preservativi e altro materiale osceno, cfr. Cowley, Malcolm, *Il ritorno degli esuli*, Milano, Rizzoli, 1963, p. 181. Alcune riviste, ad esempio “The Exile”, subirono blocchi a causa dei dazi imposti sui libri, altre, come “Transition”, furono bloccate dalla censura per oscenità. Cfr. Maria Jolas a Jane Heap, 30 marzo 1929, in UWM, bx 7 /fl 30.

potavano rappresentare lo scambio atlantico come Francis Picabia, e poi ricercò a Parigi la maggior parte dei materiali da pubblicare⁷². Ciò può essere messo in relazione con la chiusura con la fine degli anni Dieci di una importante e vivida fase culturale newyorkese animata anche dagli emigrati europei che erano scappati dalla Prima guerra mondiale e dominata dal dialogo transatlantico. Alla fine del 1921 poco sembrava ormai ancora in vita di quella stagione: Marcel Duchamp e Francis Picabia avevano lasciato la città, così come i collezionisti Walter e Louise Arensberg che si spostarono per la California⁷³. Contestualmente, importanti centri di confronto con le avanguardie europee, come la galleria 291 di Alfred Stieglitz, stavano mutando il loro programma puntando ad una promozione esclusiva dell'arte statunitense⁷⁴. La nascita delle riviste espatriate faceva dunque riferimento ad una volontà di mantenere il dialogo con le avanguardie europee ben saldo fin dagli anni Dieci, che al tempo stesso rendeva le pubblicazioni maggiormente credibili da un punto di vista culturale e di impatto sul mercato editoriale⁷⁵.

Soprattutto Parigi, grazie alle diverse comunità artistiche e letterarie che qui si ritrovavano, diede impulso a quell'idea di internazionalità sottesa alle diverse imprese editoriali e consentì agli espatriati di incontrare non solo la scena nativa, ma anche molti gruppi e minoranze, di cui gli stessi "esiliati" fecero parte, e con i quali collaborarono al fine di creare l'immagine composita e variegata, tipica del modernismo⁷⁶. Ad esempio, il gruppo di scrittori ebrei che contribuivano stabilmente nelle riviste "Gargoyle", "Broom" e "Secession" entrò precocemente in contatto con la comunità di artisti semiti dell'École de Paris, spesso provenienti dai paesi dell'est Europa, probabilmente sia perché condivisero alcuni luoghi di ritrovo nella capitale francese, sia per una comune base

⁷²A partire dal numero di autunno del 1921 (vol. VIII, n. 1), fino al fascicolo dell'inverno 1922 (vol. IX, n. 2) Francis Picabia entrò nella redazione della rivista. Per quanto riguarda invece la svolta di "The Little Review", cfr. Stamatina Dimakopoulou, *Politics and Paradigms for Art in America: Reframing Radicalism in The Little Review (1914-1929)*, in Aji, Hélène, Céline Mansanti, Benoît Tadié (a cura di), *op. cit.*, pp. 269-285.

⁷³Cfr. Marjorie Perloff, *The Avant-Garde Face of American Modernism*, in Kalaidjian, Walter (a cura di), *op. cit.*, pp. 213-14. Sebbene Naumann definisca il 1923 l'anno della fine dell'esperimento Dada newyorkese l'attività di Tzara di congiungimento delle diverse frange dell'avanguardia aveva riportato per quella data il centro del discorso a Parigi, pur lasciando in America un vivace dibattito sulle riviste, cfr. Naumann, Francis M., *New York Dada 1915-1923*, New York, Harry N. Abrams, 1994, pp. 192-211.

⁷⁴Per un approfondimento sul programma della galleria 291 nel periodo successivo alla Prima guerra mondiale si rimanda a Corn, Wanda M., *op. cit.*, pp. 15-20.

⁷⁵Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin, Jonsson, *Exiles in Print...*, p. 14.

⁷⁶Molte riviste evidenziarono il loro carattere internazionale anche attraverso i loro titoli. Infatti, le prime uscite di "Broom" furono accompagnate dal sottotitolo "An International Magazine of The Arts Published by Americans in Italy"; "The Transatlantic Review" sottolineò di essere "Edited in Paris by Ford Madox Ford"; "This Quarter" si definì "An International Quarterly Review Of The Arts Edited In Paris, France, by Ernest Walsh And Ethel Moorhead", mentre "The New Review" di Samuel Putnam ebbe il seguente occhiello: "An International Notebook of the Arts Published from Paris".

culturale⁷⁷. Tuttavia, se l'inserimento nella comunità cittadina degli espatriati est-europei non fu sempre semplice, anche a causa di un diffuso sentimento antisemita nella società francese, gli americani, favoriti dalle loro possibilità economiche, riuscirono a intessere maggiori rapporti culturali ed economici, oltre ad organizzare attività commerciali esplicitamente dedicate agli espatriati e alla diffusione dell'arte e della letteratura americana. Le riviste infatti sono solo una delle espressioni della comunità americana a Parigi: qui infatti nacquero numerose imprese di carattere culturale. Ne sono un esempio le librerie come la celeberrima Shakespeare and Company (1919) fondata da Sylvia Beach, ma si annoveravano anche diverse case editrici tra cui Three Mountains Press (1922) di William Bird, Contact Publishing Company (1923-29) di Robert McAlmond, Black Sun Press di Caresse e Henry Crosby (1927-1951)⁷⁸. Di particolare interesse è il caso di Edward Titus, che prima di far riprendere le pubblicazioni di "This Quarter" nel 1929 ebbe una famosa libreria di edizioni rare nel quartiere di Montparnasse, At the Sign of the Black Manikin. Aperta nel 1924, dopo tre anni di attività divenne anche casa editrice (Black Manikin Press) con l'intento di portare le modalità di mercato nell'ambito delle produzioni culturali degli "esuli".

La capitale francese rappresentava il catalizzatore del gruppo espatriato che qui tessava fondamentali relazioni per poi diffondersi nelle altre città europee, per interessi specifici e per convenienza economica, riuscendo dunque a fornire una sfaccettata impressione dell'arte, della letteratura, della poesia e del teatro internazionale⁷⁹. Le città di edizione corrispondevano alle grandi capitali europee (Parigi, Roma, Vienna, Berlino) e ad alcuni siti di villeggiatura (Tirolo, Rapallo), che garantivano alle pubblicazioni un'immagine cosmopolita, di ricerca culturale e di esclusività, poiché gli espatriati tendevano a rappresentarsi come l'élite di quel nascente sistema di turismo, che sarebbe diventato di massa solo nel secondo dopoguerra, supportato dalle favorevoli condizioni

⁷⁷Ebraismo e definizione dell'identità americana sono aspetti dibattuti del modernismo americano per i quali rimando a Kaufman, Matthew, *The Menorah Journal and Shaping American Jewish Identity: Culture and Evolutionary Sociology*, "Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies", vol. XXX, n. 4, 2012, pp. 61-79. Per l'influenza dell'ebraismo nella definizione dell'arte americana si veda il caso di Louis Lozowick, *infra*, paragrafo 3.5. In merito all'ambito europeo e in particolare a quello parigino, non privo di contraddizioni rispetto ad apertura culturale e antisemitismo si veda: Gallicchio, Alessandro, *La critica d'arte al tempo dell'École de Paris (1925-1933). Oscillazioni nazionaliste e milieu ebraico*, tesi di dottorato in lingue, letterature e culture comparate. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Università degli Studi di Firenze, Université Paris-Sorbonne (Paris-IV), 2015.

⁷⁸Per una ricognizione sulle case editrici aperte da americani a Parigi negli anni Venti si veda Knoll, Robert E., *Robert McAlmon, Expatriate Publisher and Writer*, Lincoln, University of Nebraska press, 1957, pp. 29-39; Ford, Hugh D., *Published in Paris. A Literary Chronicle of Paris in the 1920s and 1930s*, New York, MacMillan, 1988.

⁷⁹Cfr. Trincherò, Serena, *Guardando l'America dall'Europa...*, pp. 86-7.

economiche e che contribuì al complesso interscambio tra i due continenti⁸⁰.

Dal punto di vista esistenziale, il soggiorno europeo costituì un'esperienza formativa, un'opportunità per confrontarsi con una nuova realtà culturale e definire meglio la propria identità, come emerge dalle parole del fondatore di "The New Review", Samuel Putnam, tratte da una lettera scritta durante le fasi conclusive della sua permanenza parigina: «Forse la più grande scoperta che ho fatto in quest'altro continente è che sono, ed è tutto detto, americano, estremamente, irrimediabilmente un americano e non voglio scusarmi di ciò. Il mio 'periodo' continentale è finito. Confido che non perderò mai la mia curiosità cosmopolita perché è qualcosa di cui l'America ha bisogno. Quello che vorrei fare è prendere tutto quello che riesco dal mondo e portarlo in America»⁸¹. La riscoperta della propria "americanità" attraverso il viaggio, come descritto nelle parole di Putnam, è un elemento comune che contraddistinse molti espatriati che viene ricordato anche da Loeb desideroso all'alba degli anni Trenta di ritornare a vivere negli Stati Uniti⁸².

Questi fatti biografici e i percorsi editoriali delle diverse pubblicazioni aiutano a delineare come la nascita nel modernismo americano si intrecci profondamente con l'affermazione del dibattito sull'identità nazionale e con il crescente sentimento di nazionalismo. Mark Morrison ha infatti sottolineato come le questioni nazionalistiche fossero ben chiare alla maggior parte degli scrittori americani dell'epoca, proprio in riferimento al peculiare momento storico affrontato dagli Stati Uniti da un punto di vista sociale⁸³. In una prospettiva allargata, la ricerca delle proprie origini e della propria originalità attraverso uno sguardo internazionale riusciva a dialogare, in maniera proficua, con le tendenze "localiste", che prosperavano sul suolo americano, ed ispirate alle teorizzazioni di John Dewey che in un famoso articolo, *Americanism and Localism*, pubblicato la prima volta nel 1920 su "The Dial", e che proponevano la visione del

⁸⁰Sulla comparazione dei partecipanti al movimento con i viaggiatori e i turisti, si rimanda ad Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Exiles in Print...*, pp. 30-34; 92-96. L'esaltazione degli aspetti culturali ed estetici del viaggio fu strumentale alla sparizione di ogni riferimento ad aspetti commerciali delle riviste, *ivi*, p. 94. Il turismo in Europa negli anni Venti crebbe esponenzialmente: quasi tre milioni di americani visitarono l'Europa e il Mediterraneo, spendendo più di 600 milioni di dollari, cfr. Alex Goodall, *US Foreign Relations under Harding, Coolidge, and Hoover: Power and Constraint*, in Sibley, Katherine A.S. (a cura di), *A Companion to Warren G. Harding, Calvin Coolidge, and Herbert Hoover*, Chichester John Wiley & Sons, Inc., 2014, p. 64.

⁸¹La lettera viene citata, come anche altri stralci, senza specificare il destinatario e data di redazione, in Putnam, Samuel, *Paris Was Our Mistress. Memoirs of a Lost & Found Generation*, New York, The Viking Press, 1947, p. 247 : «Perhaps the greatest discovery I have made on this other continent is that I am, well all is said, American, hopelessly, irretrievably an American and by no means sorry for it. My continental 'period' is past. My cosmopolitan curiosity I trust I shall never lose, for that is something that America needs. What I would do is, take all I can from all the world and bring it to America».

⁸²Cfr. Loeb, Harold A., *The Way it Was*, New York, Criterion Books, 1959, p. 300.

⁸³Cfr. Mark Morrison, *op. cit.*, pp. 12-13.

filosofo sul dibattito sulla definizione di americanismo tra internazionalità e peculiarità locali⁸⁴. Secondo Dewey infatti ad uno sguardo esterno l'America poteva apparire un'unità fatta soprattutto di grandi città e progresso tecnologico che ad una visione più ravvicinata nascondeva molteplici realtà locali dalle sfaccettate caratteristiche. L'analisi di Dewey, quanto mai indirizzata a chi (europei e primi espatriati) tentava di guardare gli Stati Uniti dalla distanza, influenzò fortemente sia la letteratura (focalizzando l'attenzione sul "colore locale"), che le produzioni artistiche soprattutto negli anni Trenta riportando alla necessità per gli artisti di creare arte in diretta risposta alle contingenze locali. Sebbene anche durante gli anni Venti avesse trovato nel poeta William Carlos Williams e nella rivista "Contact" (1920-1923) importanti seguaci, la visione di Dewey fu fondamentale per ritrovare la spinta alla coesione nazionale in ambito estetico dopo lo sconquasso economico iniziato nel 1929.

Verso la conclusione del decennio Venti, l'affievolirsi dell'apertura al dialogo nei confronti delle diversità segnò la fine dello spirito del movimento espatriato. Ne è un emblema la rivista "The Exile" (1927-1928), edita da Ezra Pound e pubblicata a Digione e poi successivamente a Chicago dall'editore Pascal Covici nel tentativo di aprire una breccia nel mercato americano. Il progetto editoriale fu concepito dal poeta essenzialmente come uno strumento per esprimere la propria opinione sulla società⁸⁵. Solo un ristretto numero di scrittori pubblicò sulla rivista, tra i quali Ernest Hemingway, Robert McAlmond, William Carlos Williams, William Butler Yeats, Louis Zukofsky, una selezione solo di uomini, per volere dello stesso Pound. L'esclusività espressa dalla pubblicazione, come individuato da Monk, rappresenta la negazione dell'alterità e quindi una ricasazione delle radici di pluralità e polifonismo del modernismo, allontanando ulteriormente artisti e scrittori dal loro pubblico e spingendoli, come nel caso del poeta, verso una deriva totalitarista⁸⁶. Non è un caso che proprio a Ezra Pound sia diretto l'appello per un ritorno in patria scritto da Matthew Josephson e pubblicato nel 1928 su "Transition", che dimostra che i presupposti che avevano generato il movimento stavano venendo meno⁸⁷.

⁸⁴White, Eric B., *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, University Press, 2013, p. 10.

⁸⁵Per un'analisi esaustiva delle vicende editoriali di "The Exile", si rimanda a Monk, Craig, *The Prize of Publishing Modernism: Ezra Pound and the 'Exile' in America*, "Canadian Review of American Studies", n. 3, 2001, pp. 429-446. Anche nella biografia di Samuel Putnam sono offerti spunti importanti in riferimento a questa stagione di Pound, cfr. Putman, Samuel, *Paris Was Our Mistress...*, pp. 139-162.

⁸⁶Monk, Craig, *The Prize of Publishing Modernism...*, p. 444.

⁸⁷Josephson, Matthew, *Open Letter to Mr Ezra Pound and the Other "Exiles"*, "Transition", n. 13, 1928, pp. 98-102.

1.3 *Le riviste come forum per la discussione dell'identità americana*

Le dodici riviste che costituiscono il corpus di studio furono generate da una comunità eterogenea e costantemente in dialogo che diede forma all'essenza stessa di un modernismo variegato da diverse influenze, caratterizzato da numerose voci, non sempre coerenti fra di loro. Il costante riapparire di diversi collaboratori, che nel corso del decennio parteciparono a molteplici vicende editoriali, definisce un gruppo di attori ampio – visto anche il buon numero di riviste prodotte – ma che tende a ripetersi, generando un ambiente microsociale di cui è importante evidenziare le complesse relazioni. In particolare, tale gruppo rappresentava un tentativo della nuova generazione di scrittori (Matthew Josephson, Gorham Munson, Malcolm Cowley, Kenneth Burke, Eugene Jolas, Ernest Walsh) di affermare il proprio ruolo culturale, in raffronto a figure come quella di Ezra Pound e Gertrude Stein, che ancora rappresentavano l'emblema del rapporto tra Europa e America. I nuovi protagonisti della scena culturale si contraddistinguevano per l'ostinato tentativo di definire l'identità americana, confermando nuovamente come il viaggio oltre oceano avesse insieme lo scopo di promozione e di aggiornamento del proprio bagaglio culturale. Anche le inchieste (che riecheggiavano quelle proposte in ambito surrealista), che apparvero nell'ultimo numero di “The Little Review” (maggio 1929) e su due numeri successivi di “Transition”, vollero da una parte confermare l'inserimento nel *milieu* europeo e contestualmente definire i più celebri rappresentanti della comunità espatriata, attraverso un'indagine sul significato del fare arte, sul trasferimento degli americani in Europa e sul ruolo culturale degli Stati Uniti.

Le parole dello scrittore Malcolm Cowley hanno da sempre determinato l'impossibilità di valutare le riviste come un fenomeno coeso, avendo definito i partecipanti al movimento dei *little magazine* espatriati come un insieme di fazioni in guerra fra loro: «Non furono mai uniti in un singolo gruppo o scuola. [...] Al contrario erano inseriti in alcuni gruppi allargati e vagamente ostili, [...] tutti quanti in disaccordo tra di loro»⁸⁸. Tuttavia, le numerose collaborazioni avute nel corso del decennio dallo scrittore Matthew Josephson rimandano piuttosto ad un movimento impegnato in maniera

⁸⁸Anche Craig Monk evidenzia che nella sua biografia Cowley utilizzò gli episodi di screzio che seguirono alla chiusura di “Secession” per negare l'esistenza di una comunità. «They were never united into a single group or school. [...] Instead they included several loosely defined and vaguely hostile groups, [...] all of them differed constantly with all the other»: Monk, Craig, *Modernism in Transition...*, p. 62.

corale nell'affermazione delle produzioni, soprattutto letterarie, statunitensi. Josephson infatti all'arrivo in Europa, dopo un primo avvicinamento alla redazione di "Gargoyle", partecipò con lo scrittore Gorham Munson alla fondazione di "Secession", della quale curò personalmente il numero di agosto 1922 ispirato alle ricerche Dada, che il letterato conosceva bene vista la sua militanza nella rivista indipendente d'avanguardia "Aventure"⁸⁹. Finito il connubio con Munson, Josephson continuò la divulgazione della sua visione, legata all'esaltazione della cultura popolare ad elemento caratteristico dell'arte e della letteratura d'oltreoceano, attraverso le pagine di "Broom", periodico di cui prese le redini a partire dal numero di agosto 1923 e di cui decise il trasferimento delle pubblicazioni a New York⁹⁰. Durante questa fase, a cui parteciparono anche gli scrittori Malcolm Cowley e Slater Brown, e dove non venne a mancare l'impianto internazionale, Josephson iniziò a lavorare per creare un fronte univoco, prima che la rivista fosse soppressa dalla polizia postale per oscenità, oltre che per un'endemica mancanza di finanze. Il tentativo di Josephson proseguì, tuttavia, anche nella seconda metà del decennio come testimoniato dalla collaborazione con "Transition", durante la quale riportò l'attenzione sulla scena newyorkese, accentuando il sostegno ai giovani scrittori americani: una volontà già apparsa in uno scambio epistolare con Jane Heap, che a partire dal 1921 ricoprì il ruolo di direttrice di "The Little Review"⁹¹. In una lettera inviata alla scrittrice, datata novembre 1925, Josephson dichiarò la sua intenzione di voler gestire una parte della pubblicazione dando spazio ad un gruppo unito di autori sulla scia del volume/manifesto "Aesthete 1925" pubblicato a New York nel febbraio dello stesso anno⁹².

⁸⁹Josephson partecipò a "Gargoyle" con un articolo a difesa dello stile letterario di Cocteau: Josephson, Matthew, *David and Goliath*, "Gargoyle", vol. I, n. 6, 1921, pp. 12-14.

"Aventure" fu una rivista di letteratura e arte pubblicata a Parigi, di cui vennero stampati tre fascicoli tra il novembre 1921 e il gennaio 1922, sotto la direzione collegiale di Marcel Arland, Jacques Baron, Henry Cluquenois, René Crevel, Georges Limbour, Max Morise e Roger Vitrac. La digitalizzazione della rivista è disponibile presso il sito dell'University of Iowa: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Aventure/index.htm>. Durante la collaborazione con la rivista Josephson riuscì ad entrare in stretto contatto con il gruppo Dada parigino. Anche nel frontespizio di "Secession", Josephson, o meglio il suo alter ego, Will Bray, viene ricordato come partecipante alla rivista parigina. Cfr. "Secession", n. 1, 1922, p. 1; Trincherò, Serena, *Guardando l'America ...*, pp. 97-98.

⁹⁰Cfr. Munson, Gorham B., *Interstice between Scylla and Charibdis*, "Secession", n. 2, 1922, pp. 30-32. Nel testo Munson definisce i limiti delle riviste che erano nate prima di "Secession", al fine di evidenziarne la sua necessità su un piano editoriale e culturale.

⁹¹L'annuncio che Matthew Josephson sarebbe entrato nel tavolo dirigenziale di "Transition" apparve nel numero del marzo 1928.

⁹²«To go to you and propose that the next issue of 'Aesthete' which was to be entirely creative work, be gathered by us, that we shoulder blame and responsibility for it, and that all or a segregated part of the L.R. be devoted to it; we in return acknowledging debt to you, by aiding you in every way, regarding its editing, sales, costs, etc. To present in a magazine for once a homogeneous group. To maintain that there was such a thing in the U.S»: Matthew Josephson a Jane Heap, 11 novembre 1925, UWM, bx 7 /fl 31. La lettera

Anche alcuni rapporti epistolari tra direttori, come quello di Gorham Munson di “Secession” e Harold Loeb fondatore di “Broom”, rivelano come quello espatriato fosse un movimento in continuo contatto, che attraverso la dialettica delle posizioni culturali e di segmenti di pubblico si auto-alimentò, aumentando il numero di voci e la presenza sul territorio europeo: basti pensare che “Broom” nacque in reazione a “The Little Review”, mentre “Secession” si presentò come alternativa ad entrambe⁹³. La comunanza di intenti delle diverse imprese si riflette anche nella pubblicazione vicendevole di annunci pubblicitari, che volevano favorire l'acquisto o l'abbonamento ad altre riviste. La pubblicità era uno strumento che univa differenti vantaggi, sia di auto-promozione che di definizione della propria popolarità e importanza: significava infatti, nel caso delle altre riviste di espatriati, identificarsi in un gruppo specifico, e, nel caso di riviste europee, dare lustro alle collaborazioni intraprese ed aumentare il proprio livello di credibilità agli occhi dei fruitori⁹⁴.

Un altro dato che testimonia l'unità della comunità espatriata è la condivisione delle liste di possibili abbonati. Per la maggior parte delle riviste era infatti fondamentale incrementare il bacino di pubblico (verosimilmente costituito da letterati, artisti e collezionisti interessati a guardare alle nuove proposte europee), che potesse consentire la sopravvivenza della pubblicazione, soprattutto laddove non vi erano alle spalle importanti finanziatori. Risulta quindi interessante ricordare che Jane Heap in una lettera facesse menzione della possibilità di ricevere la lista degli abbonati di “The Transatlantic Review”, nel caso questa avesse chiuso le pubblicazioni⁹⁵. Ancora di maggiore valore risulta lo scambio di contatti di possibili abbonati tra “The Little Review” e “Transition” lasciato intendere dalle parole di Maria Jolas in una lettera a Jane Heap⁹⁶. Questi episodi risultano tanto più importanti se si nota che le diverse pubblicazioni non ebbero in comune alcuna linea editoriale: infatti, tanto “The Transatlantic Review” propose un'idea mediata

scritta su carta intestata di “Broom” contiene la richiesta di poter gestire insieme ad altri letterati (non specificati) una parte oppure un intero numero di “The Little Review”. In “Aesthete 1925” fu una rivista/manifesto di ispirazione Dada, la cui pubblicazione fu limitata al primo numero del febbraio 1925 e nata in risposta sarcastica all'articolo di Ernest Boyd, *Aesthete Model 1924*, apparso su “American Mercury”. La digitalizzazione della rivista è disponibile sul sito dell'University of Iowa: http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/aesthete_1925/no.%201/index.htm. Nel numero della primavera 1925 Heap si era espressa negativamente in merito a “Aesthete 1925”, cfr. Heap, Jane, *Comments*, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, p. 19.

⁹³Gorham Munson a Harold Loeb, 16 giugno e 3 agosto 1922 a commento dei testi di Matthew Josephson, *Made in America e After and Beyond Dada*, pubblicati su “Broom”; in PULB, bx 1 /fl 36.

⁹⁴Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Exiles in Print...*, pp. 35-64.

⁹⁵Baggett, Holly A. (a cura di), *Dear Tiny Heart: The Letters of Jane Heap and Florence Reynolds*, New York, Londra, The New York University Press, 2000, p. 100.

⁹⁶Maria Jolas a Jane Heap, 30 marzo 1929, in UWM, bx 7 /fl 30.

di modernismo, non esaltando mai l'aspetto meccanicistico e industriale, quanto “The Little Review” se ne fece portavoce. Questo evidenzia come, al di là delle singole caratteristiche di ogni pubblicazione, l'interesse per la sopravvivenza delle riviste definisca l'esistenza di una comunità intellettuale per cui ogni testata ha il proprio significato ed effetto in relazione all'altra⁹⁷. Non solo quindi ognuna di esse rappresenta un interessante forum di dialogo e diffusione delle produzioni letterarie e artistiche delle due sponde dell'Atlantico, ma essa stessa fu parte un intenso sistema di mediazione culturale.

1.4 Metodi di finanziamento tra mecenatismo e impresa

Più note in abito letterario per aver proposto testi fondamentali della letteratura moderna, le riviste dimostrarono un'attenzione specifica per le arti figurative sebbene pochi artisti collaborassero stabilmente alla loro redazione⁹⁸. Bisogna evidenziare che ad inizio Novecento la commistione di arte e letteratura non godeva di favori unanimi nel panorama americano, dove vigeva ancora una rigida divisione delle arti, supportata da celebri critici letterari come Van Wyck Brooks che riteneva che la letteratura fosse una branca della moralità, mentre l'arte figurativa rappresentasse una speculazione teorica⁹⁹.

Al contrario Ezra Pound intuì che la compresenza di elementi letterari e artistici potesse comportare per le riviste benefici sia dal punto di vista culturale che economico. Una svolta decisiva fu infatti stimolata dalla rivista “Blast” (1914–1915) lanciata dal poeta durante il suo soggiorno londinese e fu lo stesso Pound a suggerire a Margaret Anderson e Jane Heap di dedicare maggiore interesse alle arti visive in “The Little Review”, che solo in concomitanza con lo spostamento a New York (1917) presentò con frequenza testi dedicati all'arte e riproduzioni di opere¹⁰⁰.

Lo scrittore Alfred Kreymborg, fondatore insieme ad Harold Loeb di “Broom”, in virtù di una collaborazione con la galleria di Stieglitz venne a conoscenza delle nuove

⁹⁷Golding, Alan C., ‘*The Dial*’, ‘*The Little Review*’, and the Dialogics of Modernism, “American Periodicals”, vol. XV, n. 1, 2005, p. 43.

⁹⁸Tra gli artisti che lavorano stabilmente nelle redazioni dei periodici si ricordano Ladislav Medgyes, che collaborò con “Broom” e “Gargoyle”, e Julian E. Levi che fu *Associate Editor* di “Gargoyle” a partire dal numero di maggio 1922 fino alla fine delle pubblicazioni. Sono inoltre frequenti i contributi scritti di Louis Lozowick, sebbene non sia mai stato stabilmente inserito nel gruppo di redazione di una rivista, mentre Francis Picabia lavorò per “The Little Review”.

⁹⁹Cfr. Aaron, Daniel, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁰⁰Cfr. Monk, Graig, *Modernism in Transition...*, p. 56.

tendenze dell'arte moderna, ma comprese anche che pittura e scultura stessero proseguendo nella stessa direzione di musica e poesia. Egli riscontrò dunque un corrispettivo tra la produzione letteraria e quella artistica accomunate da una ricerca di fondamentali simili e da una necessità di manifestazione individuale¹⁰¹.

Bisogna inoltre evidenziare che l'interesse per le arti figurative apparve nelle riviste sulla scia di importanti eventi espositivi come l'Armory Show, svoltosi nel febbraio-marzo 1913 a New York, durante il quale per la prima volta in America si videro opere delle avanguardie europee. All'interesse per le arti contribuì anche grazie il gruppo di artisti europei, in particolare Francis Picabia e Marcel Duchamp, che durante la Prima guerra mondiale si erano stabiliti a New York, contribuendo a vivacizzarne la scena culturale¹⁰². La nascita di gallerie e l'organizzazione di numerosi eventi espositivi furono il frutto di un sempre più influente mercato di beni artistici tra Parigi e New York, che contribuì a dare corpo alle grandi collezioni che nacquero in questi anni in America. Iniziate soprattutto ad opera di singoli o famiglie di mecenati, come Gertrude Vanderbilt Whitney, i coniugi Arensberg, l'avvocato John Quinn, il chimico Albert C. Barnes e la Société Anonyme fondata da Katherine Dreier in collaborazione con Duchamp e Man Ray, queste andarono in molti casi a costituire le raccolte dei maggiori musei americani di arte moderna simbolo della nuova nazione alle prese con la definizione della propria identità e volenterosa di mettersi a raffronto con le produzioni artistiche europee. Difficile non ipotizzare dunque che anche le riviste espatriate rientrassero in questo programma di rafforzamento di scambi commerciali tra Europa e America, e che alcuni materiali in esse presenti siano da rileggere attraverso questa griglia di opportunità.

A riprova di questa tesi è utile evidenziare che, sebbene molte riviste d'avanguardia dipendessero dalle limitate finanze dei singoli o di gruppi di letterati, altre si rivolgevano a sponsorizzazioni e patrocini, che da una parte garantivano la possibilità di sopravvivenza, dall'altra determinarono alcune scelte di pubblicazione. Pound e Ford Madox Ford furono gli esponenti più coscienti in materia di ricerca di fondi e capaci di stimolare nuove fasce di lettori anche grazie alle precedenti esperienze con "Blast" e "The

¹⁰¹«To Krimmie, among others, the gallery appealed as the one place in town for the study of the birth tendencies of modern art. He gradually learned that lines of paintings and sculpture complemented the lines of music and poetry; that, without drawing needless parallels, one could readily trace a relationship proving that many artists of the age, no matter what their medium, were seeking similar fundamentals and evolving individual forms»: Kreymborg, Alfred Francis, *Troubadour, an American Autobiography*, New York, Boni and Liverigh, 1925, pp. 165-166.

¹⁰²Per una disanima sull'Armory Show e sugli effetti sulla scena artistica negli Stati Uniti si rimanda a Kushner, Marilyn Satin, Kimerly Orcutt, Casey Nelson Blake (a cura di), *The Armory Show at 100, Modernism and Revolution*, London, GILES, 2013.

English Review”. Pound, infatti, grazie al suo rapporto di collaborazione e amicizia con John Quinn, per il quale si occupava anche degli acquisti in materia di arte (gli fece acquistare opere dei vorticisti Wyndham Lewis e Henri Gaudier-Brzeska), convinse l'avvocato a finanziare, a partire dal 1917, “The Little Review”, e successivamente a supportare economicamente “The Transatlantic Review”¹⁰³. Nonostante la collaborazione con la pubblicazione di Margaret Anderson e Jane Heap si fosse conclusa in modo burrascoso nel 1921 a seguito del processo per oscenità subito dalla rivista per la pubblicazione di *Ulysses* di James Joyce in cui Quinn difese le redattrici, l'avvocato partecipò attivamente alla fondazione e alla redazione di “The Transatlantic Review”, tanto che la sua assistente e compagna, Jeanne Foster, vi comparve come collaboratrice, e che proprio con la sua morte, avvenuta nell'agosto 1924, si determinarono le condizioni per la chiusura della pubblicazione¹⁰⁴. Ford Madox Ford, inoltre, spaventato dalla possibilità di un nuovo tracollo finanziario, poté sostenere l'impresa editoriale grazie al supporto del fratello e stringendo rapporti economici, come quello con la Compagnie Generale Transatlantique, una società di trasporti marittimi, che costrinse a modificare il nome della rivista, originariamente destinata ad essere chiamata “Paris Review”¹⁰⁵.

Come ha delineato Lawrence Rainey nei suoi studi, il vantaggio del mecenatismo (ossia di finanziatori privati) era quello di superare la pressione del grande mercato editoriale, consentendo una maggiore regolarità di stampa e diffusione. Tuttavia, la compresenza di diversi interessi trasformava le pubblicazioni in oggetti ibridi e quanto mai mistificanti per la loro funzione culturale: era infatti il finanziatore a comprare le opere d'arte dalle gallerie pubblicizzate nella rivista, sulla quale, a sua volta, erano presenti articoli e recensioni che aumentavano il valore delle opere stesse¹⁰⁶.

Per le altre pubblicazioni si assiste ad un progressivo mutamento delle modalità di finanziamento: piuttosto che individuare un mecenate si preferirono costruire rapporti con altri soggetti commerciali, oppure inserire la pubblicazione della rivista all'intero di un più complesso sistema imprenditoriale, come nel caso di Matthew Josephson. Egli

¹⁰³Lo attestano alcune lettere del 1917 inviate da Ezra Pound a Margaret Anderson: cfr. Scott, Thomas L., Melvin J. Friedman (a cura di), *Pound/The Little Review. The Letters of Ezra Pound to Margaret Anderson: The Little Review Correspondence*, New York, A New Direction Book, 1988, pp. 53-61.

¹⁰⁴Judith Zilczer, 'The Noble Buyer': *John Quinn Patron of the Avant-Garde*, in Zilczer, Judith, *The Noble Buyer': John Quinn Patron of the Avant-Garde*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1978 (catal. mostra Washington), p. 49. Per le vicende relative al supporto economico di “The Little Review” e al processo si rimanda a Lappin, Linda, *Jane Heap and Her Circle*, “Prairie Schooner”, vol. LXXVIII, n. 4, 2004, pp. 5-25.

¹⁰⁵Bernard J. Poli, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁰⁶Cfr. Lawrence Rainey, *The Cultural Economy of Modernism*, in Levenson, Michael (a cura di) *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 46-47.

infatti, grazie al supporto finanziario del cognato ed editore Maxwell Geffen, acquisì la testata da Loeb nell'aprile 1923 con l'intento di sviluppare una casa editrice dedicata alle produzioni dei giovani letterati americani¹⁰⁷. Se infatti Rainey descrive il mecenatismo come una modalità tipica del modernismo per sfuggire alle pressioni del mercato di massa, è pur vero che i *little magazine* espatriati instaurano presto relazioni commerciali che tuttavia non riuscirono a garantire nel maggiore dei casi una duratura vita editoriale¹⁰⁸.

Nessuno degli altri letterati coinvolti nella produzione delle riviste fu in grado di guidare direttamente gli acquisiti da parte dei maggiori collezionisti. Ad esempio, sebbene dallo spoglio del carteggio riferito a “Broom” sia emerso uno scambio epistolare tra Harold Loeb e Albert C. Barnes, difficilmente si trova una corrispondenza tra i gusti del collezionista e quanto apparso sulle pagine della rivista, se non per quanto mostrato sul primo numero. Invece sono riscontrabili somiglianze con quanto proposto da “Gargoyle”, che frequentemente pubblicò opere di Amedeo Modigliani e Moise Kisling, approfondimenti sull'*arts premiers*, oltre ad aver dedicato un numero (luglio 1922) alla produzione di Cézanne in cui comparve il dipinto *Leda e il cigno* facente parte della collezione Barnes [fig. 1]¹⁰⁹. Non a caso la rivista, che presentava opere di molti artisti dell'École de Paris, raffigura spesso opere provenienti dalla collezione di Paul Guillaume, il mercante di riferimento per la scena parigina di Barnes, oltre ad ospitare frequentemente brani critici di Waldemar George, altra figura legata al collezionista americano¹¹⁰.

In questo complesso sistema non mancarono stretti rapporti con le gallerie parigine e newyorkesi, che videro spesso i loro artisti rappresentati nelle pagine delle riviste e che supportarono le imprese editoriali attraverso inserzioni pubblicitarie a pagamento. Già in “Broom” è possibile segnalare in alcuni numeri la pubblicità della Daniel Gallery di New York, che lasciano paventare un rapporto economico

¹⁰⁷Per maggiori informazioni sul passaggio di proprietà della rivista si veda, Loeb, Harold A., *The Way it Was...*, pp.173-5. Si veda il contratto di cessione del 1 aprile 1923, in PULB, bx 1 /fl 26.

¹⁰⁸ Cfr. Lawrence Rainey, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁹Gli interessi collezionistici Albert Coombs Barnes spaziavano dalla scultura africana, all'arte decorativa americana, greca, egizia, romana e nativa americana. Rispetto ai moderni, investì principalmente su Chaim Soutine, Giorgio De Chirico, Jacques Lipchitz, Amedeo Modigliani, ma anche Auguste Renoir, Paul Cézanne e Pablo Picasso. Per maggiori informazioni, su rimanda a: Meyers, Mary Ann, *Albert Barnes and the Science of Philanthropy. Art, Education, & African-American Culture*, New Brunswick, London, Transaction Publishers, 2003; Rudenstine, Neil L., *The House of Barnes. The Man, The Collection, The Controversy*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2012.

¹¹⁰Il collezionista Albert Barnes era in stretto contatto fin dal 1920 con Waldemar George che ne divenne fidato consigliere: Chevretilles Desbiolles, Yves, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, "Archives Juives", vol. XLI, n. 2, 2008, p. 104.

probabilmente istituito grazie all'azione dell'*American Editor*, Lola Ridge impegnata nella ricerca di sottoscrizioni e fondi per la rivista¹¹¹. “Transition”, invece, evidenzia una comunanza di intenti con la Galerie Surréaliste, di cui tratterò nello specifico nel capitolo V, testimoniata anche dalla pubblicità nei numeri del dicembre 1927 e del marzo 1928 [fig. 2]¹¹². Si possono inoltre facilmente collegare l'apparizione dell'inserzione della Galerie Jacques Bonjean di Parigi nel secondo numero di “Échanges” con la pubblicazione nel fascicolo di dicembre 1931 del testo di Georges Hugnet, *Berard, Tchelitchev, Amy Nimr, Berman et Tonny*, ampiamente corredato da riproduzioni, molte delle quali riferiscono uno specifico interesse nel tema del ritratto¹¹³. La rivista, che fino a quel momento non aveva presentato illustrazioni, nel suo ultimo numero dedicò grande spazio all'arte di quattro pittori Neoumanisti tutti legati alla galleria fondata da Jacques Bonjean con la collaborazione di Christian Dior, suggerendo un'attenzione particolare per il mondo poetico e melanconico rappresentato dal gruppo¹¹⁴. Questo interesse è sicuramente da mettere in connessione con la frequente presenza nelle pagine della rivista della scrittrice inglese Edith Sitwell e di Gertrude Stein, entrambe amiche e collezioniste del pittore Pavel Tchelitchev. Non solo, ma la selezione di artisti ricalcava, con l'eccezione di Amy Nimr, i protagonisti del volume *Dix Portrait* (1930) con cui la Stein provò a sostenere la visibilità e la credibilità professionale di questo gruppo di artisti omosessuali con i quali costituì, usando le parole di Tirza True Latimer, la base di un “modernismo eccentrico” per luogo e modalità di formazione¹¹⁵. Hugnet, che sponsorizzò la nascita del volume di Stein, nel testo di accompagnamento pubblicato in “Échanges” esaltava la poesia insita nell'invenzione pittorica e nel genio creatore, ed evidenziava una correlazione tra la ricerca proposta dagli artisti e quella della rivista impostata su un “richiamo all'ordine” incentrato sull'individuo, che costituì una feconda base per la felice

¹¹¹Lola Ridge aveva creato un sistema di cene mondane per aiutare la rivista a trovare sottoscrizioni e finanziamenti, cfr. Svoboda, Terese, *Anything That Burns You. A Portrait of Lola Ridge, Radical Poet*, Tucson, Schffner Press, 2016, pp.179-188.

¹¹²La pubblicità della Daniel Gallery apparve in “Broom” nei seguenti fascicoli: vol. II, n. 4, 1922; vol. III, n. 1, 1922; vol. IV, n. 1, 1922. La presenza dell'inserzione pubblicitaria della Galerie Surréaliste in “Transition” viene anche segnalata in Cushing, Douglas C., *A Version of Surrealism: Transition and its Romantic Legacy*, “The Space Between: Literature and Culture 1914-1945”, vol. XIV, 2018. http://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol14_2018_cushing, p. 6.

¹¹³Hugnet, Georges, *Berard, Tchelitchev, Amy Nimr, Berman et Tonny*, “Échanges”, vol. I, n. 5, 1931, pp. 136-140.

¹¹⁴Dopo il 1929 la galleria fu gestita da Christian Dior e Pierre Colle, cfr. Christian Dior, *Christian Dior and I*, New York, E.P. Dutton & Company, 1957, pp. 228-234.

¹¹⁵Latimer, Tirza True, *Eccentric Modernisms, Making Differences in the History of American Art*, Oakland, University of California Press, 2017, pp. 3; 15-43.

ricezione critica degli artisti come Tchelitchev in terra americana. Una tendenza, nata in opposizione all'imperante formalismo, sostenuto in massa anche nelle pagine delle riviste espatriate che Tchelitchev, una volta trasferitosi in America riuscì a supportare anche nelle decadi successive, ad esempio con la partecipazione al periodico anarchico-pacifista "View" (1940-1947), fondato dal compagno Charles Henri Ford.

Anche la ricerca compiuta nell'archivio relativo a "The New Review" lascia emergere una relazione ben definita con la Galerie Jeune Peinture di Madame Janina Liszkowska¹¹⁶. La galleria, che si occupò principalmente della promozione di giovani artisti americani a Parigi, finanziava la rivista attraverso l'acquisto di un'inserzione [fig. 3], oltre a mantenere aperte le possibilità di pubblicare opere dei suoi artisti, come Stella Bowen, Hilaire Hiler e Don Brown. Di quest'ultimo nel numero di agosto-ottobre 1931 [fig. 4] venne pubblicato, quello che ritengo essere un dipinto che rappresenta un coccodrillo con fattezze semi-umane tanto da saper camminare in posizione eretta¹¹⁷. L'opera dal titolo *Cypress Bayou*, tanto nel soggetto, un'interpretazione di una canzone della comunità nera della Louisiana, quanto nello stile figurativo fortemente influenzato dall'arte popolare e folkloristica, rimandava ad una lettura dell'identità americana polifonica e quantomai complessa. "The New Review" divenne dunque parte della pratica di marketing della galleria, che usò la pubblicazione per pubblicizzarsi e rafforzare le relazioni internazionali, dal momento che Liszkowska non solo portava avanti l'impresa parigina, ma era anche l'agente per l'estero di Edith Halpert, fondatrice della Downtown Gallery di New York¹¹⁸. L'inserzione inoltre, caratterizzata da un tono colloquiale, invitava il visitatore statunitense in viaggio a Parigi a scoprire "l'atmosfera americana"

¹¹⁶La Galerie Jeune Peinture, attualmente Galerie Landrot, era ubicata in via Jacques-Callot ed ha esposto, tra gli altri, opere di Joseph Stella, Stella Bowen, Hilaire Hiler, cfr. Hansen, Arlen J., *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s*, New York, Arcade, 1990, p. 52.

¹¹⁷Un telegramma del 6 giugno 1931 riporta che Don Brown aveva richiesto di parlare con Putnam, in PULNR, bx 2 /fl 35. Don Brown, *Cypress Bayou*, "The New Review", vol. I, n. 3, 1931, n.n.; Alcune informazioni sulla galleria si ritrovano anche in Putnam, Samuel, *Paris Was Our Mistress...*, pp. 232-233. Don Brown (1898-1958), fu il primo artista texano ad essere avvicinato al movimento del Regionalismo. Nato in Texas nel 1898 e formatosi presso Art Institute di Chicago, si trasferì attorno al 1920 a New York per studiare presso l'Art Students League con Boardman Robinson, Thomas Hart Benton, Kenneth Hayes Miller, and John Sloan. Dal 1923 al 1926 fu a Parigi dove si formò sotto André Lhote, presso l'Académie de la Grande Chaumière. Nella capitale francese lavorò anche come corrispondente letterario. Fece ritorno in Texas nel 1930 e lavorò per l'American Newspaper Alliance scrivendo articoli sull'aviazione. Successivamente divenne insegnante di disegno e pittura.

¹¹⁸Faccio riferimento ad esempio alla lettera del 1 febbraio 1931 in cui l'emissario di Madame Liszkowska chiese a Putnam se fosse possibile fare un abbonamento agevolato per Edith Halpert. Egli specificava inoltre che Janina Liszkowska era l'agente per l'estero di Halpert, fondatrice della Downtown Gallery di New York, PULNR, bx 2 /fl 35. La notizia è confermata anche in uno scambio tra Liszkowska ed Halpert, 6 ottobre 1931, in cui vengono date informazioni sull'acquisto di opere di Pablo Picasso e Aristide Maillol, in Downtown Gallery records, 1824-1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, reel 5491 [box 2], frames 339-3340: correspondence, Oct.-Dec., 1931.

della galleria, ed evidenziava come questa fosse il luogo adeguato agli appassionati d'arte americani. La lista degli artisti qui menzionati coniugava le richieste più frequenti in ambito collezionistico come Amedeo Modigliani, Chaim Soutine e Maurice Utrillo, a cui erano accostati giovani autori americani ancora in cerca di popolarità, in un nuovo tentativo di continuità tra la scena parigina e quella statunitense. La pubblicità evidenziava come parte del pubblico a cui si riferivano le pubblicazioni fosse quello legato al turismo, spesso alla ricerca di nuovi luoghi di aggregazione. Il richiamo al mondo commerciale parigino, ai ristoranti e hotel della città è infatti frequente nelle pagine delle riviste che prendono anche la funzione di guida per chi, come i suoi redattori, avesse deciso di trascorrere un soggiorno nella capitale francese, dando specifica attenzione alle attività create da altri americani (ad esempio le librerie), oppure luoghi impegnati nella promozione delle arti d'oltreoceano¹¹⁹.

Il caso di “The Little Review” è ancora diverso e più rappresentativo del significato commerciale e culturale del dialogo internazionale tanto da meritare una specifica digressione. La rivista, infatti tra il 1924 e il 1927 divenne l'organo dell'omonima galleria (The Little Review Gallery), che fra gli altri ospitò mostre di Theo Van Doesburg, Man Ray e Antoine Presnev. La doppia identità di rivista e di galleria si può iscrivere facilmente all'interno di una tradizione americana, in particolare negli anni Dieci, in cui molti degli attori principali del dibattito sull'arte furono impegnati anche nella creazione del mercato d'avanguardia. Si pensi ad esempio a “291” di Alfred Stieglitz, alle esperienze di Robert Coady che oltre a redigere “The Soil” dirigeva una galleria in cui si potevano acquistare reperti antichi come opere di artisti della scena parigina (Pablo Picasso, Juan Gris), ma anche di “The Pagan” (1916-1922), rivista di ispirazione socialista la cui attività era completata da una libreria¹²⁰. Come nel caso delle imprese di Coady e Stieglitz, anche “The Little Review” intendeva favorire un commercio che aveva le sue basi nello scambio transatlantico supportando l'ingresso di opere di artisti europei nelle collezioni americane e la loro diffusione in ambito culturale dell'arte modernista.

“The Little Review”, il periodico, a partire dal 1924 in concomitanza con

¹¹⁹Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Exiles in Print...*, pp. 98-102.

¹²⁰“291” fu una rivista di arte e letteratura, pubblicata a New York dal 1915 al 1916 per un numero complessivo di 12 fascicoli realizzati da Stieglitz in collaborazione con l'artista e critico Marius de Zayas, la collezionista Agnes Elizabeth Meyer e il critico e mecenate Paul Haviland. La rivista pubblicò opere d'arte originali, saggi, poesie e commenti di Francis Picabia, John Marin, Max Jacob, Georges Ribemont-Dessaignes, de Zayas e Stieglitz. È possibile consultare la digitalizzazione completa della rivista nel sito dell'International Dada Archive, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/291/>.

l'apertura della galleria, divenne un informale catalogo delle manifestazioni organizzate. Si ritrovano dunque al suo interno immagini delle opere in disponibilità e menzioni, nella sezione dei commenti, degli appuntamenti di maggiore profilo internazionale, come già accadeva per le più importanti manifestazioni cittadine. Lo stretto rapporto tra arte e commercio impone una riflessione su come questi due aspetti tradizionalmente sentiti come opposti potessero convivere. Infatti, sono elementi che già emersero dal confronto tra l'attività di Coady, per il quale la vendita delle opere rientrava in un'accettazione del capitalismo, e l'impresa di Stieglitz, più basata sull'idea di valore spirituale e unicità dell'opera d'arte che rimandava all'antitesi del sistema economico-sociale degli Stati Uniti¹²¹. Certamente per Heap l'attività commerciale costituiva un elemento aggiuntivo alla creazione di uno spazio di incontro tra artisti, scienziati, appassionati e collezionisti di maggiore impatto rispetto a quello già svolto dalla rivista, pur rientrando all'interno del sistema occidentale di competizione commerciale. In questo senso Heap si avvicinava alle idee di Coady e alla sua accettazione del sistema commerciale. Lo si può notare anche nella locandina che invitava il pubblico alla prima mostra di arte meccanica ospitata nella galleria (1925) [fig. 5] specificando che tutte le opere erano in vendita, sebbene l'accento nella presentazione sulla rivista fosse stato posto su una necessaria evoluzione spirituale dell'uomo e sulla condivisione di intenti e metodologie tra ingegneri e artisti, tra macchina e opera d'arte¹²².

Allargando lo sguardo, la creazione di una galleria esprimeva la volontà di una nuova commistione tra arte e società, che non solo rappresentava il fulcro delle riviste espatriate, ma che si opponeva radicalmente al sistema mecenatistico che sosteneva le imprese di Pound ed aveva caratterizzato una fase di "The Little Review". Heap al contrario provò ad innestare una nuova metodologia di mantenimento dell'esperienza transatlantica, nata dalle necessità imposte dalla società consumistica e dalla sua adesione al gruppo del mistico George Ivanovitch Gurdjieff il quale, proprio in questi anni (1924-1929), aveva iniziato una feconda attività di commercio di oggetti antichi di origine asiatica, porcellane cinesi, tappeti e smalti per ristabilire le sue finanze¹²³. L'impresa di

¹²¹Kingham, Victoria, *op. cit.*, pp 138-139.

¹²²Heap, Jane, *Machine-Age Exposition*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, pp. 22-24. Il poster pubblicitario con correzioni dattiloscritte della Heap presente nell'archivio di Theo Van Doesburg ha reso possibile l'identificazione della finalità del materiale presentato nel fascicolo, inoltre il ritaglio di una recensione giornalistica, datata 30 marzo 1925, presente nello stesso archivio conferma la datazione alla primavera 1925 dell'esposizione, in RDK (0408), inv. n. 82. Per maggiori dettagli sulla mostra, si veda *infra*, paragrafo 3.2.

¹²³Gurdjieff, Georges I., *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi, 2018, pp. 402-405.

Heap tuttavia non dovette essere remunerativa, sebbene la scarsità di documenti limitino le informazioni. L'attività ebbe scarsa correlazione con il mondo collezionistico e fu caratterizzata da numerose difficoltà gestionali – si veda ad esempio il caso delle opere di László Moholy-Nagy bloccate presso il porto di New York – nate dall'incapacità della direttrice di gestire in modo sistematico le spedizioni e i rapporti con gli artisti¹²⁴. Le difficoltà probabilmente furono aggravate dal sempre maggiore inserimento nel gruppo del mistico dove ebbe anche mansioni di insegnante, oltre per le complesse modalità di trasposto delle opere che in molti casi causarono diversi danni, come accadde alle opere di Naum Gabo, che risultarono gravemente danneggiate al rientro a Parigi.

1.5 Tra mainstream e avanguardia. Le copertine come modalità di manifestazione identitaria

Se è possibile leggere la presenza delle riproduzioni all'interno delle riviste indipendenti come un riflesso dei crescenti scambi culturali ed economici di oggetti artistici tra le due sponde dell'Atlantico, da punto di vista editoriale queste pubblicazioni furono del tutto complementari a periodici di maggiore diffusione e alternarono proposte di avanguardia con altre di maggiore richiamo compartecipando sia alla diffusione delle opere che alla creazione di una certa fama di artisti e scrittori¹²⁵. Il caso delle opere di James Joyce, scrittore di fama preclara, appare quanto mai esemplificativo del panorama editoriale di quegli anni: egli, infatti fece apparire *Ulysses* su “The Little Review” (marzo 1918–luglio 1920) e *Finnegans Wake* (ancora sotto il titolo di *Work in Progress*) in “The Transatlantic Review” (1924) e “Transition” (1927-1929), per poi far rimbalzare tra il settembre 1928 e il febbraio 1931 le sue opere anche su testate di maggiore circolazione come “Life”, nell'ambito di una diffusione della sua opera in diverse fasce di pubblico. Come gli scrittori anche gli artisti (e le loro gallerie) prediligevano strategie di marketing complesse e diversificate. Infatti, all'alba degli anni Venti anche nell'editoria di massa

¹²⁴Nell'archivio di Katherine Dreier sono conservate trascrizioni degli scambi epistolari tra Moholy-Nagy e Jane Heap in merito al mancato ritiro delle 11 opere dell'artista dallo spedizioniere bloccate dalla dogana (1927-1928). Moholy-Nagy probabilmente richiese in questo modo a Dreier un aiuto per recuperare le sue opere visto che Heap si dichiarava impossibilitata a pagare le spese perché ormai vicina alla bancarotta, in BRBKD, bx 41 /fl 1204.

¹²⁵Mansanti, Céline, *Mainstreaming the Avant-Garde: Modernism in Life Magazine (New York, 1883–1936)*, “Journal of European Periodical Studies”, vol. 1, n. 2, 2016, pp. 126-7. Lo studio di Mansanti indaga la struttura e la pubblicazione di “Life”, che rappresenta per disponibilità di fondi e tiratura una rivista di fascia media.

aumentarono il numero di supplementi dedicati all'arte e alla musica: basti pensare che a partire dal 1922 “Vanity Fair” pubblicò opere di Pablo Picasso, Henri Matisse, e Paul Gauguin, oltre a stilare ogni mese una lista di persone della cultura e delle arti degne di riconoscimento¹²⁶. Anche questo elemento contribuì alla decisione di alcuni *little magazine* di dotarsi di supplementi, che a rotazione vennero dedicati alle diverse arti, con la volontà di separare i diversi contenuti piuttosto che sfruttare il dialogo tra le arti e di offrire al lettore sempre nuovi temi e spunti. È il caso di “The Transatlantic Review” e di “This Quarter”, che mensilmente approfondivano tematiche legate all'arte, alla letteratura o alla musica.

Gli studi di Karen Leick hanno inoltre dimostrato che queste imprese editoriali, seppur limitate nel tempo e nei numeri di produzione, furono ben inserite all'interno di un sistema di diffusione della letteratura che coincideva con quello della creazione della celebrità, in cui l'editoria aveva un importante ruolo¹²⁷. Si spiega in questo modo la pubblicazione frequente di fotografie, anche familiari e intime, di grandi scrittori come quelle che apparvero su “The Transatlantic Review” e “Transition” di Ernest Hemingway e James Joyce [fig. 6], il quale veniva colto da Berenice Abbott elegantemente vestito in una posizione che evidenziava la fatica del lavoro intellettuale, con la testa reclinata, appoggiata sulla mano sinistra, mentre nell'altra, la destra, stringe gli occhiali e la benda. Anche gli artisti subirono le stesse attenzioni come dimostrano l'inserimento in “This Quarter” dei ritratti fotografici di Constantin Brâncuși e Francis Picabia. Nel corposo apparato iconografico che arricchisce i numeri dell'autunno 1921 e della primavera 1922, rispettivamente dedicati ai due artisti, vengono proposte fotografie che li ritraggono nella vita quotidiana: Brâncuși ad esempio è presentato in compagnia del cane, oppure intento a giocare a golf [fig. 7], mentre Picabia è colto in una serie di scatti, alcuni più intimi altri che riecheggiano la sua pratica artistica, (si veda *infra*, paragrafo 2.1) [fig. 8] che confermavano la sua propensione ad offrire sulla scena pubblica la sua immagine¹²⁸. Entrambi i casi sembrano voler consegnare al lettore un ritratto più vivido dell'artista,

¹²⁶Ivi, pp. 127-30. In merito alle politiche delle riviste *mainstream* e al rapporto di somiglianza con quelle di avanguardia, come anche sulle strategie di pubblicazione, si rimanda a Faye Hammill, Karen Leick, *Modernism and the Quality Magazines: Vanity Fair (1914-36); American Mercury (1924-81); New Yorker (1925-); Esquire (1933-)*, in Brooker, Peter, Andrew Thacker (a cura di), *op. cit.*, pp. 176-196.

¹²⁷Leick, Karen, *Popular Modernism: Little Magazines and the American Daily Press*, “PMLA”, vol. CXXIII, n. 1, 2008, p. 126. È interessante notare come già in “The Soil” (1916-17), vi fosse una rubrica dedicata agli sportivi più meritevoli, che sembra rientrare in questa idea di creazione delle celebrità indagata da Leick.

¹²⁸Anche Francis Naumann ha evidenziato questa propensione di Picabia, cfr. Francis M. Naumann, *Aesthetic Anarchy*, in Mundy, Jennifer, *Duchamp, Man Ray, Picabia*, London, Tate, 2008 (catal. Mostra Londra, 2008; Barcelona, 2008), p. 65.

secondo uno stile che ne definisse anche il suo rapporto con la contemporaneità e con l'arte: se infatti lo scultore rumeno è impegnato in un gioco che riporta alla sua propensione per la vita mondana, l'artista francese si presenta attraverso una giustapposizione di elementi dissacranti che accentua la sua appartenenza al gruppo Dada.

La pubblicazione di riproduzioni di opere d'arte di artisti noti anche al grande pubblico permise alle riviste indipendenti di affermare il loro alto valore culturale: attraverso un'alternanza tra avanguardia ed artisti più popolari, esse proposero i grandi maestri riconosciuti a livello mondiale, come Cézanne e Picasso (non tanto quello della stagione cubista, quanto piuttosto nella sua fase più classicista) [fig. 9], ma sostennero anche giovani artisti e/o movimenti appena sorti sulla scena culturale, mantenendo un equilibrio tra quanto richiesto dal pubblico americano, dalle tendenze collezionistiche e quanto rintracciato nel soggiorno europeo. L'offerta complessiva riusciva infatti a documentare la varietà della scena artistica europea, frutto dei contatti intessuti dai fondatori e collaboratori delle riviste¹²⁹. Le riproduzioni d'arte, così come le copertine affidate ad artisti di fama internazionale, inoltre, rientravano da un punto di vista editoriale nella volontà di dare alle riviste un carattere raffinato, “da collezione”, che poteva aumentare l'interesse del pubblico. Come ha scritto Rainey, le riviste furono un prodotto che, pur rientrando all'interno degli oggetti di consumo, riuscivano a sfuggire alle regole del mercato, grazie alla somiglianza con le edizioni rare e di lusso anche in virtù della loro limitata tiratura. Esse, inoltre, riconoscendo il potenziale valore di autori ancora in vita, manifestavano le proprie connessioni con il modo del collezionismo d'arte. Il modernismo aveva quindi creato una nuova suddivisione nel mondo dei beni di consumo, distinguendo tra beni di immediato consumo e altri che si distinguevano per essere investimenti a lungo termine¹³⁰.

Uno sguardo specifico alle copertine permettere di addentrarsi nell'identità delle diverse pubblicazioni, evidenziando alcune caratteristiche peculiari: dall'intrecciarsi del

¹²⁹In questo variegato contesto fa in parte eccezione il mondo della cultura tedesca, sebbene meta di interesse di alcune riviste come “Broom” e “Transition”. Soprattutto Ezra Pound e Ford Madox Ford dimostrano un certo disinteresse per le produzioni letterarie e artistiche germaniche, anche in virtù del Primo conflitto mondiale che aveva visto gli Stati Uniti entrare in guerra proprio in opposizione alla Germania. Una lettera ritrovata nella corrispondenza relativa a “Broom” aiuta a comprendere questa vicendevole diffidenza, infatti nella missiva indirizzata a Theo Scharf del 22 dicembre 1922, Harold Loeb chiedeva informazioni per un eventuale spostamento della redazione a Monaco e si domandava se ci fosse molto sentimento anti-americano in città, cfr. Harold Loeb a Theo Scharf, 22 dicembre 1922, in PULB, bx 2 /fl 2.

¹³⁰Lawrence Rainey, *op.cit.*, p. 44. La maggior parte dei fondatori delle *little magazine* sono coscienti e operano in modo da realizzare un oggetto che non si svaluti con il passare degli anni, cfr. Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Exiles in Print...*, pp. 42- 43.

rapporto tra letteratura e arte, al flusso delle diverse influenze colte sul suolo europeo, al valore delle sperimentazioni proposte in ambito grafico da alcune testate. Racconta bene il rapporto identitario tra immagine di copertina e vicende editoriali il caso di “Gargoyle” che cambiò durante il corso della sua breve pubblicazione diverse *cover* attraverso le quali denunciò un iniziale legame con una cultura di stampo simbolista – che pare riecheggiare anche nel nome della pubblicazione – che la accomunava con le prime uscite di “Broom”, e che si esplicitò anche nelle decorazioni e nei disegni sparsi nelle pagine della rivista¹³¹. L'immagine della prima uscita del luglio 1921 [fig. 10], affidata a Wynn Holcomb rappresenta a tutta pagina, e avvolta da un cielo stellato, il profilo di una chimera ispirata a quelle realizzate da Eugène Viollet-le-Duc per la chiesa di Notre Dame di Parigi, al contempo frutto di un'immaginazione di stampo medievale. Una tale opera dichiara in modo esplicito la dipendenza dall'ambito simbolista della rivista, come anche la sua stretta dipendenza dalla sede editoriale, la capitale francese, la cui immagine viene legata ad aspetti storici e misteriosi. Il soggetto della copertina inoltre mostrava un gusto per il gotico abbastanza diffuso in America e richiamato anche da altri artisti americani, quali John Taylor Arms e Joseph Pennell, che sempre in questi anni furono di passaggio a Parigi e furono intenzionati a riproporre una visione romantico/simbolista delle decorazioni realizzate da Viollet-le-Duc¹³². La copertina venne cambiata a partire dal secondo volume dove si preferì una pagina più pulita, definita solo dalla presenza di un piccolo disegno di un doccione, reso attraverso uno stile vagamente mecanoforme, che prese il ruolo di logo della rivista. Se la variazione del soggetto appare andare incontro a una più corretta definizione del significato della parola “gargoyle” che identifica la parte terminale dello scarico di gronda degli edifici medievali, da un punto di vista stilistico dichiarava un progressivo assorbimento alla cultura visuale di Parigi grazie ad una maggiore riduzione della forma e l'abbandono di un certo afflato simbolista¹³³. Anche la composizione realizzata da Julian E. Levi per una successiva copertina (agosto 1922) [fig. 11], dove il doccione viene realizzato tramite una giustapposizione di forme dalle variate qualità grafiche che ricordano l'effetto dei collage, conferma questa progressione verso una

¹³¹Nel caso di “Broom” i rapporti con la cultura simbolista sono accentuati dalla dipendenza con il *milieu* romano ed in particolare con le figure di Enrico Prampolini e di Edward Storer, cfr. Trincherò, Serena, *Broom (1921-1924)...*, pp. 60-61; Negri, Antonello, *Enrico Prampolini illustratore di “Atys”, “L'uomo nero”*, vol. I, n. 2, 2004, pp. 108-115.

¹³²Pelletier, S. William, *The Gargoyle Image of John Tylor Arms*, “Print Quarterly”, vol. VII, n. 3, 1990, pp. 292-302.

¹³³Cfr. Gregory Baptista, *op. cit.*, p. 678.

nuova ricerca formale¹³⁴.

Al contrario riviste quali “The Exile”, “Échanges”, “Tambour”, “The New Review” e “The Transatlantic Review”, mantennero un'immagine “tradizionale” riportando nelle copertine i sommari dei materiali pubblicati o il logo e dunque implicitamente presentandosi come riviste di letteratura piuttosto che di arte. Una prevalenza di contenuti letterari sicuramente contraddistinse “The Exile” che in modo provocatorio rispetto alla storia di Pound risultava priva di contributi artistici, mentre la scelta di “Échanges” e “Tambour” si può spiegare con la limitata disponibilità di fondi, visto che anche all'interno presentano un numero molto limitato di riproduzioni. Tuttavia, il periodico fondato da Howard Salemsen prediligeva disegni a linea al fine di evidenziare il rapporto tra immagine e parola sulla scia dell'automatismo surrealista, riuscendo dunque in maniera accattivante a fornire una posizione comune tra visione in campo letterario e artistico. Meno comprensibile, appare invece l'immagine di “The New Review”, che fin dalla definizione delle linee editoriali esplicitò un interesse specifico per l'arte e la fotografia e che invece si presentò al pubblico tramite un'immagine piuttosto convenzionale. Le copertine, anche in questo caso probabilmente determinate da fattori economici, presentavano la lista dei contributi artistici e letterari riportati all'interno della pubblicazione disposti secondo un *layout* pulito e leggibile.

“The Transatlantic Review” invece ripose il suo aspetto identitario nel logo **[fig. 12]**, che appare in tutte le copertine. Il disegno della nave che fluttua tra le onde in tempesta, probabilmente realizzato dalla compagna di Ford Madox Ford, l'artista australiana Stella Bowen, è una variazione dello stemma di Parigi, come confermato dall'inserimento della parola “Fluctuat” al suo interno, che ricorda il motto della città *Fluctuat nec mergitur* (ondeggia ma non affonda)¹³⁵. L'emblema dunque evidenzia il rapporto con la capitale francese, che sembra essere significativo anche dell'indirizzo della rivista in Quai d'Anjou sull'Île Saint-Louis, tra le due sponde della Senna. Inoltre, “fluctuat” sembra ben rappresentare quello spirito di dialogo internazionale e intergenerazionale impostato da Ford che, segnato dall'esperienza della Prima guerra mondiale, provò a identificare nella letteratura il veicolo della comunione tra i popoli,

¹³⁴Julian Edwin Levi (1900–1982) nacque a New York, ma passò la sua infanzia a Philadelphia. Dopo aver studiato presso la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, nel 1920 si trasferì a Parigi, dove espose al Salon d'Automne del 1921 e 1922. Nel 1924 fece ritorno in America. Nel 1933 diventò membro di An American Group, Inc.. A partire dagli anni Cinquanta si distinse come insegnante nei corsi estivi della Columbia University.

¹³⁵Cfr. Wiesenfarth, Joseph, *Ford Madox Ford and the Regiment of Women, Violet Hunt, Jean Rhys, Stella Bowen, Janice Biala*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005, p. 97.

all'interno di una visione utopica che univa intenti etici e culturali¹³⁶.

Alcuni *little magazine* portarono in America una nuova concezione della pagina tipografica grazie agli influssi dadaisti e soprattutto alle prove di stampo costruttivista. Le copertine furono il luogo deputato di queste esplorazioni, che lasciano emergere un confronto serrato su questioni formali, che solo in rari casi coinvolsero tutta la struttura delle riviste, che nel corso del decennio permase piuttosto tradizionalista. Le stesse riviste sfruttarono l'interesse crescente di molti artisti nei confronti delle possibilità dell'arte tipografica e dei mezzi di riproduzione di massa, che stimolarono un vicendevole rapporto, tra volontà di creare oggetti esclusivi e nuove espressioni artistiche.

Sono “The Little Review” e “Broom”, tra le pubblicazioni che maggiormente guardarono alla realtà della città industriale, alla sua conformazione e alle sue peculiarità, come all'apparire delle immagini pubblicitarie, a partecipare maggiormente a questa innovazione con le loro copertine, ma anche “Secession” e “This Quarter” dimostrarono una volontà di avvicinarsi a questi esperimenti per esportarli negli Stati Uniti offrendo interessanti variazioni¹³⁷.

Il percorso di “The Little Review” evolse nelle diverse fasi di pubblicazione della rivista propendendo soprattutto per composizioni grafiche e giochi di *lettering*, variati nella forma e nel colore dell'impaginato. Le copertine contribuiscono a tracciare i diversi riferimenti culturali della rivista, che da un affiancamento alla cultura Dada, rivelò un progressivo avvicinamento al Costruttivismo internazionale. Raccontano in maniera esaustiva questi cambiamenti le copertine di due numeri a cavallo del 1924 (vol. IX, n. 4, 1923-1924; vol. X, n. 1, 1924). La prima [fig. 13], probabilmente eseguita da Max Ernst, prende ispirazione da modalità grafiche di stampo parolibertista e rientra a pieno nel lessico Dada, come emerge da un confronto con il manifesto della serata *Coeur à Barbe* (7 luglio 1923) [fig. 14], dove egualmente si incontrano caratteri tipografici difforni per tipologia e grandezza e dove la struttura interna pare negare una completa comprensione del contenuto veicolato. Queste ben si differenziano dall'ordine della seconda copertina [fig. 15] realizzata dall'artista tedesco Karl Peter Röhl, allievo del Bauhaus e vicino a Theo Van Doesburg, che lasciava emergere una propensione strutturale. Un'adesione al

¹³⁶Cfr. Andrzej Gasiorek, *Editing the Transatlantic Review*, in Harding, Jason (a cura di), *Ford Madox Ford, Modernist Magazine and editing*, Amsterdam, New York, Radopi, 2010, pp. 197-214; Caroline Patey, *Right Bank, Left Bank and an Island: Ford's Fragmented Ville Lumiere*, in Sara, Haslam (a cura di), *Ford Madox Ford and the City*, Amsterdam New York, Radopi, 2005, p. 158.

¹³⁷Per una digressione specifica sulle copertine di “Broom” e “Secession” si rimanda a Trincherò, Serena, *Guardando l'America dall'Europa...*, pp. 88-102.

modello costruttivista che ispirò il ridisegno degli apparati e dei materiali di comunicazione (inclusa la carta intestata) della rivista [fig. 16], che riecheggiavano in particolare l'opera di Van Doesburg, ma anche la struttura delle pagine della rivista berlinese “G: Zeitschrift für elementare Gestaltung” (dove, similmente alla carta da lettera di “The Little Review” erano utilizzate spesse linee nere per suddividere le diverse sezioni testuali).

“Broom” costituì un interessante banco di prova e tra le sue 21 copertine originali è possibile rintracciare diverse modalità di utilizzo grafico e pubblicitario alcune delle quali innovative per il mercato editoriale americano, fino a quel momento toccato quasi esclusivamente dalle sperimentazioni Dada sulla copertina del periodico “291” (1915–1916) di Alfred Stieglitz, ma che ancora non contemplavano una mediazione tra immagine e parola, oppure il mero utilizzo di caratteri tipografici composti secondo le istruzioni basate sull'arte astratta. Gli esempi proposti nelle diverse *cover* racchiudono il complesso intreccio di influenze del periodico che presentò sia prove post-cubiste che esperimenti accostabili al Purismo e al Costruttivismo, questi ultimi accomunati da una innovativa volontà di utilizzo grafico degli elementi linguistico/fonetico. La redazione si avvicinò a questa nuova modalità compositiva a partire dall'incontro tra Loeb e Filippo Tommaso Marinetti che gli fece omaggio di una copia con dedica di *Les mots in liberté futuristes*, 1919, [fig. 17], tra le prime sperimentazioni tipografiche in grado di conferire un valore e un significato alla visualizzazione grazie a nuove relazioni spaziali tra le parole considerate come un elemento plastico¹³⁸.

Nel corso della pubblicazione il periodico offrì ai suoi lettori le esplorazioni di Léger, che propose due diversi concetti grafici, ovvero una copertina basata sul solo utilizzo di lettere e numeri e un'altra che giocava sul rapporto tra immagine e parola sempre attraverso l'utilizzo di quella tipografia studiata grazie al rapporto privilegiato e continuativo nel tempo con Blaise Cendrars. Prampolini invece usò la grafica e il fotomontaggio, un *unicum* della sua produzione che testimoniava una vicinanza sia con il Costruttivismo

¹³⁸Il volume è stato ritrovato durante le ricerche nell'archivio di Kathleen Cannell, al tempo compagna del direttore di “Broom”. Marinetti, Filippo Tommaso, *Les mots in liberté futuristes*, Milano, Edizioni Futuriste di ‘Poesia’, 1919, in HTCKC, bx 6. Loeb nella sua autobiografia riporta un giudizio negativo del libro a causa dei i tipi eccentrici. Risulta difficile comprendere se questa considerazione fosse da porre in relazione con l'adesione di Marinetti al Fascismo, e quindi determinata da un giudizio a posteriori, oppure, più probabilmente, se la compresenza di differenti caratteri tipografici dalle variate misure, venisse considerato parte di quell'espressività incontrollata, tipicamente italiana, che aveva fatto svalutare agli occhi degli americani anche le realizzazioni di Prampolini (si veda, *infra*, paragrafo. 3.1). Cfr. Loeb, Harold A., *The Way It Was ...*, p. 66. Per una ricognizione storiografica sul ruolo di Marinetti nelle sperimentazioni Dada e Costruttiviste si veda, Toschi, Caterina, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

internazionale che con le tecniche utilizzate dai dadaisti tedeschi per la presenza dell'elemento del reale colto dall'immagine fotografica rimodulato e interpolato dalla presenza dei grafemi. Non godette di fortuna critica la copertina ideata da Natalia Gontcharova per il fascicolo del gennaio 1923 [fig. 18], poiché considerata troppo debole nella sua costruzione basata sul gigantismo delle lettere che compongono il titolo della rivista inserite in un riquadro e sull'uso dei colori bianco, rosso e verde. La composizione, che gioca sul posizionamento agli angoli opposti delle due "oo", di cui viene evidenziata la tridimensionalità e sul gioco coloristico, lasciava intendere solo nella sovrapposizione alcuni degli elementi del suo linguaggio cubo-futurista. Al contrario, le copertine di El Lissitzky avevano richiamato il plauso della redazione proprio in virtù delle sue caratteristiche definite e meccaniche¹³⁹. Egli aveva costruito un fecondo rapporto con Harold Loeb e Matthew Josephson sulla base di un comune riconoscimento delle qualità visive del panorama cittadino moderno, della pubblicità e dell'estetica della strada. Infatti, l'articolo di Josephson, *The Great American Billposter* (1922), una riflessione sulla pubblicità come una possibile linfa per la costituzione di un nuovo linguaggio venne citato da El Lissitzky nel contributo *L'americanismo nell'architettura europea* (1925) apparso sulla rivista russa "Krasnaja Niva"¹⁴⁰. Le parole di Josephson apparvero all'artista russo come una proposizione positiva e convincente sul valore delle nuove formule visive ispirate alla città e favorite dalla condizione di espatriato, che consentì al letterato di vedere la madrepatria da una nuova prospettiva. Probabilmente con questa proposizione El Lissitzky intendeva fare accenno anche alla sua condizione personale visto che durante gli anni Venti soggiornò frequentemente tra la Germania e la Svizzera, lontano dalla Russia in cui si stava affermando il Produttivismo¹⁴¹.

Sono tre le copertine realizzate da El Lissitzky per "Broom", di cui la prima, quella per il fascicolo del febbraio 1923 [fig. 19], appare debitrice delle opere realizzate negli stessi anni per "Vešč". Questa infatti è caratterizzata da uno sfondo grigio e da una composizione ben distribuita sulla pagina attraverso l'uso di numeri e lettere e

¹³⁹«Agreed that Gontcharova is weak and uninteresting»: Kay Boyle ad Harold A. Loeb, 29 dicembre 1922, in PULB, bx 1 /fl 3.

¹⁴⁰Cfr. Josephson, Matthew, *The Great American Billposter*, "Broom", vol., III, n. 4, 1922, pp. 304-412; Lisitsky-Küppers, Sophie (a cura di), *El Lisitskij, pittore architetto tipografo fotografo, ricordi lettere scritte*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 361.

¹⁴¹Come ricordato da Josephson nel volume *Infidel at the Temple*, il suo scambio con l'artista russo continuò ad essere intenso fino alla metà degli anni Trenta, quando i nazionalismi dei due paesi, Russia e America, arrivarono al loro apice, ma è certamente a metà del decennio Venti che El Lissitzky nutriva la speranza di essere scortato da Josephson all'interno della scena artistica americana, che tuttavia ebbe soltanto pochi sbocchi, riconducibili all'attività di Jane Heap e della Société Anonyme. Josephson, Matthew, *Infidel in the temple. A Memoir of the Nineteen-Thirties*, New York, Alfred A Knopf, 1967, pp. 211-213.

un'organizzazione spaziale costruita sulla scia dei *Proun*, ovvero grazie all'utilizzo di diversi piani e una tensione dinamica degli elementi che la compongono. Le cover prodotte per gli ultimi fascicoli [fig. 20] dimostravano al contrario una nuova esplorazione più focalizzata sul rapporto tra le lettere e lo spazio bianco della pagina, al fine di moltiplicare le possibilità di lettura delle scritte che riportano le specifiche della rivista e del numero, aderendo dunque pienamente ai nuovi dettami che volevano la tipografia al completo servizio della comunicazione¹⁴². In questo caso infatti le lettere, il cui colore varia nelle due versioni prodotte dal nero (novembre 1923) al rosso (gennaio 1924), sono disposte in modo diagonale e incrociate a formare una "X" che coinvolge tutta la superficie e viene irradiata tramite il posizionamento dei numeri di specifica del fascicolo: in linea con i punti stilati da Lissitzky su "Merz" del luglio 1923 la nuova tipografia doveva veicolare concetti per mezzo di lettere e realizzata grazie all'ausilio esclusivo di mezzi meccanici¹⁴³. La composizione, leggibile da diverse posizioni grazie al posizionamento incrociato e ribaltato delle due scritte "Broom" e delle specifiche del fascicolo (vol. V, n. 4), che sulla base dei ricordi di Sophie Lissitsky-Küppers era ispirata al posizionamento disordinato di alcune riviste sul tavolo, richiamavano all'esigenza di visione e di leggibilità della pagina tipografica definite dalla relazione tra parola scritta e parlata e dalla necessità di chiarezza e sintesi per le nuove realizzazioni grafiche¹⁴⁴.

"Secession" nelle sue otto uscite propose copertine artistiche, affidate a Lajos Kassak, Hans Arp e William Sommer, alternate ad alcuni esempi di prove grafiche giocate sul *lettering*. La copertina di Kassak nello specifico rappresentava l'intenzione di dare conto delle ricerche degli artisti dell'Europa dell'est investiti sia dal cambiamento di linguaggio proposto dal Costruttivismo, che da una rilettura della proposta politica della Russia comunista. L'opera dell'artista ungherese [fig. 21], realizzata per il secondo fascicolo del periodico, presenta una composizione astratta giocata sulla distribuzione di linee rette e quadrati in senso costruttivista, che grazie al loro incrociarsi – per quanto concerne le rette – e al loro posizionamento – nel caso dei quadrati – evidenziano l'esistenza di diversi piani compositivi. Una ispirazione stilistica di cui non si ebbe

¹⁴²El Lissitzky ad Harold Loeb, 7 agosto 1923, in PULB, bx 1 /fl 31. Nella missiva l'artista annunciava un nuovo stadio di lavorazione tipografica.

¹⁴³El Lissitzky, *Topografia della tipografia*, "Merz", n. 4, 1923, in Lisitskij-Küppers, Sophie, *op. cit.*, p. 349.

¹⁴⁴«ideò per loro un'originale copertina, in cui si leggeva la parola "Broom" dall'alto in basso e dal basso in alto. Il fatto che spesso le riviste si trovano sui tavoli, e per il titolo rovesciato non sono immediatamente riconoscibili, spinse l'inventiva di Lissitsky a trovare questa soluzione tipografica»: Lisitsky-Küppers, Sophie (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

successivi richiami nell'insieme disomogeneo e cacofonico delle composizioni pensate per "Secession" che combina opere ispirate all'avanguardia, e specificamente a Costruttivismo e Dada, e immagini dal sapore più verista e di influenza art déco, in una alternanza di diverse correnti che rispecchiava la mancata unità di intenti dei redattori: Matthew Josephson e Gorham Munson. Quest'ultimo infatti si riavvicinò progressivamente al pensiero di letterati americani come Waldo Frank, fautore di un approccio mediato tra misticismo e naturalismo, in netto contrasto con il modernismo tecnologico di Josephson. La svolta coincise anche con la ricerca di una nuova immagine che passò dapprima attraverso la copertina realista di William Sommer e successivamente da una serie di composizioni di *lettering* dalle fogge vagamente simboliste. L'opera di Sommer [fig. 22] fu sponsorizzata dal poeta Hart Crane¹⁴⁵, collaboratore della pubblicazione di Munson e di altre riviste espatriate, nella speranza di un supporto nella visibilità del pittore nel circuito artistico newyorkese¹⁴⁶. Sommer, che si era formato in Europa studiando a Monaco e Strasburgo, rappresentava per Crane una congiunzione con il passato, in contrasto a quella continua ricerca di qualcosa di nuovo, che considerava più un'isterica sorta di teoria evolucionistica che una riscoperta della bellezza¹⁴⁷. La *cover*, che raffigura una natura morta composta da due pere, rese attraverso un segno grafico nervoso e rapido, rimarcava la propria distanza dall'esperimento di profonda filiazione con Dada, estrinsecato nel numero precedente dalla copertina di Hans Arp [fig. 23], e promosso da Matthew Josephson, che infatti determinò l'uscita di quest'ultimo dalla redazione. Sebbene si possa ravvisare una somiglianza nelle curvilinee forme delle pere di Sommer e nella composizione di Arp, come anche un certo aspetto antropomorfo,

¹⁴⁵Harold Hart Crane (1899-1932), fu un poeta americano che trasferitosi a New York nel 1923 rimase colpito dalla vitalità della vita urbana, per maggiori informazioni biografiche si rinvia *infra*, regesto.

¹⁴⁶Tra il 1921 e il 1923 Crane inviava frequentemente riproduzioni di Sommer a Gorham Munson, Jane Heap, Harold Loeb, Waldo Frank e Alfred Stieglitz per aiutarlo ad avere maggiore visibilità, si veda: Hart Crane a Waldo Frank, 30 novembre 1922, in BRCHC, bx 6 /fl 259; Hart Crane a Gorham Munson, 12 ottobre 1922, *ivi*, bx 6 /fl 267; Hart Crane a Gorham Munson, 3 maggio 1921 e 7 agosto 1922 *ivi*, bx 9 /fl 316; Hart Crane a Alfred Stieglitz, 4 luglio 1923, *ivi*, bx 6 /fl 272. William Sommer (1867-1949) nacque a Detroit, dove in adolescenza studiò disegno grazie alle lezioni di un incisore impiegato presso la Detroit Calvert Lithograph. Tra il 1890 e 1891 approfondì gli studi artistici in Europa per poi far ritorno in patria nel 1907 e trasferirsi a Cleveland. Lavorò per W. J. Morgan Lithograph fino al 1929 quando l'industria fu adattata alla stampa offset. Successivamente attraverso il progetto federale WPA si dedicò alla realizzazione di murali. Negli anni Venti e Trenta vinse diversi premi di disegno e acquerello.

¹⁴⁷«I can enjoy Bill's things regardless of their descent, evident or otherwise, from French or German artists of the last generation. He has certain perfections which many of the most lauded were lacking in. God DAMN this consistent nostalgia from something always 'new'. This disdain for anything it has a trace of past in it!!! This kind of criticism is like a newspaper, always with its dernier cry. It breeds its own swift decay because its whole theory is built on a hysterical sort of evolution theory. I shall probably always enjoy El Greco and Goya. I still like to look at the things Sommer makes, because many of them re filled with a solid and clear beauty»: Hart Crane a Gorham Munson, 5 gennaio 1921, in BRCHC, bx 6 /fl 264.

sono evidenti le differenze che vedono l'artista tedesco raggiungere una maggiore astrazione delle forme al contrario del realismo quasi impressionista del lavoro dell'autore statunitense.

“This Quarter” si distingue per le copertine realizzate attraverso l'uso della parola in senso grafico, racchiudibili in due tipologie di opere rispettivamente prodotte per le diverse serie della rivista. Le prime due, sotto la direzione di Ernest Walsh, hanno una grafica definita dall'utilizzo della scrittura manuale corsiva ed insistono su una composizione sulla diagonale attraverso linee marcate che suddividono gli spazi dedicati al titolo, al luogo di pubblicazione e ai collaboratori [fig. 24]. Invece la copertina che compare, ripetuta in tutte le uscite, sotto la direzione di Edward Titus risulta una versione rimeditata di quelle precedenti, che strizza l'occhio ad idee di standardizzazione e meccanizzazione della grafica anche grazie al solo utilizzo di caratteri tipografici [fig. 25]. Caratterizzata da un aspetto semplice, ma di grande impatto visivo, l'assetto della pagina lavora sulla diagonale, sul colore acceso e sull'utilizzo di diversi caratteri tipografici. Un dinamismo creato dalla disposizione del titolo e delle specifiche di pubblicazione che inseriti in due blocchi testuali che occupano visivamente la pagina e costruiscono tre segmenti rispettivamente occupati dal logo della rivista, dalla lista dei collaboratori e dal prezzo, anch'esso arrangiato in una composizione grafica. Questa nuova traduzione testimonia l'aggiornamento rispetto alle pratiche dell'avanguardia e in particolare al Costruttivismo, la cui influenza stilistica in America fu sancita proprio dalle riviste espatriate.

In questo racconto per immagini il caso di “Transition” appare quantomai ragguardevole per la qualità delle copertine capaci di dare nuova linfa alle modalità di espressione grafiche, spesso in commistione con altri media. La pubblicazione cambiò la propria immagine dal numero 13 (estate 1928), in corrispondenza con il passaggio da mensile a trimestrale e di un riassetto editoriale che vide l'entrata in redazione di Matthew Josephson. Se infatti i primi fascicoli presentarono una copertina tradizionale, quasi scarna, definita solo dal titolo, il numero del fascicolo e il sommario, a partire da numero dell'estate 1928, corredato da una *cover* di Pablo Picasso, si susseguirono copertine illustrate da Stuart Davis, Eli Lotar e Man Ray, tra gli altri. Questa modificazione, sebbene probabilmente spiegabile da interessi commerciali, rispecchiava una sempre maggiore attenzione verso le arti figurative, probabilmente favorita dallo stesso Josephson, che, anche durante le sue esperienze pregresse con “Secession” e “Broom” aveva favorito la produzione di copertine originali. La scelta dei collaboratori per la realizzazione delle

opere variava da artisti americani, maestri riconosciuti come Picasso, oppure legati all'ambito Dada-Surrealista frequentato dalla redazione, con un interessante *leit-motif* rintracciabile nella compresenza di immagine e parola scritta, come nel caso della copertina ideata da Kurt Schwitters [fig. 26] per il numero 18 del 1929 che meglio di altre sa rappresentare la linea editoriale della rivista. Schwitters fin dal 1924 si era occupato di tipografia sia al fine di una tipizzazione sulla base della fonetica, che nella ricerca formale basati sull'asimmetria, l'utilizzo funzionale dei vuoti e il contrasto di colori e forme per risultati sempre più accattivanti. La composizione raffigura il profilo di un paesaggio, connotato con elementi naturali, ma che risulta di difficile decodifica, che occupa la sezione inferiore della pagina ed è caratterizzato dal colore rosso, mentre il cielo è giallo. La parte testuale, definita dall'utilizzo di un carattere dalla spiccata geometricità realizzato dallo stesso artista, si snoda tra le due diverse sezioni: in quella superiore ingloba il titolo della rivista, mentre nella parte sottostante viene inserito in un segmento testuale simile ad un cartello stradale¹⁴⁸. Questa conformazione grafica accentua il valore di manifesto della parte verbale, mentre da un punto di vista narrativo appare annunciare l'approdo ad una nuova meta. L'intera scritta, che venne composta da Schwitters, recita «"Transition" from instinct to new composition, word lore totality, magic synthetism» (cambiamento dall'istinto alla nuova composizione, alla totalità della tradizione della parola, al sintetismo magico), e venne probabilmente concertata con la redazione, nell'ambito della definizione della nuova linea editoriale che nasceva dal riconoscimento di un ruolo centrale al linguaggio nella trasformazione del mondo e nella nuova e possibile apertura verso l'immaginazione. Una nuova via tracciata dal manifesto *Revolution of the Word*, apparso nel numero 16-17 e che spingeva verso la creazione di un nuovo linguaggio fatto di neologismi, nuove sintassi e che combattesse il naturalismo descrittivo, sulla scia di quello di James Joyce¹⁴⁹. La decisione di affidare a Schwitters questa copertina non soltanto richiamava il ruolo che la parola ebbe da sempre nella grafica dell'artista, ma anche la volontà di recuperare nella proposta culturale di "Transition" specifici riferimenti al romanticismo tedesco. Sia "sintesi" che "transizione" erano concetti richiamati costantemente nel fascicolo, come nel caso della citazione del poeta tedesco Novalis che

¹⁴⁸Il carattere tipografico usato da Schwitters per la copertina di "Transition" è lo stesso utilizzato dall'artista negli stessi anni per i poster pubblicitari della programmazione dei teatri municipali della città di Hanover, cfr. Heine, Werner e Annette Haxton, *'Futura' without a Future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town Council, 1929-1934*, "Journal of Design History", vol. VII, n. 2, 1994, pp. 132- 136; 127-140.

¹⁴⁹*The Revolution of the Word*, "Transition", n.16-17, 1929, p. 13. A proposito dello studio sul rinnovamento del linguaggio si noti che una parte della *Ursonate* viene pubblicata già nel terzo fascicolo (1927); Schwitters, Kurt, *primiitittiii*, "Transition", n. 3, 1927, p. 143.

esaltava le fasi di mutazione affermando che «nulla è più poetico che la transizione e la mescolanza di elementi eterogenei» che appariva giustificare le diverse compresenze apparse nella pubblicazione¹⁵⁰.

¹⁵⁰«Nothing is more poetic than transitions and heterogeneous mixtures»: Jolas, Eugene, *Hommage to Novalis*, “Transition”, n. 13, p. 72.

2. GLI ARTISTI AMERICANI TRA LOGICHE DI MERCATO E LA CREAZIONE DI UNA IMMAGINE NAZIONALE

2.1 La pubblicazione di opere di artisti americani tra difficoltà di reperimento e scelte editoriali

La sospensione tra nazionalismo e internazionalità che caratterizza i *little magazine* espatriati trova numerosi spunti di lettura se si guarda alle riproduzioni proposte. Ad uno sguardo attento infatti emerge che all'interno delle pubblicazioni vennero favoriti gli artisti europei e che le presenze americane furono limitate nel tempo ad un numero esiguo di rappresentanti, spesso già strettamente legati alla scena parigina, oppure di passaggio nella capitale francese. Se è vero che le scarse finanze e l'alto costo delle illustrazioni spinsero i periodici di limitata tiratura ad affidarsi alle riproduzioni di maestri moderni riconosciuti, oppure di artisti vicini ai circoli letterari, per quanto concerne pubblicazioni di maggiore respiro dobbiamo considerare le scelte editoriali sia in riferimento alla creazione di un'immagine nazionale che alla luce della scena parigina e del suo attivissimo mercato artistico. Da un punto di vista culturale infatti le riviste si aprirono ad influssi provenienti dalle diverse nazioni europee, ma la capitale francese rimase nel corso del decennio il fulcro delle attività commerciali tra le due sponde dell'Atlantico, meta assiduamente frequentata anche da giovani artisti americani in cerca di fortuna oppure nell'ambito di un viaggio di formazione.

Il rapporto di deferenza degli americani nei confronti della cultura francese continuò a perdurare anche negli anni successivi alla Prima guerra mondiale e, come ha delineato la storica dell'arte Jocelyne Rotily, fu sostenuto anche istituzionalmente attraverso iniziative mirate a celebrare le rispettive arti, tra sciovinismo e internazionalizzazione, a partire dal padiglione francese alla *Panama-Pacific International Exposition*, tenutasi nel 1915 a San Francisco che raccolse soprattutto opere della scuola di Barbizon¹⁵¹. Viceversa, a fronte dei continui tributi, negli Stati Uniti, all'arte francese, nel vasto calendario di esposizioni della Ville Lumière si contarono solo due episodi: la mostra del Musée du Luxembourg del 1919, *Exposition d'Artistes de*

¹⁵¹Cfr. Rotily, Jocelyne, *Artistes américains à Paris: 1914-1939. Des artistes en quête d'identité dans le contexte franco-américain d'une époque entre guerres et paix*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 92-93.

L'École Américaine, e quella ospitata nel 1938 dal Jeu de Paume, che enfatizzarono il messaggio politico delle attività artistiche e definirono l'importanza strategica dell'alleanza tra Francia e Stati Uniti sotto un profilo culturale, economico e commerciale¹⁵². Nel 1919, l'*Exposition d'Artistes de L'École Américaine* dimostrava come a Parigi vi fosse una positiva immagine degli Stati Uniti evidenziata anche dalla stretta collaborazione durante il conflitto mondiale di comitati transnazionali come *Fraternité des Artistes with their American Counterpart* e *American Artists Committee of One Hundred*. Tuttavia, la selezione delle opere, che sosteneva una continuità con lo stile delle scuole di Fontainebleau e Barbizon, contribuiva a mettere in luce il rapporto di subalternità dell'arte americana a quella francese. Ancora più indicativa era stata la decisione di non presentare fotografie e film e il rifiuto dei funzionari francesi di esporre alcuni artisti selezionati dalla commissione americana, tra cui William Zorach, Joseph Stella, Max Weber e Charles Sheeler, che rappresentavano i nomi più interessanti dell'arte americana desiderosa di liberarsi dalla dipendenza europea. Lo stato dell'arte americana restituito dalla mostra era dunque più politico che reale.

Al contrario *Trois Siècles d'Art aux États-Unis*, ospitata nel 1938 Musée du Jeu de Paume, ed organizzata dal Museum of Modern Art di New York per la sede parigina, sancì il valore degli Stati Uniti non solo come una potenza economica, ma anche come paese “emancipato” dal punto di vista culturale, offrendo ai visitatori una complessa selezione che includeva anche architettura, fotografia e cinema, con una specifica attenzione alle opere di matrice regionalista, espressione culturale del New Deal. Nell'arco dei venti anni che separarono le due esposizioni si era dunque compiuto il definitivo distacco tra la scena francese e quella americana e la trasformazione dell'arte in un mezzo di propaganda politica della propria identità da parte degli Stati Uniti.

A fronte di questa complessa valutazione dell'arte statunitense, cosa proposero le riviste espatriate desiderose di criticare, sostenere e diffondere le produzioni americane? Difficile poter azzardare una risposta univoca, piuttosto si può notare un evolversi dell'approccio nell'arco del decennio preso in considerazione senza tuttavia mai raggiungere quel distacco dalla scena francese sancito dall'esposizione del 1938. Nelle riviste nate tra il 1921–1922 la presenza di artisti americani risulta più numerosa, ma non

¹⁵²Cfr. Rotily, Jocelyne, *Politique des Musées du Luxembourg et du Jeu de Paume face à l'art américain: histoire de deux grandes expositions dans le Paris de l'entre-deux-guerres*, “Gazette des beaux-arts”, vol. CXXX, 1997, pp. 177-190; Latsis, Dimitrios S., *À la Recherche de Yankee Art*, “Transatlantica [Online]”, n. 2, 2014, <http://journals.openedition.org/transatlantica/7104>.

sistematica, e non riuscì a fare emergere un gruppo ristretto di autori e un'immagine sintetica; ma col procedere degli anni e il nascere di nuove testate si tese a privilegiare artisti avvicinati alle avanguardie europee per il loro portato innovativo e per l'apporto nella ricerca dell'identità nazionale, spesso in stretta relazione con l'ambiente parigino. Rappresenta in maniera esaustiva la prima fase di apertura, un po' indifferenziata, all'arte statunitense l'*American Number* di "Gargoyle" (novembre-dicembre 1922), che presentò solo lavori di artisti americani. Il corposo corredo iconografico del fascicolo, composto da dieci riproduzioni tutte in bianco e nero, si apre in controcopertina con una scultura dal sapore art déco di Rafael Sabatini, a cui seguono, tra gli altri, un dipinto di Waldo Pierce che combinava l'impressionismo di Pierre-Auguste Renoir con il decorativismo di Matisse, composizioni post-cubiste di Andrew Dasburg, Henry McFee e Paul Buri e un ritratto di Julian E. Levi. L'insieme costituisce un piccolo corpus delle ricerche newyorkesi in linea con le influenze di ritorno all'ordine e dell'École de Paris e offriva un'immagine coerente con la storia della rivista¹⁵³. Tale insieme poneva dipinti e sculture di autori americani in continuità con la rilettura del cubismo e del suo lascito che il periodico stava registrando nell'ambiente parigino, e quanto tracciato istituzionalmente con le mostre internazionali tra i due paesi a partire dal 1915, sebbene non comparissero riferimenti alla scuola di Barbizon. Piuttosto che focalizzarsi su alcuni nomi altisonanti, "Gargoyle" offrì un'immagine corale e vivida della scena americana alternando giovani a figure più conosciute, alcuni dei quali stavano tentando di affacciarsi sulla scena parigina. Si nota infatti la presenza di Dorothy Varian, arrivata in città per studiare, che ebbe in quell'anno (1922) la sua prima personale presso la Galerie Durand-Ruel, tradizionalmente legata alla compravendita di arte francese del XIX sec. e impressionismo soprattutto per il mercato americano, e quella di Louis Bouché, Henry McFee, Paul Burlin che già avevano preso parte alla collettiva di artisti statunitensi del 1920 curata da Marie Sterner presso la Galerie de la Chambre Syndicale des Beaux Arts¹⁵⁴.

Alcune imprese editoriali, ad un iniziale interesse per l'aggiornamento internazionale, fecero seguire una sempre maggiore promozione di prodotti artistici e letterari americani in linea con il progetto nazionalistico che si nascose dietro a molte

¹⁵³Le pagine del fascicolo recano le seguenti illustrazioni: Rafael Sabatini, *sculpture*; Waldo Pierce, *painting*; Andrew Dasberg [sic], *painting*; Julian E. Levi, *painting*; Louis Bouché, Julian E. Levi, *painting*; Henry McFee, *painting*; Dorothy Varian, *painting*; Horace Brodzky, *painting*; J. Wallace Kelly, *sculpture*; Paul Buri, *painting*.

¹⁵⁴Sterner, Marie (a cura di), *Exhibition of American Art*, Paris, Atelier Stella, 1920 (catal mostra, Paris, 1920), pp. 11, 13, 32, 34.

riviste. “Broom”, ad esempio, che maggiormente ragionò sul portato americano in ambito culturale, non produsse all'interno del suo *American Number* (gennaio 1923) documentazioni su artisti, sebbene la pubblicazione potesse godere di un ufficio nella Grande Mela, oltre che diversi emissari in grado di provvedere all'approvvigionamento dei materiali dalla madrepatria, e dunque di mantenere un rapporto saldo e non vincolato solo alla presenza in Europa. Fu proprio Lola Ridge, tenutaria dell'ufficio newyorkese, a sostenere l'uscita del numero americano che accostò opere di arte maya e produzioni letterarie contemporanee, in un incontro tra passato e presente il cui intento era quello di sfidare gli americani a riconoscere un'arte nazionale tanto profondamente statunitense quanto il baseball, il cinema, il jazz e i grattacieli, ma in armonia con l'arte degli antichi Maya. In questo numero, l'assenza di artisti americani appare come una soluzione di mediazione rispetto alle diverse anime della redazione, divisa sulla possibilità di vedere in modo positivo i frutti dell'industrializzazione, oltre che una possibilità, ricercata soprattutto dal fondatore, di costruire le basi per una comparazione tra artisti americani moderni e i risultati raggiunti dalla civiltà precolombiana¹⁵⁵. Su una complessiva valutazione da parte di Loeb degli artisti americani poté influire una scarsa conoscenza della scena newyorkese: infatti pur richiamando l'attenzione su artisti quali Max Weber, John Marin e Charles Demuth, egli lamentava a Ridge la necessità di maggiore documentazione, per comprendere meglio i nuovi progressi di cui era all'oscuro¹⁵⁶. Questa tendenza si invertì nell'ultima fase di pubblicazione, corrispondente con il rientro in terra americana (settembre 1923-gennaio 1924), dove, pur mantenendo uno stretto rapporto con l'Europa grazie a Harold Loeb, diventato corrispondente, la rivista dedicò un numero a Charles Sheeler (vedi *infra*, paragrafo 2.4). L'intento di trasformare la linea editoriale privilegiando l'arte e la letteratura americana si rintraccia anche dall'attività di Matthew Josephson che fu il sostenitore della realizzazione di un convegno di pittori moderni americani, che raggruppasse Demuth, Marin, Weber, etc, per discutere delle tendenze in arte¹⁵⁷.

¹⁵⁵Per maggiori dettagli sulla presenza dell'arte maya in “Broom” si veda *infra*, paragrafo 4.2.

¹⁵⁶Harold Loeb a Lola Ridge, 6 febbraio 1922, in PULB, bx 1 /fl 41; Loeb aveva richiesto riproduzioni di Weber, Marin e Demuth anche a Shaw, si veda, Harold Loeb a Nathaniel Shaw, 25 ottobre 1921, in PULB, bx 2 /fl 5.

¹⁵⁷Cfr. Matthew Josephson ad Alfred Stieglitz, 12 settembre 1923, in BRBASGO, bx 8 /fl 184. Matthew Josephson richiedeva ad Alfred Stieglitz la concessione dei diritti di riproduzione, mai ottenuti, di due acquerelli di John Marin, notati dalla redazione in una mostra alla Daniel Gallery e di proprietà del fotografo. Uno degli acquerelli richiesti, *Lower Manhattan*, 1921, attualmente nella collezione del Metropolitan Museum di New York, faceva parte della collezione di Stieglitz, non è certa invece l'individuazione dell'altra opera, *Outside the Three Mile Limit*. La lettera inoltre consente di dare una spiegazione alle informazioni errate riportate nell'autobiografia dello scrittore, dove viene citata la

Finita l'esperienza di "Broom", Loeb agli inizi del 1924 dibatteva sulle modalità di promozione dell'arte americana, anche sul suolo europeo, con il collezionista Albert Barnes, che in un telegramma lo invitò a contattare il mercante Paul Guillaume per contrastare l'ostilità verso la crescita della cultura nazionale americana. Tuttavia, sebbene Barnes apparisse interessato alle sorti dell'arte negli Stati Uniti e la sua diffusione, probabilmente all'interno del suo impegno per la divulgazione del valore delle arti attraverso attività di stampo educativo e mostre, non fu personalmente un collezionista di arte americana, preferendo opere provenienti dal contesto parigino¹⁵⁸.

È difficile dall'altra parte intuire chi ostacolasse la crescita dell'arte statunitense. Comunque, se si guarda alle riviste espatriate nel triennio 1924-1927, si assiste ad una diminuzione sensibile degli americani presentati, spesso limitati a nomi vicini alle redazioni, a favore di quel gruppo di artisti utili a Ezra Pound a delineare la sua personale visione di modernità. Il poeta infatti, negli anni Venti, si trasferì dapprima a Parigi e successivamente (nel 1924) a Rapallo, alla ricerca di nuovi spunti dopo che la distruzione portata dalla Prima guerra mondiale aveva tolto slancio al progetto artistico creato a Londra con Wyndham Lewis e Henri Gaudier-Brzeska, che perse la vita proprio durante il conflitto. Pound scelse Fernand Léger, Constantin Brâncuși e Francis Picabia per definire la sua nuova visione dell'arte, sospesa tra necessità di rinnovamento ed affermazione del ruolo sociale dell'artista: il poeta utilizzò in particolare la figura di Picabia per definire la svolta critica concettuale dell'arte, mentre lo scultore rumeno, lodato anch'egli per il suo genio, aveva nelle sue opere l'espressione della sua maestria plastica¹⁵⁹.

Alla luce di questi elementi non appare casuale che proprio Brâncuși e Picabia siano i protagonisti dell'apparato illustrativo dei primi numeri di "This Quarter" (1925-1926), redatti da Ernest Walsh ed Ethel Moorhead, ma in stretta dipendenza da Pound a cui era dedicato il primo fascicolo¹⁶⁰. Sebbene "This Quarter" si distinguesse in ambito

partecipazione alla rivista di John Marin. «Il programma editoriale che avevo compilato con l'aiuto di Malcolm Cowley, tornato in America, contemplava la presentazione di un maggior numero di opere letterarie e artistiche nate in America, e meno materiale tradotto. Per esempio, decidemmo di dare la precedenza ad artisti americani come Charles Sheeler, Charles Demuth, John Marin e Joseph Stella»: Josephson, Matthew, *Storia di una avanguardia*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 291. In merito al simposio, si veda: Matthew Josephson a Harold Loeb, 17 settembre 1923, in PULB, bx 1 /fl 26.

¹⁵⁸Albert Barnes a Harold Loeb, 14 marzo 1924, in PULB, bx 1 /fl 2.

¹⁵⁹John Alexander, *Parentetical Paris, 1920-1925 Pound, Picabia, Brancusi and Léger* in Humphreys, Richard, John Alexander, Peter Robinson (a cura di), *Pound's Artists. Ezra Pound and the Visual Arts in London, Paris and Italy*, London, Tate Gallery, 1985 (catalogo mostra Cambridge, 1985; London, 1985), pp. 81-120.

¹⁶⁰A riprova della dipendenza della rivista dalle frequentazioni di Pound, si può notare che l'opera di Picabia

letterario per uno sguardo rivolto principalmente alle produzioni anglofone-americane, per quanto riguarda le riproduzioni d'arte dimostrava una stretta relazione con la scena parigina, dando spazio ad artisti che avevano già acquisito una popolarità internazionale, alternati alle prove artistiche di stampo espressionista della suffragetta Moorhead¹⁶¹. A dimostrazione di questo sguardo insistito sulla capitale francese, anche gli unici artisti americani che si ritrovano nelle sue pagine, ovvero il fotografo Peter Powel e Bertram Hartman, erano di stanza a Parigi durante la metà degli anni Venti¹⁶². Nel primo fascicolo vengono presentate tre opere di Hartman: due acquerelli con vedute marine di St. Tropez, realizzate in Francia durante un soggiorno nel sud del paese e un paesaggio urbano di New York [fig. 27], tra le immagini più tipiche realizzate dall'autore a cavallo tra il 1923 e il 1924¹⁶³. Quest'ultima opera, che richiamava rimeditazioni del cubismo orfico con una veduta a volo d'uccello degli imponenti grattacieli della città, racchiusi tra i binari del treno e i cantieri del porto, è una delle poche immagini pubblicate esplicitamente collegate alle trasformazioni della modernità, di cui si ritrovava menzione nelle composizioni poetiche di Walsh e nei suoi editoriali¹⁶⁴.

In particolare, Walsh, che definiva la rivista come uno spazio dedicato agli artisti contemporanei, rintracciava nella nuova relazione tra passato e presente e nell'accettazione dei mezzi messi a disposizione dalla tecnologia le fonti d'ispirazione per le nuove espressioni artistiche. Il poeta sintetizzò la sua esaltazione delle comodità offerte dallo sviluppo ingegneristico attraverso l'inusuale celebrazione della vasca da bagno, elemento che rientrava nella creazione di un ambiente di vita confortevole tipico dell'approccio funzionalistico statunitense, sia nel testo *Journalesee*, che in successivi editoriali¹⁶⁵. A questa insistita puntualizzazione sembra far riferimento il fotomontaggio del fotografo americano Peter Powel che ritrae Picabia [fig. 8], apparso nel terzo fascicolo

viene introdotta da un testo di Christian (Georges Herbiet), in quel momento molto vicino al poeta americano, in particolare dopo un viaggio nel sud della Francia, cfr. *ibidem*.

¹⁶¹Cfr. Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Exiles in Print...*, p. 87; Gregory Baptista, *Beyond Worlds...*, pp. 689-690.

¹⁶²Bertram Hartman (1882-1960) studiò presso diverse istituzioni americane ed europee come l'Art Institute di Chicago, la Royal Academy, a Monaco e a Parigi. Fu un membro della Chicago Society of Artists. Il suo lavoro venne pubblicato in questi anni su "The Dial".

¹⁶³Elton, Martha Gage, *Bertram Hartman (1882-1960), An Early Modernist from Kansas*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, University of Kansas, 2004, pp. 61-115. Durante il soggiorno parigino l'artista partecipò anche a collettive dedicate ad artisti americani, come quella del 1920 presso la Galerie de la Chambre Syndicale des Beaux Arts, presentando soprattutto opere con richiami alle architetture di New York, cfr. *ivi*, pp. 102-103; Sterner, Marie (a cura di), *op. cit.*, pp. 12; 17.

¹⁶⁴Walsh, Ernest, *America*, "This Quarter", vol. I, n. 1, 1925, pp. 69-70, Id, *Editorial*, *ivi*, pp. 259-260; Id, *Editorial*, "This Quarter", vol. I, n. 2, 1925, pp. 283-294.

¹⁶⁵Walsh, Ernest, *Journalesee*, "This Quarter", vol. I, n. 1, 1925, p. 248; Id, *Editorial*, "This Quarter", vol. I, n. 2, 1925, p. 289.

incentrato sull'opera dell'artista francese e che al contempo raccoglieva ricordi di Ernest Walsh, morto nel 1926 per complicazioni legate alla tubercolosi¹⁶⁶. Nel fascicolo infatti comparivano tre fotografie di Picabia, ognuna con una specifica intenzione di rappresentazione della persona pubblica e della vita quotidiana dell'artista: da quella più formale, realizzata da Pierre Boucard, che ritrae Picabia di mezzo busto che sottolinea la vivacità del suo sguardo, a quella più familiare e scherzosa che lo rappresenta nella sua casa di Cannes, abbronzato quasi da non essere riconoscibile, intento a mostrare una delle sue ultime composizioni di stampo astratto (*Vase de fleurs*, 1924-5) e infine quella maggiormente intrigante per la sua composizione, realizzata da Powel¹⁶⁷. Quest'ultima, a metà tra un ritratto fotografico e un fotomontaggio dadaista, coglie l'artista mentre esce dalla vasca da bagno, completamente vestito, mentre sull'angolo in alto a destra viene inserita la scritta "fragile", apposta come usualmente viene fatto sui pacchi postali, elemento che aggiunge senso e definizione alla scena apparentemente grottesca. La fotografia appariva essere in linea con opere che vedono Picabia frequentemente catturato dall'obbiettivo di Man Ray a partire dal 1921, sia in ritratti più prosaici, come quello celeberrimo al volante della sua automobile e poi riutilizzato nell'opera *Le veuve joyeuse* (1921), sia in rappresentazioni che invece coinvolgono la trasformazione della propria identità e/o sessualità similmente a quanto realizzato da Man Ray e Duchamp con il suo doppio Rose Sélavy. Il giocoso insieme sembra una citazione delle teorie del direttore di "This Quarter", che aveva avuto occasione di conoscere Picabia, trasferitosi in Costa Azzurra nel 1925, probabilmente grazie ad amici comuni o forse proprio per intercessione di Pound, e riprendeva un tema frequentemente evidenziato dai viaggiatori europei in America, stupiti dalla presenza in ogni casa di un bagno fornito di acqua fredda e calda¹⁶⁸. La composizione, che intende evidenziare la precarietà della vita umana, gioca infatti

¹⁶⁶Similmente a quanto accadde negli stessi anni nella collaborazione tra Duchamp e Man Ray è difficile definire le diverse responsabilità nella creazione dell'opera, tanto più che al momento non sono state ritrovate altre testimonianze di ritratti/fotomontaggi realizzati dalla coppia Powel-Picabia. L'opera tuttavia si inserisce in un filone fecondo della ritrattistica fotografica che dalle ricognizioni sulla sessualità e il doppio di Duchamp, passava nell'immaginario surrealista, basti pensare all'autoritratto di Breton (1927) o al corpus di esplorazioni di Claude Cahun.

¹⁶⁷Il dott. Pierre Boucard, cognato del fotografo Jacques Henri Lartigue (1894-1986) appassionato di fotografia, automobili, d'arte e mecenate soggiornava spesso tra gli anni Venti e Trenta nella sua villa di Cannes.

¹⁶⁸Avvalla l'ipotesi di un rapporto personale tra Walsh e Picabia il ritratto del poeta realizzato dall'artista e posto come frontespizio del numero dedicato alla sua prematura scomparsa. Per l'apprezzamento delle comodità tecnologiche da parte dei turisti europei in America, cfr. Corn, Wanda M, *op. cit.*, pp. 56-57. Si conosce anche un ritratto fotografico di Marcel Duchamp realizzato durante il suo soggiorno newyorkese, in cui l'artista, probabilmente stordito dall'alcool, siede in bagno sul water accanto alla vasca da bagno, cfr. Nauman, Francis M, *op. cit.*, pp. 46-47.

sull'ambiguità dello stile di vita americano e dei prodotti industriali che erano stati esaltati per il loro valore artistico da Walsh. Il guanto da cucina che l'artista indossa nella mano destra riconduce inoltre ai temi di stampo feticistico, già utilizzati dallo stesso Picabia nella copertina realizzata per il numero 6 di "Littérature" (1922), e qui riconnessi ad un ultimo saluto al direttore.

Se ho fatto riferimento alla figura di Pound come traino per una certa "esterofilia" delle pubblicazioni, tuttavia la sua collaborazione con la redazione di "The Little Review" lascia intendere anche un interesse per la scena artistica americana, sebbene questo scemi nel corso degli anni Venti. In particolare, il coinvolgimento di Pound evidenziava l'apprezzamento per artisti che si riconnettevano alle sue esperienze nel gruppo vorticista ma che rintracciavano anche le peculiarità del paesaggio industriale americano, come Charles Demuth e John Storrs, che Pound incontrò per la prima volta a Parigi nel 1922 e di cui si ritrovano riproduzioni sia nel periodico di Margareth Anderson e Jane Heap che in un supplemento artistico di "The Transatlantic Review" (1924)¹⁶⁹.

Il lavoro di Storrs fu proposto nel numero dell'inverno 1922 di "The Little Review" in quella fase della vita editoriale della rivista sospesa tra l'influenza di Pound, che rispecchiava la sua cerchia parigina, e quella di Jane Heap, alla ricerca di un suo posto sulla scena culturale americana: non a caso infatti le riproduzioni comparvero nel periodico quasi in concomitanza con la personale dell'artista alla Société Anonyme (23 febbraio–22 marzo 1923) dove il fascicolo avrebbe potuto essere venduto¹⁷⁰. Furono pubblicate cinque sculture [fig. 28] che mettevano in mostra la produzione più recente frutto dell'incontro, a partire dal dopoguerra, con gli stilemi propri del Vorticism, visibile soprattutto nelle opere policrome in terracotta nel richiamo insistito al nero sulle bordature, e della costruzione formale delle opere di Jacques Lipchitz, che Storrs rimodulava attraverso l'utilizzo di forme tratte da macchine, ruote e motori. Una tipologia di produzione che si avvicinava ai gusti del poeta che dichiarava che il suo apprezzamento per Storrs risiedeva nella relazione tra architettura e scultura, maggiormente evidenziata

¹⁶⁹Scott, Thomas L., Melvin J. Friedman (a cura di), *Pound/The Little Review. The Letters of Ezra Pound to Margaret Anderson: The Little Review Correspondence*, New York, A New Direction Book, 1988, pp. 287-288. Le informazioni sono contenute in una lettera del 7 novembre 1922.

¹⁷⁰Ezra Pound a Margaret Anderson, 28 dicembre 1922, in UMW bx 3 /fl 7. Si hanno conferme che la mostra sia quella del 23 febbraio 1923 dalla lettera di John Storrs inviata a Margaret Anderson il 27 dicembre 1922, qui inoltre Storrs menziona un possibile testo di Pound sulla sua opera, in UMW, bx 9 /fl 26. Nell'apparato iconografico del numero di "The Little Review" si distingue, tra le altre opere, la scultura in terracotta policroma, *Untitled (The Dancer)*, realizzata nel 1918-1920, che fu acquistata da Katherine Dreier proprio a seguito della personale del 1923. L'opera attualmente è conservata presso la collezione della Yale University Art Gallery.

dalle riproduzioni fotografiche selezionate, rintracciando in questo modo un comune interesse tra le proprie visioni formali e quelle di Heap. Nel numero venne inserito anche un testo dello scultore, che richiamava alle difficoltà degli artisti americani di emergere, a differenza dalla libertà concessa a scienziati e ingegneri: una riflessione in relazione con l'editoriale di Jane Heap, che metteva in luce il mancato ruolo sociale dell'artista, contrariamente a quanto accadeva in Europa¹⁷¹.

Nonostante questa spiccata attenzione per l'ambiente americano, anche Heap predilesse la promozione delle avanguardie europee, non più rispondendo ai suggerimenti di Pound, ma piuttosto costruendosi un ruolo di mediatrice tra New York e il Vecchio Continente, nel tentativo di creare da un punto di vista critico e commerciale una continuità di intenti tra le diverse correnti di produzioni artistiche ispirate dalla macchina. Nonostante sia Storrs che Demuth fossero scelti nel 1927 per rappresentare l'arte statunitense nella *Machine-Age Exposition*, organizzata a New York da Jane Heap in collaborazione con l'artista Louis Lozowick (vedi *infra*, paragrafo 3.5), nelle fasi centrali del decennio “The Little Review” privilegiò esempi provenienti da Parigi. Lo dimostra l'*Exiles' Number*, quello successivo alla presentazione delle opere di Storrs, consacrato agli autori espatriati, dove tuttavia da un punto di vista artistico veniva riservato molto spazio a Fernand Léger¹⁷². Sebbene molti artisti fossero di passaggio nella capitale francese e in altre città europee, impegnati in un viaggio di formazione tra studio del passato e delle nuove emergenze, l'immagine della comunità espatriata era principalmente affidato alle espressioni letterarie, preferendovi artisti europei spesso già noti o con un mercato in crescita, che padroneggiavano il linguaggio dell’“americanismo”.

Una nuova consapevolezza e un maggiore tentativo di appoggiare le produzioni americane si sviluppò nelle riviste in relazione con la crescente organizzazione della comunità americana a Parigi, attraverso librerie, attività editoriali e anche espositive, che supportarono la funzione di promozione dell'arte e della letteratura. Conferma questa tendenza la programmazione della galleria Bernheim-Jeune che organizzò mostre il cui intento era evidenziare l'internazionalismo estetico della modernità, aprendo così le porte ad un folto gruppo di artisti statunitensi delle più diverse tendenze, dal pittore afroamericano Palmer Hayden a Gerald Murphy cantore della modernità¹⁷³. A partire dal

¹⁷¹Storrs, John, *Museums or Artists*, “The Little Review”, vol. IX, n. 2, 1922, p. 63.

¹⁷²Il fascicolo denominato *Exiles' Number*, sebbene identificato come quello della primavera 1923, fu pubblicato dopo il luglio 1923 visto che nel commento redazionale di Heap veniva proposta una recensione della serata *Coeur à barbe*, cfr. Heap, Jane, *Comment*, “The Little Review”, vol. IX, n. 3, 1923, pp. 25-27.

¹⁷³Rotily, Jocelyne, *Artistes américains à Paris...*, pp. 184-196. Leininger-Miller, Theresa A., *op. cit.*, p.

1927 infatti, e quindi in concomitanza con l'apparizione di riviste come “Transition” e “The New Review”, che avevano maggiore connessione con il mercato, si registrarono i primi frutti di questo dinamismo.

“Transition” in particolare seppe costruire un intenso raffronto tra l’arte americana ed europea tracciando rapporti di continuità e differenza che andavano a definire la specificità americana in rapporto con Parigi. Anche in questo caso, l’analisi dell’*American Number*, reclamato a gran voce dal gruppo di scrittori Matthew Josephson, Malcom Cowley e Slater Brown, consente di vedere nel dettaglio queste sfumature. Il fascicolo (n. 13, 1928) era definito da una predominanza di produzioni letterarie statunitensi, oltre che dall’ampia inchiesta tra gli scrittori europei sulla loro percezione dello spirito dell’America, che testimoniava un progressivo raffreddamento del loro interesse per i frutti dell’industrializzazione che aveva dominato la decade. Compariva inoltre una sezione di interventi, poesie e provocazioni letterarie raccolte dal gruppo riunitosi intorno a Josephson e presentata con il titolo *New York: 1928*¹⁷⁴. Questa selezione, che costituiva idealmente il seguito dell’esperienza di “Aesthete 1925” e che si concentrava sulla società dei consumi e la mercificazione della cultura rimarcava la necessità di un rientro degli esiliati per poter agire direttamente all’interno della società americana e aiutarne il progresso, non più dalla prospettiva del continente europeo ormai in decadenza¹⁷⁵. Il contributo appariva un’eccezione all’interno di una rivista votata all’internazionalizzazione e intimamente legata alla scena parigina, come fu confermato dall’apparato iconografico, che rintracciava, oltre al valore del rapporto transatlantico, una nuova attitudine della rivista nella relazione tra la massificazione e l’artista. Qui il numero si conformava su due temi, ovvero la figura di Pablo Picasso e la fotografia, che possono essere letti come espressione delle due linee redazionali della rivista: quella di Elliot Paul, maggiormente ispirata alla rilettura del cubismo e in linea con i gusti collezionistici e di studio di Gertrude Stein di cui fu amico e ospite frequente del suo circolo, e quella di Eugene Jolas, in questo momento sospeso tra la curiosità verso l’arte surrealista, in cui poteva rientrare anche l’attenzione su Picasso, e un interesse per la pratica fotografica¹⁷⁶. Picasso è il protagonista dell’approfondimento proposto da Elliot

81.

¹⁷⁴*Inquiry among European Writers into the Spirit of America*, “Transition”, n. 13, 1928, pp. 248-270; *New York: 1928*, *ivi*, pp. 83-102. Nella sezione sono presentati contributi di Kenneth Burke, William Slater Brown, Malcolm Cowley, Robert Myron Coates e dello stesso Josephson anche con lo pseudonimo, Will Bray.

¹⁷⁵Josephson, Matthew, *An Open Letter...*, pp. 98-102.

¹⁷⁶I due temi non appaiono completamente antitetici se si tiene conto che per volontà della Stein nel

Paul nel saggio *Work of Pablo Picasso*, corredato da sei dipinti e disegni che descrivono l'evoluzione stilistica dal cosiddetto periodo rosa, passando per le sperimentazioni cubiste, al ritorno alla figurazione più classica fino all'utilizzo dell'automatismo, e da una copertina espressamente disegnata per "Transition"¹⁷⁷. Il saggio ripercorreva brevemente queste fasi, accentuando il confronto tra l'artista spagnolo e i maestri del passato, per poi evidenziare la capacità di Gertrude Stein di comprendere la sua rivoluzione in ambito artistico. Paul, dunque, nel momento stesso in cui indicava il valore di Picasso e lo poneva come esempio da seguire per gli artisti americani, esaltava la figura della Stein¹⁷⁸. La notorietà e l'affermazione come mecenate della scrittrice si era imposta fin dal 1912, grazie al prestito di alcune opere per l'Armory Show e alla collaborazione con la giornalista Mable Dodge, ma con il contributo di Paul, per la prima volta, si faceva direttamente riferimento al ruolo di mediazione svolto da Stein per l'inserimento della letteratura americana nella storia dell'espressione moderna e si rendeva omaggio al suo circolo parigino, vero simbolo del gruppo transatlantico¹⁷⁹.

La restante parte delle riproduzioni privilegiava invece due artisti e fotografi americani, Man Ray e Berenice Abbott, che allo stesso modo legavano la propria storia professionale alla capitale francese ed evidenziavano una specifica relazione tra il mondo americano, la fotografia e il cinema. I due autori vennero infatti presentati attraverso due differenti modalità: da una parte furono pubblicati i ritratti fotografici dello scrittore James Joyce e del musicista George Antheil ripreso dalla Abbott di profilo, come a ricordare la ritrattistica rinascimentale [fig. 29], e quello di André Breton di Man Ray; dall'altra vi comparvero due fotogrammi dal film *Étoile de mer* e altre due immagini fotografiche di Man Ray. I ritratti della Abbott sottolineano la volontà di omaggiare gli intellettuali ospitati nel fascicolo anche attraverso le immagini oltre a ricordare una

fascicolo n. 11 di "Transition" era stata pubblicata, a confronto di alcune opere cubiste di Picasso, anche una fotografia dello stesso autore che rappresentava il paese di Horta de Ebro. Questo tipo di materiale era frequentemente mostrato negli incontri presso la casa parigina della scrittrice e mecenate americana per evidenziare che il cubismo non fosse nato da uno sforzo intellettuale artificiale, ma da un cambiamento stilistico determinato anche dal mezzo fotografico; cfr. North, Michael, *Camera Works, Photography and the Twentieth-Century Word*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 54. Per il rapporto tra Elliot Paul e Gertrude Stein: Stein, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, The Literary Guild, 1933, p. 293.

¹⁷⁷Paul, Elliot, *The Work of Pablo Picasso*, "Transition", n. 13, 1928, pp. 138-141. La copertina era stata concessa grazie alla intercessione di Stein: Eugene Jolas a Gertrude Stein, 17 maggio 1928, in BRBGS, bx 112 /fl 2300.

¹⁷⁸Questo topos si ritrova anche in "Échanges", si veda, Brion, Marcel, *Le Contrepoint Poétique de Gertrude Stein*, "Échanges", vol. I, n. 3, 1930, pp. 122-128.

¹⁷⁹Per una digressione sul circolo della Stein e in particolare sul suo ruolo di mecenate, cfr. Mellow, James R., *Cerchio magico, la più completa biografia di Gertrude Stein e la storia del suo famoso salotto in una Parigi ormai mitica*, Milano, Garzanti, 1978, pp. 188-214.

pratica, quella del ritratto commerciale, sempre più richiesta nei circoli letterari e artistici parigini. Erano infatti queste fotografie che permettevano ad Abbott e Man Ray di sopravvivere e continuare gli esperimenti di avanguardia, oltre a far da trampolino per l'inserimento internazionale della comunità americana¹⁸⁰. Lontani dagli interessi sociali delle esplorazioni umane di August Sander e successivamente di Walker Evans, i ritratti davano un volto ad artisti e scrittori che popolavano le pagine delle riviste in un gioco continuo di rivelazione e affermazione del loro ruolo nella cosmopolita comunità artistica parigina. Dall'altra parte, Man Ray dimostrava la propria poliedricità, capace di adattarsi sia alle richieste più formali che di spingersi verso ricerche più sperimentali quali quelle filmiche.

Appaiono più originali da un punto di vista contenutistico le due fotografie di Man Ray che sembrano alludere alla rappresentazione delle città di Parigi e New York. Entrambi gli scatti, che ritengo di poter leggere in relazione con la fotografia di Eugène Atget pubblicata nello stesso fascicolo, pongono l'attenzione sugli oggetti di consumo, eliminando la presenza umana: se infatti Atget catturò l'esposizione esterna di un negozio di vestiti da donna [fig. 30], il cui accumulo evidenzia la mancanza dell'umanità ponendoli come a simulacro del corpo umano, Man Ray si concentrò sul confronto tra opera d'arte e oggetti della realtà e sull'informe generato dall'insieme di rifiuti e scarti. *Paris Machine Shop* [fig. 31], meglio nota come *Still Life Composition with 'Danger Dancer'*, 1926, rappresenta due oggetti addossati ad un paravento: a destra, posto su un cavalletto, il dipinto fatto con l'aerografo su vetro, *Danger/Dancer*, 1917-1920, dello stesso Man Ray, a sinistra la vite di una pressa da vino, che al tempo si trovava nello studio di Brâncuși e che fu uno degli spunti iconografici della *Colonna senza fine*¹⁸¹. Questo insieme ben si differenzia, da un punto di vista compositivo, dall'altra immagine proposta: *New York: 1920*. La fotografia [fig. 32], facente parte dell'album *First Steps in 1920*, è una delle prime sperimentazioni fotografiche di Man Ray che iniziava a ritrarre oggetti trovati, e rappresenta, schiacciati dalla ripresa fotografica, polvere, rifiuti e fiammiferi bruciati. L'immagine fu riutilizzata da Man Ray anche nel 1921 per la realizzazione di un collage, creato con lo stesso spirito del ready made di Duchamp, *L'air*

¹⁸⁰Tra i ritratti di Abbott proposti viene inserito anche quello di Breton benché lo scrittore non compaia tra i collaboratori del fascicolo e non sia neppure non sia tra coloro parteciparono all'*enquête*. Forse la sua presentazione va riferita alla pubblicazione nel fascicolo precedente dell'introduzione di *Nadja*.

¹⁸¹Nel 1926 l'opera *Danger/Dancer* fu esposta presso la Galerie Surréaliste in occasione dell'esposizione *Man Ray et l'objet des îles* (10 marzo-26 aprile 1926) e successivamente acquistata da André Breton per la sua collezione personale. È dunque possibile che l'immagine fotografica sia stata realizzata a corollario di questo evento.

de Paris 1919, che combinava la fotografia dei detriti con una mappa di Parigi, una scacchiera e la scritta «Trans Atlantique»¹⁸². Ma se il collage enfatizzava l'idea del movimento degli artisti tra le due sponde dell'oceano, nelle pagine della rivista, dove le fotografie vengono presentate senza possibilità di confrontarsi direttamente, si rimanda esclusivamente ai due poli dell'asse transoceanico, Parigi e New York, attraverso una rimodulazione dei titoli delle due immagini. Si venivano dunque a creare due modalità di relazione con il fare artistico che bene si inserivano nell'inchiesta sul lascito culturale americano indagato dalla rivista, e che lasciavano intendere da una parte l'impossibilità della creazione artistica, rappresentata dagli scarti di New York, e dall'altra l'assonanza con la macchina e con il primitivo presenti nella scena parigina. *Paris Machine Shop* infatti presentava la combinazione di un elemento sculturale dalle assonanze primitiveggianti con l'opera *Danger/Dancer* realizzata prima dell'arrivo di Man Ray nella capitale francese, che sia per la tecnica, che per la rappresentazione di una macchina impossibile, che per il suo implicito messaggio a sfondo sessuale, insito sia nella forma fallica della vite che nell'aneddoto legato ad una storia personale con un ballerina, riportava alla mente il più famoso *Grande Vetro* di Duchamp. La realizzazione delle ruote dentate sulla superficie di vetro grazie all'aerografo e alle mascherine donava alla composizione un aspetto meccanico e industriale e depersonalizzato, inserendola nell'alveo di quelle produzioni Dada della fine degli anni Dieci e l'inizio di Venti che puntavano alla decostruzione dei valori pittorici attraverso la realizzazione di opere dall'alto valore concettuale. L'opera dunque, pur evidenziando un rapporto ambivalente con la tecnologia, riconosceva la macchina come un nuovo tipo di bellezza e una nuova risorsa per l'espressione artistica, capacità riconosciuta anche all'*objet trouvé*, che all'interno della poetica di Man Ray poteva essere ricollegato all'estetica del primitivo tecnologico, attraverso la quale l'artista dimostrava la natura complementare di questi due aspetti¹⁸³. Il titolo, che indica la scena come “un negozio di macchine di Parigi”, evidenziava come la Ville Lumière fosse il luogo in cui questa estetica meccanica – tratta dal mondo americano – aveva trovato una sua fortuna critica, e al contempo come queste creazioni fossero inserite, come oggetti meccanici, all'interno del mercato di consumo.

¹⁸²Per la disamina del collage si rimanda a Corn, Wanda M., *op. cit.*, p. 81; Larry List, *Chess as Art*, in Mundy, Jennifer (a cura di), *op. cit.*, p. 141.

¹⁸³Barbara Zabel compone questa relazione attraverso la comparazione di *Danger/Dancer* con la fotografia *Rebus*, 1925, che rappresenta parti di una carabina assemblati a modo di una statua primitiva; Cfr. Zabel, Barbara, *Man Ray and the Machine*, “Smithsonian Studies in American Art”, vol. III, n. 4, 1989, pp. 77-82.

Anche il fascicolo successivo di “Transition” (n. 14, 1928) partecipava alla promozione degli artisti americani come dimostra il caso di Stuart Davis, che nel 1928 soggiornò a Parigi, e che fu scelto come rappresentante dell'arte americana in stretta relazione con le produzioni artistiche europee. Davis fu il protagonista del fascicolo che presentava una sua copertina, alcune riproduzioni dei suoi quadri oltre che un testo critico del co-direttore Elliot Paul, che Davis conosceva fin dai tempi del soggiorno a Gloucester (Massachusetts)¹⁸⁴. Vengono mostrate opere realizzate dall'artista a cavallo tra l'ultimo periodo americano e la stagione parigina e fanno riferimento a quest'ultima la *cover* (una variazione monocroma del dipinto *Hotel de France*, 1928) [fig. 33] e *Adit n. 2* (1928), che coniugano le ricerche sulla rappresentazione dello spazio attraverso una rimeditazione sul cubismo e la descrizione del paesaggio urbano. La copertina, dove il classico gioco coloristico di Davis venne modulato non attraverso il contrasto ma grazie a sfumature sui toni del rosso, contiene diversi richiami alle scritte pubblicitarie che furono una cifra ricorrente del lessico dell'artista che interrogava i rapporti verbo-visuali, che in questo caso acquisivano una specifica connotazione geografica-culturale, rimarcando le caratteristiche urbanistiche di Parigi e dunque un implicito confronto tra Europa e America. Non a caso il dipinto fu contemporaneamente esposto in una mostra della Downtown Gallery di New York, dedicata alla capitale francese vista con gli occhi degli artisti americani, ribadendo l'implicitamente il vicendevole interesse delle due scene culturali, newyorkese e parigina, per la conformazione dello spazio urbano¹⁸⁵. Contestualmente alla presentazione delle opere, l'articolo di Paul, *Stuart Davis, American Painter*, tracciava due linee di influenze per i diversi momenti di produzione dell'artista: dapprima una ricerca su maestri francesi come Honoré Daumier e Henri Toulouse Lautrec, per poi focalizzarsi sulla rappresentazione spaziale grazie agli esempi forniti da Pablo Picasso, e sull'interdipendenza tra le forme e le superfici nel paesaggio, che lo portarono a lavorare nello stesso modo in cui Gris studiò la natura morta, arrivando ad un risultato placido e armonico¹⁸⁶. Paul evidenziava come Davis fosse stato l'unico

¹⁸⁴Paul, Elliot, *Stuart Davis, American Painter*, “Transition”, n. 14, 1928, pp. 146-148, in pagine successive non numerate vengono inserite le riproduzioni dei seguenti dipinti: *Two Trees* (1925), *Gasoline Pump*, *Percolator* (1927), *Adit n.2* (1928). L'arrivo di Davis a Parigi e il supporto ricevuto da Paul viene ricordato dalle parole dell'artista, cfr. Sweeney, James Johnson, *Stuart Davis*, New York, Museum of Modern Art, 1945, (catal mostra, New York, 1945), p. 19.

¹⁸⁵La mostra, visibile dal 7 al 28 ottobre 1928 presso la Downtown Gallery di New York aveva il titolo: *Paris by Americans: Exhibition of Work by Americans in Paris*.

¹⁸⁶Rispetto al paragone con Picasso e Gris, Paul potrebbe aver conosciuto la recensione apparsa sul “New York Sun” nell'aprile del 1928, cfr. Rylands, Philip (a cura di), *Stuart Davis*, Milano, Electa, 1997, (catal mostra, Venezia, 1997; Roma, 1997-1998; Amsterdam, 1998; Washington, 1998), p. 120.

americano in grado di prendere ispirazione da artisti contemporanei, senza rivolgersi al passato, e ottenendo un risultato stilistico che rappresenta la propria età. Non è difficile riconoscere nei nomi usati per la comparazione – Picasso e Gris – due degli artisti maggiormente vicini e collezionati da Gertrude Stein, e dunque leggere il focus su Davis in stretta relazione con quello precedentemente dedicato a Picasso¹⁸⁷. Attraverso questo paragone ed esaltando i risultati ottenuti da Davis, Paul dunque, affermava la stretta dipendenza tra arte americana e quella degli innovatori francesi, tracciando nuovamente una continuità transatlantica che appariva in linea con la tradizione storica e i fini editoriali della rivista impegnata nella costituzione di un ponte linguistico e artistico tra le due nazioni. Anche l'incontro organizzato dallo stesso Paul tra Davis e Léger è esemplificativo di questo rapporto: Léger dimostrò un apprezzamento per *Egg Beater*, mentre Davis fu interessato a tracciare l'esistenza di una linea comune di studio dello spazio tra Francia e Stati Uniti, sebbene plausibilmente fosse a conoscenza, attraverso l'amico Demuth, degli studi sulla città compiuti da Léger¹⁸⁸. Nel vicendevole apprezzamento tra i due artisti si confermava l'esistenza di un vocabolario comune che caratterizzava gli autori interessati alle espressioni della città e ad una nuova resa della modernità: era a questa affinità che guardavano con interesse le pubblicazioni espatriate, tentando di costruirvi intorno una narrazione che sapesse dare un ruolo centrale all'America.

Anche “The New Review” si contraddistinse per uno specifico supporto agli artisti americani, in una chiave più commerciale legata al turismo statunitense d'élite a Parigi se si guarda alle riproduzioni pubblicate in virtù del rapporto con la Galleria Jeune Peinture, secondo invece una prospettiva di condivisione del linguaggio tra America ed Europa se ci si sofferma sulla proposta dell'artista Hilaire Hiler. La rivista di Samuel Putnam infatti si distinse per pubblicare, nel fascicolo della primavera-estate 1931, un manifesto redatto dal pittore americano, dal titolo, *Neo Naturism: un invito alla costituzione di una nuova e soddisfacente commistione tra arte figurativa e astratta*, sulla

¹⁸⁷Stein nelle sue memorie ricorda l'appassionato studio di Paul che la spinse ad accettare di visitare l'atelier di Davis, dal quale uscì senza nessun acquisto, sebbene avesse espresso interesse per uno dei dipinti della serie *Egg Beater*: Stein, Gertrude, *The Autobiography...*, p. 296 ; Rotily, Jocelyne, *Artistes américains à Paris...*, p. 245. Si veda inoltre Stuart Davis a Gertrude Stein, 1 giugno 1929, dove l'artista riferisce che fu Paul a riferirgli dell'interesse di Stein per il quadro, BRBGS, bx 103 /fl 2021.

¹⁸⁸Kenneth E. Silver, *From 'Nature Morte' to Contemporary Plastic Life: Purism, Léger and the Americans*, in Lévy, Sophie (a cura di), *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918-1939*, Berkley – Giverny, University of California Press – Musée d'Art Americain, 2003 (catal. mostra, Giverny, 2003; Tacoma, 2003-2004; Chicago, 2004), p. 34. Per l'incontro tra Léger e Davis, cfr. Karen Wilkin, *Stuart Davis: un pittore americano*, in Rylands, Philip (a cura di), *op. cit.*, pp 22-23.

base di termini formali e associazioni psicologiche, a fronte delle svariate sperimentazioni del decennio precedente¹⁸⁹. Hiler, da tempo stabilitosi nella capitale francese, si avvicinò alla rivista grazie all'intercessione del musicista George Antheil, e fu invitato da Putnam a collaborare come consulente in materia d'arte¹⁹⁰. L'artista in quei mesi stava rivoluzionando il proprio linguaggio pittorico, passando da espressioni più oniriche, come il dipinto che apparve in "Transition" (n. 14, 1928), *My theory*, che univa sullo stesso piano elementi figurativi disconnessi, come la visione di una città, una bicicletta e un piano, la cui giustapposizione rimandava al mondo surrealista, ad un ripensamento dell'astrazione, pur mantenendo costante un riferimento realistico¹⁹¹.

Nel manifesto, dopo aver reso omaggio al Cubismo, che aveva giustificato l'esistenza della pittura nella sua essenza, Hiler, delineava la «grammatica» di questo nuovo stile definito dalla «chiarezza» derivante dall'abitudine alla macchina. Un dipinto pertanto, secondo l'artista, per essere completamente riuscito doveva essere sostenuto da una rigida struttura coloristica e compositiva, per soddisfare l'istinto geometrico dell'uomo, ed al contempo contenere oggetti riconoscibili per ottenere un valore pienamente lirico. Lo scritto segnava dunque l'indirizzo verso le pratiche di ritorno all'ordine portate avanti in Germania dalla Nuova Oggettività e in Italia da Massimo Bontempelli e dal gruppo Novecento, sebbene con uno spiccato intento geometrico precipuamente americano, e contro il recupero della figurazione di marca surrealista, con termini critici rispetto alla linea di "Transition", non tanto quella sostenuta da Paul, piuttosto quella avvallata da Eugene Jolas maggiormente aperto alle istanze surrealiste legate all'automatismo psichico. L'inserimento del nuovo gruppo all'interno del dibattito europeo era esplicitato anche dal commento di Putnam, che metteva l'accento sulla volontà dei neonaturisti di mantenere un rapporto con la realtà, non approdando ad una completa astrazione, per mettere in moto associazioni di base psicologica¹⁹².

¹⁸⁹Hiler, Hilaire, *Neonaturism*, "The New Review", vol. I, n. 2, 1931, pp. 89-90; Hilaire Harzberg Hiler (1898-1966), nacque a St. Paul in Minnesota. Si formò prima in finanza e commercio presso l'University of Pennsylvania poi in arte presso la Pennsylvania Academy of the Fine Arts e successivamente alla School of Industrial Art. Nel 1918 si trasferì a New York e successivamente a Parigi dove visse per quindici anni. Nel 1934 Hiler ritornò negli Stati Uniti e lavorò per il Federal Arts Project del Works Project Administration (WPA) affermandosi nella produzione di murali. A partire dagli anni Quaranta trovò difficoltà a farsi spazio nel mondo dell'arte intraprendendo diversi lavori come l'insegnante e designer di costumi teatrali.

¹⁹⁰Una cartolina di Georges Antheil a Samuel Putnam, da Cagnes sur Mer, non datata, ma riferibile al gennaio-febbraio 1931, in PULNR, bx 1 /fl 4. Il direttore di "The New Review" dichiarava la volontà di assumere Hiler nella redazione: Samuel Putnam a Hilaire Hiler, 7 gennaio 1931, in PULNR, bx 3 /fl 12.

¹⁹¹In una serie di due lettere del febbraio 1931, dapprima Putnam chiedeva la possibilità di pubblicare l'opera esposta nella vetrina della libreria di Putnam, successivamente Hiler comunicava che ora stava realizzando opere diverse da quelle presentata dagli Zborowski, in PULNR, bx 3 /fl 12.

¹⁹²Putnam, Samuel, *Black Arrow*, "The New Review", vol. I, n. 2, 1931, p. 81.

A corredo del manifesto venivano inseriti due bozzetti, esemplificativi del nuovo linguaggio artistico proposto e che mettevano in evidenza il rigido schema compositivo sotteso ad ogni dipinto. Una delle due prove, *Navarre* [fig. 34] è una rappresentazione schematizzata di un villaggio spagnolo – dalla quale emergono due case abbozzate riconoscibili grazie al pattern dei mattoni e dal profilo dei tetti – basata sulla costruzione geometrica ortogonale e sulla massima semplificazione formale degli elementi compositivi ridotti a segni minimi. Come lo stesso Hiler suggerisce attraverso il neologismo «neocubismo», la nuova lingua figurativa non puntava ad una trascrizione pedissequa della natura quanto piuttosto una trasposizione assoggettata alle regole pittoriche. Questa commistione di elementi naturali e la compresenza di leggi astrattive portava ad un risultato paragonabile a quello ottenuto da Stuart Davis, a cui Hiler si avvicinò in concomitanza della sua presenza a Parigi e che pare essere determinante per la sua svolta artistica confermata anche dalla volontà dello stesso artista di sottoporre a Davis e a John Graham il manifesto per una approvazione¹⁹³. Furono soprattutto le prove parigine di Davis a segnare la nuova stagione artistica di Hiler, come viene rimarcato dall'invio a Putnam di una schematizzazione grafica del dipinto del collega, *Rue Lipp*, 1928 [fig. 35], che rappresentava una commistione di semplicità e ordine geometrico «più interessante di una banale fotografia»¹⁹⁴.

2.2 Un americano a Parigi: il caso di Eugene MacCown

La vicenda della pubblicazione delle opere di Eugene MacCown all'interno del fascicolo della primavera 1925 di “The Little Review” restituisce il quadro della situazione culturale in cui le riviste erano inserite, rivelando i diversi rapporti di amicizia e convenienza sulla cui base alcune opere erano presentate. Inoltre, emerge prepotentemente lo stretto rapporto tra arte e letteratura, spesso spinta fondamentale per la pubblicazione di opere.

MacCown, pittore americano di stanza a Parigi dal 1921, dove si esibiva come pianista jazz al cabaret Beauf sur le toit, fu il protagonista di una strutturata campagna di

¹⁹³Anche Stuart Davis ricordava di aver conosciuto a Parigi Hiler grazie a Nile Spencer, cfr. Sweeney, James Johnson, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁴Cfr. Hilaire Hiler a Samuel Putnam, 24 febbraio 1931, in PULNR, bx 3 /f112. Con la lettera venivano inviati tutti i materiali destinati alla pubblicazione.

sostegno elaborata dalla sua cerchia di frequentazione, comprendente lo scrittore francese Jean Cocteau, l'ereditiera inglese Nancy Cunard (che fornì al pittore lo studio al numero 5 di rue Campagne Première), e lo scrittore surrealista René Crevel, con il quale MacCown tra il 1924 e il 1926 ebbe una tormentata relazione amorosa [fig. 36]¹⁹⁵.

Sulla scia di un ricordo raccolto dallo studioso americano Carlos Lynes, è possibile datare l'incontro tra MacCown e Crevel all'inverno del 1923–1924, date che di fatto coincidono con i primi testi dello scrittore nelle riviste espatriate, su cui vale la pena soffermarsi per comprendere meglio il suo rapporto con l'*enclave* anglo-americano e lo stato delle sue riflessioni al tempo¹⁹⁶. Crevel infatti in questa fase degli anni Venti stava tessendo importanti connessioni nei circoli parigini, che lo videro avvicinarsi a Sylvia Beach, Natalie Barney, Gertrude Stein, Nancy Cunard, oltre che a Jane Heap: contatti che lo aiutarono ad acquisire notorietà nel mondo anglosassone e maggiori possibilità di pubblicazione che non era riuscito ad acquisire con la fondazione della rivista “Aventure” (1921–1922), a cui collaborò anche Matthew Josephson che strinse una duratura amicizia con Louis Aragon e Philippe Soupault invitati a partecipare a “Broom” e “Secession”.

L'amicizia tra Crevel e la direttrice di “The Little Review”, come emerge chiaramente dal tono affettuoso e scherzoso del loro scambio epistolare, si nutriva soprattutto di quell'amore per la mondanità che contraddistinse lo scrittore e che fu tra le cause del suo rapporto contrastato con il movimento surrealista e soprattutto con André Breton, che impose di rifuggire queste frequentazioni spesso per implicazioni legate a tendenze omofobe del papa del Surrealismo¹⁹⁷. Una lettera di Crevel a Jane Heap rivela che i due si conobbero intorno al 14 luglio 1923 a Parigi: a quel felice incontro seguì la pubblicazione del primo articolo di Crevel per un numero di “The Little Review”, definito

¹⁹⁵William Eugene MacCown (1898-1966) nacque a El Dorado Springs in Missouri. Tra il 1917 e il 1919 si formò in giornalismo presso l'University of Missouri, prima di trasferirsi a New York dove prese lezioni d'arte alla Art Students League. Nel 1920 viaggiò molto con soggiorni a Portorico, in Venezuela, e in Sud America. Nel luglio 1921 arrivò a Parigi dove presumibilmente vi rimase fino al 1930, anno del suo rientro in America, a New York, alternando visite in diversi stati europei come Italia e Spagna. Negli anni americani apparve tra gli artisti inseriti nei programmi di lavoro statali della Federal Art Project. Nel 1932 si recò ad Anversa e nel 1938 il suo lavoro fu presentato in una collettiva del Whitney Museum. Nel 1950 pubblicò il libro di memorie del soggiorno europeo, *The Siege of Innocence*. Recentemente è stata data alle stampe una minuziosa biografia dell'autore, che traccia tutti i suoi contatti parigini; Kagan, Jérôme, *Eugene McCown demon des Années folles, Paris*, Éditions Séguier, 2019. Per la sua tumultuosa relazione con Crevel si veda: Alice Halicka, *Hier (Souvenirs)*, Paris, Éditions du pavois, 1946, pp. 97-98.

¹⁹⁶Jean-Michel Devésà, *René Crevel et le monde anglo-saxon*, in Devésà, Jean-Michel (a cura di), *René Crevel, ou L'esprit contre la raison*, atti del convegno, Lausanne, L'age d'homme, 2002, p. 235.

¹⁹⁷Nigro, Alessandro, “Au carrefour de la poésie et de la révolution”: la critica militante di René Crevel nella Parigi degli anni Venti, “Ricerche di storia dell'arte”, vol. CXXI, n. 1, 2017, p. 15. Si noti inoltre che tra le frequentazioni poco gradite a Breton vi era quella di Jean Cocteau che proprio in questi anni trova spesso spazio sulle pagine di “The Little Review”.

da una forte presenza di letterati e artisti del gruppo Dada parigino, conseguenza del soggiorno parigino della direttrice e della sua relazione con Tristan Tzara¹⁹⁸. Il contributo di Crevel – dal titolo *Which Way?* – intendeva presentare la svolta invocata dal gruppo protosurrealista sul piano letterario, in particolare rispetto all'apertura all'inconscio, attraverso citazioni di stralci provenienti da *Les Champs Magnétiques* (1920) di Breton e Soupault.

Quasi contemporaneamente si rintraccia la nascita della rubrica *Coups d'oeil*, con cui Crevel partecipò ai fascicoli dell'aprile e del luglio 1924 di “The Transatlantic Review”, verosimilmente legata alla frequentazione e al sostegno di Nancy Cunard, al tempo molto vicina a Tzara, che fece parte del progetto editoriale della rivista come «stakeholder»¹⁹⁹. I due testi, presentati in francese nel supplemento letterario della rivista, fornivano un aggiornamento sulle novità della scena parigina e sullo spirito che muoveva le generazioni di letterati del dopoguerra²⁰⁰. Entrambi i contributi erano dunque in linea con quanto in precedenza tracciato da Crevel nell'intervento apparso su “The Little Review” e con *Après Dada*, pubblicato su “Les Nouvelles littéraires”, nei quali sanciva la fine dell'esperimento Dada, pur evidenziando il ruolo imprescindibile di Tzara nell'aver contribuito a eliminare le usuali categorie letterarie pur riconoscendo che «l'assenza di un sistema era esso stesso un sistema»²⁰¹. Nella visione di Crevel, Tzara aveva ridato valore

¹⁹⁸«Chère Jane, Chère Zebra, vous souvenez-vous de René Crevel, du Stryx, du 14 Juillet et de toutes les drinks? Je vous remercie du bien accueil que vous m'avez fait dans Little Review dont j'ai lu avec grand intérêt le numéro d'hiver. Little Review est fort goûtée en France où l'on a beaucoup parlé de vos efforts et de leurs résultats»: René Crevel a Jane Heap, 7 aprile 1924, in UWM, bx 6 /fl 7. È possibile supporre che l'incontro sia stato favorito dalla partecipazione della Heap alla serata del *Coeur à barbe*, organizzata da Tristan Tzara il 6 luglio 1923 presso il teatro Michel. Nel 1923 Jane Heap e Margaret Anderson sono Parigi per alcuni brevi soggiorni, come confermato anche da una lettera inviata da Heap alla Stein il 24 maggio 1923, in BRBGS, bx 110 /fl 2231. Che Tzara fosse una mutua conoscenza di Crevel e Heap e che probabilmente avesse favorito il loro incontro è confermato anche due lettere, databili tra il giugno e il luglio 1924, che Crevel inviò alla direttrice informandola che Tzara era in villeggiatura, nel sud del paese, a Lavandou.

¹⁹⁹Cfr. Buot, François, *René Crevel, biographie*, Paris, Bernard Grasset, 1991, p. 81. In una lettera di Ford Madox Ford a Gertrude Stein, del 24 novembre 1924, viene fatta menzione di tutti gli *stakeholder* coinvolti nella rivista tra i quali compaiono Natalie Barney, i coniugi Bird, la stessa Stein e Nancy Cunard, in BRBGS, bx 107 /fl 2120. Farida Elizabeth Dahab ha invece supposto che la presenza di Crevel all'interno della rivista fosse da riferire al rapporto con Philippe Soupault che tuttavia fin dal 1922 collaborava con “Broom”, dove invece non apparve mai Crevel; cfr. Dahab, Farida Elizabeth, *La "Transatlantic Review" de Ford Madox Ford*, “Revue de Littérature Comparée”, vol. LXIV, n.1, 1990, p. 290.

²⁰⁰Crevel, René, *Coups d'oeil*, “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 4, 1924, pp. 239-243; Id, *Coups d'oeil*, “The Transatlantic Review”, vol. II, n. 1, 1924, pp. 123-127; Id, *Après Dada*, “Les Nouvelles Littéraires”, n. 69, 1924, p. 5.

²⁰¹«[Tzara] aujourd'hui qu'il crée, qu'il bâit, certains font encore semblant de ne pas voir quel sens donnait aux indispensables déconstructions celui qui écrivit: 'L'absence de système est encore un système'»: id, *Coups d'oeil*, “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 4, 1924, p. 243; «qui ne sourit en pensant que Fernand Léger fit une conférence sur l'esthétique de la machine? Absence de système, esthétique de la machine? Ce qu'il faudrait, c'est l'indifférence au système, l'indifférence à toute esthétique»: id, *Coups d'oeil*, “The Transatlantic Review”, vol. II, n. 1, 1924, p. 124.

all'individuo ridefinendo lo sforzo personale connesso alla creazione artistica e aperto gli orizzonti per un linguaggio fuori dalle formule prestabilite e modelli conformati.

Dopo questi tre contributi originali di critica letteraria, seppur realizzati utilizzando stralci di articoli precedenti, Crevel pubblicò su “The Little Review” due testi dedicati a Giorgio de Chirico ed Eugene MacCown. Il primo, *Awknolegment to Georgio de Chirico* [sic], che apparve su diverse riviste moderniste, venne presentato corredato da un cospicuo apparato iconografico di opere di provenienza della collezione di Paul Guillaume²⁰². Il testo, tra i primi dedicati da Crevel all'arte, si situava sulla scia di Breton che già aveva scritto sul valore iniziatico della scoperta del pittore italiano, oltre a evidenziare il potere di fascinazione delle atmosfere metafisiche dei suoi quadri. Diverso invece il caso dell'articolo critico dedicato a Eugene MacCown, *Eugene Mac Cown, Peintre Ingénu*, presentato nel fascicolo della primavera 1925, accompagnato da quattro riproduzioni²⁰³.

L'arte di MacCown [fig. 37] emergeva nelle pagine della rivista per il suo carattere prettamente figurativo, in cui la presenza della figura umana è costante sotto forma di scene di nudo, ma anche di vita quotidiana. Animati da un lessico formale che attingeva spunti dalla metafisica per la costruzione spaziale, i dipinti sono inoltre caratterizzati da accenti coloristici e spigolature grafiche probabilmente debitorie degli insegnamenti cubisti di Andrew Dasburg e della ritrattistica di Eugene Speicher, che non portano mai ad una realizzazione pienamente realistica quanto piuttosto ad una sintesi abbozzata, sclerotica e dall'influenza vagamente primitiveggiante. Nella selezione presentata dalla rivista sono diffuse e rimarcate le citazioni dell'arte di Henri Rousseau, che confermano una comunanza di intenti di MacCown col compagno Crevel, estimatore del Doganiere, e che si concentrano nella modalità di rappresentazione della natura e nella relazione tra questa e l'umanità²⁰⁴. Ma se nei quadri di Rousseau si ritrova una fusione tra questi due

²⁰²Id, *Merci Georgio de Chirico*[sic], “Le Disque vert”, vol. II, n. 3, 1923, pp. 1-2; Id, *Acknowledgement Georgio de Chirico* [sic], “The Little Review”, vol. X, n. 1, 1924, pp. 7-8; Id., *La minute qui s'arrête ou le bienfait de Georgio de Chirico*, “Le Disque vert”, vol. III, n. 7, 1924, pp. 161-165. Nei commenti editoriali viene inserita la provenienza dei dipinti, cfr. Heap, Jane, *Comments*, “The Little Review”, vol. X, n. 1, 1924, p. 58. La versione sulla rivista americana, in traduzione inglese, è largamente rimaneggiata rispetto a quelle in lingua francese, risultando manchevole di diverse comparazioni in ambito artistico, tra cui quella sulla differenza tra i paesaggi di De Chirico e quelli naturali e idilliaci di Henri Rousseau.

²⁰³Crevel, René, *Eugene Mac Cown, Peintre Ingénu*, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, pp. 16-17.

²⁰⁴In merito ad un possibile rapporto di influenza di temi e spunti tra Crevel e MacCown, è necessario fare menzione di una diatriba sull'esistenza di un corpus di opere pittoriche e decorative realizzate dallo stesso scrittore. Esistono infatti una serie di vasi della manifattura Sèvres, a firma “R. Crevel”, su cui la critica è ancora divisa rispetto alla paternità, di cui uno, che presenta sulle due facciate rispettivamente una scena di nudo maschile e un trio di donne/muse, entrambi immersi in una vegetazione lussureggiante conservato presso il Metropolitan Museum di New York (Renè Crevel, *Lidded Vase*, 1926). Se la scheda del museo

elementi, qui la natura è usata in termini simbolici oppure come quinta teatrale di una scena, spesso di nudo dove i corpi prendono prepotentemente il primo piano.

MacCown aveva allora (16 marzo–4 aprile 1925) una personale presso la galleria di Léonce Rosenberg, ovvero la Galerie de l'Effort Moderne, elemento che contribuisce a definire l'occasione per la presentazione dell'articolo di Crevel²⁰⁵. In effetti MacCown, come ha ben delineato Alessandro Nigro, fu aiutato dalla sua cerchia, a trovare una galleria disponibile ad ospitare la sua mostra ed anche l'inserimento del testo nelle pagine di "The Little Review" deve essere letto all'interno di questa strategia. Già a partire dalla primavera del 1924 Crevel aveva proposto a Heap un testo dedicato a una prima mostra dell'artista nella stagione successiva, spiegando con astuzia e con le metafore proprie del suo lessico, che le doti «profetiche» della rivista nel rivelare le meraviglie del futuro ne facevano la sede migliore²⁰⁶. Tale assunto confermava la buona fama che rivestiva il periodico nell'ambiente dell'avanguardia parigina – paragonabile solo in parte al valore di "Transition" negli anni successivi – e la sua fondamentale funzione di cerniera tra la scena culturale e di mercato tra le due sponde dell'Atlantico.

Il ritardo nella pubblicazione dell'articolo di Crevel, sebbene giustificato dalla personale presso la galleria parigina, sembra essere stato causato anche dalle difficoltà del giovane pittore, che aveva preso la decisione di trasferirsi nel sud della Francia per cercare nuovi stimoli alla luce della sua scarsa vena creativa²⁰⁷. L'insoddisfazione e le criticità sono ribadite anche in una missiva dove MacCown, ormai rientrato a Parigi, evidenziava la sua incapacità di gestire non solo il rapporto con Rosenberg, ma anche con una galleria di New York, con la quale aveva un accordo vincolante e che dunque faceva rientrare la pubblicazione in "The Little Review" in una funzione di riconoscimento sul piano intercontinentale²⁰⁸. Già da queste note emerge la congruenza, spesso evidenziata,

sostiene che il realizzatore sia lo scrittore, contrario a questa tesi è invece Jared Goss, che suppone semplicemente un caso di omonimia. Cfr. Goss, Jared, *French Art Deco*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2014, pp. 50-51.

²⁰⁵Heap, Jane, *Contributors*, *ivi*, p. 20.

²⁰⁶«Je voulais vous demander si vous voudriez bien pour votre prochain numéro, un article sur un jeune peintre américain, Eugène Mac-Cown [sic], qui n'a encore fait aucune exposition, mais dont les marchands les plus importants de Paris veulent réunir les œuvres dans leurs galerie pour la saison prochaine. Je sais que Little Review est non seulement bien informé mais encore joue un rôle prophétique et annonce des merveilles futures»: René Crevel a Jane Heap, 7 aprile 1924, in UWM, bx 6 /fl 7.

²⁰⁷Eugène MacCown a Jane Heap da Tolone non datata, in UMW, bx 8 /fl 19. L'articolo di Crevel è infatti datato ottobre 1924, come viene confermato anche da uno scambio epistolare tra lo scrittore e Jane Heap che nell'estate dichiarava l'intenzione di dedicarsi al testo non appena di ritorno a Parigi: René Crevel a Jane Heap, dall' Hotel des Alps di La Grave, giugno-luglio 1924, in UWM, bx 6 /fl 7. Con la missiva Crevel inviava alla direttrice la poesia *Nuit*, pubblicata nel fascicolo dell'autunno-inverno 1924-1925, Crevel, René, *Nuit*, "The Little Review", vol. X, n. 2, 1924-1925, pp. 30-31.

²⁰⁸Eugène MacCown a Jane Heap, non datata, in UMW, bx 8/fl 19. MacCown non cita esplicitamente il

tra la vicenda personale e lavorativa del pittore americano con il personaggio di Arthur Bruggle, ritratto da Crevel nel suo terzo romanzo, *La Mort difficile* (1926): un musicista americano trapiantato a Parigi e in cerca di fortuna, attraverso il quale lo scrittore evidenziava come la vita nella capitale francese fosse governata da potenti stereotipi culturali²⁰⁹.

L'articolo di Crevel da un punto di vista contenutistico descriveva MacCown come un pittore senza influenze culturali: un autodidatta dall'immaginazione libera e chiaroveggente²¹⁰. Crevel privilegiava il paradigma dell'ingenuità, applicato a tutto ciò che il pittore aveva visto e sentito sulla scia di un'idea di innocenza dei popoli primitivi tipica del pensiero di Jean-Jacques Rousseau, autore amato da Crevel fin dagli anni della sua formazione²¹¹. Le nozioni di ingenuità primitiva e di verginità dello sguardo sono da leggere come un riferimento non solo alla personale biografia di MacCown, avvicinandosi tardivamente alla pittura, ma anche ai suoi natali. Frequentemente infatti agli occhi dei critici europei, e soprattutto francesi, gli artisti americani venivano apprezzati per le loro opere favorite dalla mancanza di una castrante storia millenaria che, al contrario, stava togliendo slancio agli artisti e letterati europei: una sorta di lettura primitivistica che facilmente poneva all'interno di un comune sguardo le opere di MacCown e quelle del Doganiere Rousseau. A metà tra critica artistica e narrazione, l'articolo era soprattutto, come evidenziato da Nigro, un'*ekphrasis*: infatti attraverso vivaci descrizioni tratteggia i paesaggi umani e naturali ritratti nelle tele, creando un continuo rimando tra parola e immagine, tra la sensazione pittorica e il viaggio di MacCown alla scoperta del mondo, che viene evidenziato anche dalla scelta delle illustrazioni operata dalla Heap²¹². Lo

nome della galleria quindi non è possibile confermare che al tempo avesse già un rapporto con la Marie Sterner Galleries, che ospitò nel 1930 una personale dell'artista. Tuttavia, la propensione della galleria di intercettare gli artisti americani di passaggio a Parigi lascia aperta questa possibilità interpretativa.

²⁰⁹Cooke, Paul, *The Paris of René Crevel*, "The Modern Language Review", vol. C, n. 3, 2005, pp. 623-624.

²¹⁰L'intervento di Crevel riprendeva alcuni temi già espressi nel comunicato stampa che anticipò la mostra e dunque probabilmente steso da Crevel; si veda, Crevel, René, *Oeuvres complètes*, a cura di Maxime Norel, vol. 1, Paris, Editions du Sandre, 2014, p. 389.

Come riporta Devesa la versione inglese del testo di Crevel apparso su "The Little Review", fu criticata da MacCown che richiese di mantenerla in lingua francese: si veda Devésa, Jean-Michel, *René Crevel...*, p. 236; «As to the article it seems to me so exquisite a piece of writing as it is I should regret having it translated – which I am sure could be done only to its detriment. And since 99 percent of your public reads French, why do not keep it as it is?»: Eugene MacCown a Jane Heap, non datata, ma presumibilmente del 1925, scritta dal suo studio parigino, in UMW, bx 8 /fl 19

²¹¹Nella versione rimaneggiata dell'articolo, che apparve nel 1928 su "Cahier de Belgique", Crevel propose l'immaginario di MacCown in un continuo con quello dedicato a De Chirico, Crevel, René, *Oeuvres complètes...*, p. 383. Il testo dedicato al pittore americano, che mantiene lo stesso titolo, viene ripresentato in lingua francese e con aggiunte nel 1928, cfr. Crevel, René, *Eugène MacCown, peintre ingénu*, "Cahiers de Belgique", n. 6, 1928, pp. 225-227.

²¹²Eugene MacCown a Jane Heap, non datata, ma presumibilmente del 1925, scritta dal suo studio parigino,

stralcio «è lungo questa via senza nome che Eugene MacCown ha incontrato questa giovane donna, che ha messo tutto l'amore del mondo in un carezza delle sue dita che sfiorano il meno carnale dei fiori»²¹³ evidenzia questo rapporto: carico di una forte rilettura sensuale, lo scritto richiama e completa l'immagine *Nostalgia* [fig. 38], che rappresenta un nudo femminile, inserito in un paesaggio naturale dominato dalla presenza di fiori di calla. Quest'ultimo elemento è particolarmente simbolico per la sua connotazione sessuale, e riappare frequentemente nelle rappresentazioni moderniste di area americana, basti pensare a opere coeve di Georgia O'Keefe, Charles Demuth e Marsden Hartley.

MacCown autorizzò Heap a scegliere liberamente tra le riproduzioni inviate e quindi di curare personalmente l'impaginazione che in relazione con il testo produce una spiccata narratività contenutistica e visuale, evidenziando le capacità di mettere in dialogo opere letterarie e artistiche. Anche i titoli dei dipinti non furono coniatati da MacCown, ma furono il frutto di una collaborazione con la sua cerchia, – «alcune delle migliori menti letterarie della scena parigina» – e che vennero riportate sul retro delle fotografie per garantire il passaggio delle informazioni²¹⁴. Si ha riprova di questa successiva aggiunta, che contribuisce a dare un aspetto più romanzesco ed evocativo alle opere, grazie ad un confronto con le illustrazioni riprodotte fin dal gennaio del 1925 su “Le Bulletin de l'effort moderne” per sponsorizzare la personale programmata per il marzo dello stesso anno. Qui infatti vengono riprodotte sia *Tentatives Musicales*, sotto il titolo *Le Joueur d'Accordéon*, *Nostalgia* che vi appariva come *Le nu dans le fleur*; mentre *Charlatans fabuleux* prendeva il nome di *La Destinée* [fig. 39].

Se i titoli dunque risultano difficilmente decodificabili nel loro contenuto e nella loro relazione con l'immagine, si può notare come i temi proposti mettano al centro l'individuo, nell'ambito di una riscoperta del sé che già appariva nei testi di critica letteraria di Crevel. I dipinti, che mostrano coppie di uomini, nudi o intenti in prove musicali, e composizioni architettoniche di corpi, sembrano essere stati concepiti come una rilettura personale e immaginifica delle esperienze di vita e dell'estate nel sud della Francia trascorsa da MacCown, che nei dipinti viene trasposta attraverso un continuo

in UMW, bx 8 /fl 19.

²¹³«It is along this route without name that Eugene MacCown has met this young woman who put all the love of the world into the caress of her finger scarcely touching the least carnal of flowers»: Crevel, René, *Eugene Mac Cown...*, p. 16.

²¹⁴«In case you should want titles for the pictures, I have got a few of the best literary minds of Paris to write the result is in the back of each. Use your judgement I don't care»: Eugene MacCown a Jane Heap, non datata, ma presumibilmente del 1925, scritta dal suo studio parigino, in UMW, bx 8 /fl 19.

intreccio di figure umane, spesso nude e dai tratti ingigantiti [fig. 40]: mani e piedi sono infatti ingranditi ed accentuati tramite gestualità di stampo simbolico²¹⁵. Ne è una conferma la continua cancellazione alla vista dei genitali maschili – a differenza di quelli femminili, sebbene non dettagliatamente definiti – coperti frequentemente dalle estremità dello stesso personaggio o di altre figure, che lasciano pensare ad una sessualità castrata o non pienamente espressa. La frequente rappresentazione di coppie e gruppi di persone concatenate in architettonici tableaux vivants si può inoltre ricollegare alla tematica del narcisismo, come un elemento intrinseco della condizione della soggettività. Sebbene manchi un preciso riferimento al riflesso – nell'acqua o in uno specchio – si assiste infatti ad un raddoppiamento delle figure in termini speculari [fig. 37, 40]²¹⁶.

Nonostante “The Little Review” si fosse dimostrata attenta alla produzione di MacCown, nei numeri successivi, fino alla chiusura delle pubblicazioni, non comparve più traccia della sua opera, e l'artista non venne nemmeno invitato a partecipare al numero conclusivo (1929) che raccolse le memorie di numerosi autori legati alla rivista. Il dato appare ancor più interessante se si considera che MacCown, con la compiacenza dello scrittore surrealista Pierre de Massot, inviò sul finire del 1926 una lettera alla direttrice corredata da un testo critico, una serie di riproduzioni delle sue opere e un ritratto fotografico eseguito da Berenice Abbott, che evidenziava una pratica assai frequente a Parigi che indicava l'appartenenza al circolo dell'avanguardia²¹⁷. Sebbene MacCown evidenziasse che la situazione era altamente problematica, alla luce della fine della sua relazione con Crevel (del quale elogiava l'ultimo libro, *Mon Corps et moi*, 1925), non esitava a inviare l'articolo, che nell'archivio è tutt'ora conservato in versione inglese tradotta dalla corrispondente da Parigi per il “New Yorker”, Janet Flanner. La sua fortuna artistica e critica lo portò ad avere una personale nel 1929 presso la galleria parigina di Théophile Briant – che fu un fiasco –, seguita da una nuova esposizione presso la Marie Sterner Galleries di New York del 1930, nella quale replicò la pratica

²¹⁵Alice Halicka, *Hier (Souvenirs)*, Paris, Éditions du pavois, 1946, pp. 97-98.

²¹⁶Meyer, Richard, *Outlaw Representation: Censorship&Homosexuality in Twentieth-century American Art*, Brattleboro, Echo Point Books&Media, 2018, pp. 64-67.

²¹⁷Eugene MacCown a Jane Heap, del 14 dicembre 1926 in UMW, bx 8 /fl 19. Il testo di Massot è invece conservato in UMW, bx 8 /fl 24. Nell'archivio vi sono numerose fotografie delle opere dell'artista di cui solo una parte fu riprodotta. Non tutte inoltre possono essere riferibili alla personale del 1925. Tra le riproduzioni spicca anche il ritratto fotografico realizzato dalla Abbott, in UMW, bx 10 /fl 31. Per il valore del ritratto fotografico, cfr. Bronwyn A. E. Griffith, *To Be Is to Be Perceived: Portraits of the Avant-Garde in Paris*, in Lévy, Sophie (a cura di), *op. cit.*, p. 187. Gli scritti di Pierre de Massot appaiono sulla rivista fin dal vol. IX, n. 2, 1922 grazie all'intercessione di Picabia, come viene riferito da Pound in una missiva del gennaio-marzo 1922 a Jane Heap e Margaret Anderson, cfr. Scott, Thomas L., Melvin J. Friedman (a cura di), *op. cit.*, p. 280.

collaborativa per quanto concerne i titoli, comune ai circoli surrealisti²¹⁸. Se MacCown stesso indicava che questa pratica fosse una modalità per verificare la diversa sensibilità degli uomini e la riprova del fatto che le sue opere non fossero solo un decoro, non si può omettere che coinvolgere influenti nomi della scena letteraria e artistica poteva garantire maggiore attenzione al suo lavoro. Se si aggiunge inoltre che il catalogo venne realizzato dalla casa editrice di Nancy Cunard (The Hour Press), si confermava che l'autore fino all'inizio degli anni Trenta godeva ancora di parte del supporto della comunità parigina.

Diversa sorte toccò invece a Crevel che mantenne un rapporto di fiducia con la redazione di "The Little Review", che presentò altri componimenti poetici ed estratti da romanzi e rispose sempre alle sue richieste e sollecitazioni²¹⁹. La diversità di trattamento lascia intuire quanto l'inserimento delle opere di MacCown fosse subordinata alla presenza del testo di Crevel e alla sua frequentazione con i diversi circoli parigini anglo-americani. Egli fu infatti facilitato nella pubblicazione su "Close Up" di articoli legati alla letteratura e al cinema, grazie alla relazione con Stein che lo introdusse alla Bryher (*nom de plume* di Annie Winifred Ellerman), che fu una delle fondatrici della rivista²²⁰. Più complessa invece appare la partecipazione dello scrittore francese a "Transition", dove nel numero 18 (1929) trovò spazio uno stralcio dal romanzo *Babylone* (1927), *Mr Knife, Miss Fork*, successivamente pubblicato dalla Black Sun Press, allora diretta da Caresse Crosby, che influenzò molto le scelte editoriali della rivista²²¹. Al contrario, non si rintracciano i contributi preannunciati nella rivista nei primi fascicoli, probabilmente sollecitati da Stein, e che, plausibilmente, furono eliminati proprio in virtù dei burrascosi rapporti tra la scrittrice americana e i coniugi Jolas, che tentarono di mantenere una certa indipendenza dalla sua cerchia²²².

²¹⁸Cfr. *Eugene MacCown, Painting, drawings, gouache*, New York, Paris, Marie Sterner Galleries, The Hour Press, 1930 (catal mostra, New York, 1930); Ford, Hugh D., *op. cit.*, pp. 270-273. La pratica riscosse molte attenzioni dai giornali come si nota dalla recensione apparsa sul *New York Times; A Round of Galleries*, "The New York Times", 23 marzo, 1930, p. 13.

²¹⁹Crevel, René, *Chapter from the Novel "My Body and I"*, "The Little Review", vol. XII, n.1, 1926, pp. 3-8; Id, *Confessions*, "The Little Review", vol. XII, n. 3, 1929 p. 28.

²²⁰Crevel, René, *Les Hommes aux Mille Visages*, "Close Up", vol. I, n. 2, 1927, pp. 54-57; Id, *Champs de Bataille et Lieux Communs*, "Close Up", vol. I, n. 5, 1927, pp. 14-16. Crevel rende noto di aver redatto uno dei due testi apparsi su "Close Up" durante il suo ricovero nel sanatorio di Davos: in BRBGS, bx 103 /fl 2002. La lettera è ripresa anche in Devésa, Jean-Michel (a cura di), *Correspondance de René Crevel...*, pp. 103-104; 106-108.

²²¹Crevel, René, *Mr Knife, Miss Fork*, "Transition", n. 18, pp. 242-251.

²²²La notizia di una prossima pubblicazione delle opere di Crevel apparve nel sommario di "Transition", n. 2, 1927, n.n, e in coda al numero successivo, "Transition", n. 3, 1927, p. 183. Si noti che a seguito dell'uscita dalla redazione di Elliot Paul non si riscontravano altre pubblicazioni di opere della Stein, fino ad arrivare nel febbraio del 1935 a far pubblicare il pamphlet *Testimony against Gertrude Stein* che comprendeva le riflessioni di Georges Braques, Tristan Tzara, Henri Matisse, André Salmon e dei coniugi Jolas.

Con uno sguardo consuntivo possiamo dedurre che Heap si dimostrò attenta alla crescita di un giovane autore americano, ma che tale appoggio, un'eccezione alla linea editoriale di "The Little Review", sia da considerare un cedimento alle richieste che il gruppo di sostenitori del pittore aveva esteso a diversi conoscenti²²³. Infatti la rivista, fin dal numero della primavera 1924 segnalava un'attenzione specifica per la meccanizzazione, il ruolo dell'artista come ingegnere e le esperienze di costruttivismo e "De Stijl", che nel fascicolo vengono enfatizzate da due testi di Theo Van Doesburg, dalle riproduzioni delle opere del costruttivista russo Naum Granovsky oltre che all'articolo della stessa Heap, *Machine-Age Exposition*, che presentava il fulcro concettuale di una collettiva che si sarebbe tenuta nella primavera del 1925 alla Little Review gallery di New York [fig. 5] e della mostra con lo stesso nome e soggetto organizzata nel 1927²²⁴ (su questo, vedi *infra*, paragrafo 3.2).

Se da un punto di vista formale la produzione di MacCown non rappresentava le ricerche predilette di Heap, la pubblicazione delle sue opere si riconnette piuttosto, anche per questioni tematiche, alle frequentazioni parigine della direttrice. La fondazione nel 1924 dalla galleria aveva dato slancio alla rivista e una nuova posizione di Heap nell'ambito dello scambio internazionale fatto di legami intessuti in terra francese: infatti nel numero della presentazione delle opere di MacCown venne dato molto spazio anche a Ossip Zadkine, con quattro fotografie delle sue statue, sottolineando che alcuni pastelli e acquerelli erano stati esposti presso la Little Review gallery. Il fascicolo inoltre ben rappresenta le frequentazioni di Heap nella capitale francese come illustrato dalla pagina [fig. 41] in cui sono riprodotti i ritratti fotografici di George Antheil, dei pittori Arthur Lett-Haines, Cedric Morris e Pavel Tchelitchev, quasi a replicare le affollate pareti della libreria di Shakespeare & Co, che sfoggiavano le fotografie di scrittori riconosciuti ed emergenti frequentemente immortalati da Man Ray e Berenice Abbott. Tutti gli autori

²²³La promozione di MacCown aveva coinvolto numerosi autori sia francesi che del gruppo degli espatriati americani: si ha infatti notizia di recensioni apparse sui giornali americani, "Daily Mail" e "New York Herald", e nell'articolo di Bernard Faÿ su "La Revue européenne". Da una lettera di Crevel a Heap dell'estate 1925 si intuisce che la stessa direttrice aveva steso una recensione della mostra parigina, inoltre esiste un altro testo, del quale non è stato possibile rintracciare la pubblicazione finale, *A note on E. McCown*, redatto il 18 marzo 1925 dallo scrittore americano Glenway Wescott da poco arrivato a Parigi. In merito al testo di Jane Heap; «Je suis maintenant à Saint Maxime avec Eugene MacCown qui vous remercie beaucoup de l'article que vous écrivez [sic] sur lui»: René Crevel a Jane Heap, 16 agosto 1925 da Saint Maxime, in UWM, bx 6 /fl 7, Mentre il contributo di Glenway Wescott è conservato presso Glenway Wescott Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, bx 311 /fl 3049.

²²⁴Heap, Jane *Machine-Age Exposition*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, pp. 22-24; Van Doesburg, Theo, *Evolution of Modern Architecture in Holland*, *ivi*, pp. 47-51; Id, *The Literature of the Advance Guard in Holland*, *ivi*, pp. 56-59; Naum Granovsky, *Construction*, *ivi*, n.n..

risultano essere stati coinvolti nelle attività della galleria newyorkese, basti ricordare le due personali del 1925 della coppia di pittori inglesi Arthur Lett-Haines e Cedric Morris, legati anche da un punto di vista personale, che in quegli anni erano di passaggio a Parigi²²⁵. Anche il pittore russo Pavel Tchelitchew, anch'egli omosessuale e altro grande amico di René Crevel, fu presentato nello spazio espositivo della Grande Mela: la sua arte, già a questi estremi cronologici stava abbracciando il richiamo verso la figura tramite la realizzazione di ritratti dal tenore intimista.

Se guardiamo dunque a questo panorama di relazioni personali, le riproduzioni di MacCown, che insistevano su tematiche di genere, mostrando coppie omosessuali e costruzioni architettoniche composte da figure umane, dovevano aver attirato Heap alla luce della linea editoriale della rivista, che sin dagli esordi si era dimostrata capace di approcci radicali, sostenendo le istanze di movimenti come femminismo e anarchia. Le immagini di MacCown, quindi, evocavano la libertà intellettuale e morale che molti degli americani trasferirsi in Europa ricercarono nel loro soggiorno, in particolare a Parigi, che non prevedeva divieti legislativi per gli omosessuali, e aveva favorito il fiorire di una reputazione libertina della capitale²²⁶. Infatti, è notorio che nei primi anni del Novecento città come Berlino e Parigi fossero una meta privilegiata per gli omosessuali, con locali di incontro riconosciuti dalla comunità come alcuni bagni pubblici²²⁷.

Questi aspetti legati alla cultura di genere, che durante il periodo caratterizzato dalla collaborazione con Ezra Pound furono quasi del tutto eliminati, pur non mancando elementi di rottura con la morale americana (basti pensare alla censura subita per la pubblicazione di *Ulysses*), possono essere nuovamente rintracciati in corrispondenza con i viaggi parigini di Heap e la sua costruzione di una cerchia di amicizie, tutte internazionali, strettamente connesse al mondo omosessuale. Un circuito di amicizie che si rispecchiava anche in una mutua collaborazione, come accadeva di frequente nei circuiti omoerotici: Stein risulta essere importante per l'introduzione della direttrice nei sistemi di mercato parigini, aiutandola a entrare in contatto con Juan Gris e il mercante

²²⁵ Heap, Jane, *Contributors, ivi*, p. 21. Grazie ad una lettera di Arthur Lett-Haines a Jane Heap, del 29 aprile 1925, è possibile sapere che Heap vendette precedentemente a questa data opere dell'artista, in UMW, bx 7/fl 19. Una riproduzione di un'opera di Lett-Haines appare nelle pagine della già rivista nel *Miscellany Number* dell'inverno 1922 (vol. IX, n. 2).

²²⁶Si vedano ad esempio le recensioni di libri proposte nel primo volume della rivista (1914): Currey, Margery, *Rachel Varnhagen: Feminist*, "The Little Review", vol. I, n. 1, 1914, pp. 25-31; Laughlin, Clara E., *Women and the Life Struggles*, vol. I, n. 2, 1914, pp. 20-24; Tietjens, Eunice, *Dr. Flexner on Prostitution*, "The Little Review", vol. I, n. 3, 1914 pp. 41-42.

²²⁷Weinberg, Jonathan, *Speaking for Vice: Homosexuality and the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde*, New Haven – London, Yale University Press, 1993, p. 22.

Daniel-Henry Kahnweiler, la Heap, tra il 1923 e il 1926 si occupò dei diritti di *The Making of the American*, che la scrittrice voleva pubblicare negli Stati Uniti²²⁸ Inoltre, come viene riportato dalla Stein nella biografia di Alice Toklas, fu proprio Jane Heap a favorire l'incontro tra la scrittrice e Pavel Tchelitchev, successivo tramite per la conoscenza di René Crevel²²⁹.

2.3 Tra ingegneria e misticismo: Joseph Stella e il Brooklyn Bridge

Difficile intraprendere un discorso sull'arte americana senza chiamare in causa la figura di Joseph Stella, che a partire dagli anni Venti dedicò larga parte della sua produzione pittorica alla rappresentazione del Brooklyn Bridge di New York. Nato in Italia, a Muro Lucano nel 1877, all'età di diciotto anni si trasferì a New York, grazie all'aiuto economico del fratello maggiore che qui era diventato medico e figura di spicco della comunità italiana. Dopo aver seguito corsi di medicina e di farmacologia, Stella decise di dedicarsi allo studio dell'arte, frequentando l'Art Students League e successivamente alla New York School of Art sotto l'insegnamento del pittore impressionista William Merrit Chase. A partire dal 1909 frequenti viaggi formativi tra le due sponde dell'Atlantico contribuirono a plasmare la sua variegata cultura, che, come bene ha evidenziato Wanda Corn, esprimeva pienamente il potere dell'“americanismo” di dare impulso alla creazione artistica e alla formazione di una tendenza transnazionale²³⁰.

Nell'ambito delle riviste indipendenti di arte e letteratura la sua opera si ritrova con una certa frequenza nei primi anni Venti su “Broom” e “The Little Review”, per poi

²²⁸«Gertrude Stein then and always liked Jane Heap immensely, Margaret Anderson interested her less much»: Stein, Gertrude, *The Autobiography of...*, p. 271. Si veda inoltre una serie di scambi epistolari tra Heap e Stein tra il 1923 e il 1926, in BRBGS, bx 110 /fl 2231. Nel 1925 il volume *The Making of the American* venne pubblicato dalla casa editrice Contact di Robert McAlmon, cfr. Ford, Hugh D., *op. cit.*, p. 233. Per una ricognizione sul valore di questi circoli in espressioni eccentriche del modernismo americano si rimanda a Latimer, Tirza True, *op. cit.*, p. 17.

²²⁹*Ivi*, pp. 277-278. In riferimento agli studi su lesbismo a Parigi e sul ruolo di circoli letterari e artistici, come quello della Stein si veda, Benstock, Shari, *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*, London, Virago Press, 1987, pp. 45-70.

²³⁰Stella, il cui percorso artistico era lontano dall'appartenere a uno specifico movimento, proprio tra gli anni della Prima guerra mondiale e il successivo dopoguerra, dapprima fu tra i frequentatori del circolo degli Arensberg, per poi entrare a stretto contatto con la Société Anonyme, che gli valse, grazie alla partecipazione nell'aprile del 1921 alla conferenza *What is Dada?* organizzata presso la sede dell'organizzazione newyorkese, l'inserimento tra gli affiliati a Dada. In un articolo del 1922 Kreymborg inseriva Stella nel novero del gruppo Dada di New York, cfr. Kreymborg, Alfred, *Dada and the Dadas*, “Snowland”, vol. VII, n. 1, pp. 43,70; cit anche in Haskell, Barbara, *Joseph Stella*, New York, Whitney Museum of American Art, 1994 (catal mostra New York, 1994), p. 69.

ricomparire sul fine della decade in “Transition” e in “This Quarter”. Sebbene non manchino anche rappresentazioni dall'afflato più lirico, che prendono spunto da immagini naturali oppure ritratti, l'interesse delle redazioni appare piuttosto rivolto alla rappresentazione della città di New York, attraverso l'immagine del ponte di Brooklyn, così come rappresentato da Stella negli anni Venti e che appare modellabile secondo le necessità editoriali di ogni periodico²³¹. L'immagine del ponte infatti rispondeva in modo chiaro a quella tendenza di esaltazione delle tecnologie e della città americana che le riviste ritrovarono sulla scena europea, ma nello stesso momento, la duplicità della lettura dell'opera, offriva diversi spunti di riflessione a chi insisteva sulla necessità di confrontarsi con i prodotti della modernità, e chi, alla fine del decennio, ne constatava la valenza formale pur guardando ad una svolta culturale. Inoltre, la complessa biografia di Stella e la sua appartenenza alla scena newyorkese permetteva ancora una volta di sondare le alternanti vicende delle redazioni, continuamente sospese tra le due sponde dell'Atlantico.

Il frequente apparire della produzione pittorica di Stella in “Broom” riesce a descrivere le diverse anime che caratterizzarono la sua redazione e il continuo moto di dipendenza e astrazione dal *milieu* di New York giocato nelle sue pagine: dalla maggiore attenzione per le macchine di Loeb, al misticismo naturalista di Kreymborg, fino alla svolta americanista di Josephson.

La versione del Brooklyn Bridge realizzata da Stella tra il 1919 e 1920 [fig. 35] appare come frontespizio nel primo fascicolo di “Broom” (novembre 1921), subito a seguito della copertina originale realizzata da Enrico Prampolini, anche grazie all'azione del primo responsabile dell'ufficio newyorkese della rivista, Nathaniel Shaw, che invitò la redazione a rendere il periodico aperto alle novità e intravedendo nella figura di Stella, l'emergere di una nuova linea artistica²³². L'opera venne posta in una posizione di preminenza in un precoce riconoscimento del valore estetico dell'America industriale, evidenziato anche dalle parole di Harold Loeb che nei suoi ricordi biografici indicava che il ponte, così rappresentato, emergeva come un'immagine «straordinariamente americana»²³³. L'architettura resa attraverso la giustapposizione di una tavolozza di blu,

²³¹“This Quarter”, già sotto la guida di Edward Titus, presenta un disegno rappresentante la testa di un fanciullo. Joseph Stella, *Drawing*, “This Quarter”, vol. II, n 2, 1929, n.n..

²³²Nathaniel Shaw a Harold Loeb, 31 ottobre 1921, in PULB, bx 2 /fl 4.

²³³La personale di Stella si tenne dal 27 marzo al 24 aprile 1920 presso Bourgeois Galleries, New York. «Let's use Joe Stella's Brooklyn Bridge as a frontispiece! I said. 'It's terrifically American'»: Loeb, Harold. A., *The Way It Was...*, p. 9.

rossi e neri contro un tono grigio metallico, all'interno di una composizione spaziale fortemente connotata geometricamente, appariva come frutto dello shock culturale subito dall'artista nello sbarcare in una New York in piena crescita ed espansione edilizia, ma allo stesso tempo ricalcava l'attenzione per le scene cittadine che si riscontrava non solo nell'arte, ma anche nella cultura popolare²³⁴. Stella infatti, unico tra coloro che in America si era avvicinato ai temi del Futurismo, non solo aveva appreso elementi rispetto ai concetti di dinamismo e simultaneità, ma evocava anche l'esuberanza del mondo dominato delle macchine, scegliendo di soffermarsi sugli oggetti industriali, specchio della nuova civiltà statunitense evidenziandone in maniera sottile la duplice valenza di eccezionalità tecnica e timore per le conseguenze di una progressiva meccanizzazione²³⁵.

Corn ha evidenziato la doppia "identità" di Stella, rimarcando i diversi rimandi delle sue opere, che spaziano dall'immagine della città tratte dalla scuola di George Bellows, agli influssi dal Futurismo che l'artista conobbe durante il soggiorno parigino nel 1912, in cui ebbe occasione di vedere la mostra dell'avanguardia italiana presso la galleria Bernheim-Jeune. Tuttavia, in "Broom" la sua opera venne codificata come americana proprio in virtù del soggetto della sua rappresentazione²³⁶. La rivista per presentarsi al suo pubblico infatti scelse l'immagine di una celeberrima opera ingegneristica resa da un artista di origine italiana: dato biografico che lo legava al periodico, che aveva a Roma la sua sede editoriale. Questo elemento, mai evidenziato né negli editoriali, né in successivi ricordi, appare amplificato dalla presenza in copertina dell'opera di Prampolini. Sia la ripresa di alcuni stilemi propri del Futurismo, che i richiami al simbolismo contribuiscono a rafforzare il gioco dialettico tra la copertina e *Brooklyn Bridge* di Stella. L'incisione di Prampolini [fig. 36] realizzata per la cover presentava quello stile riconducibile alla sua fase giovanile definito da stilemi simbolisti, esasperati dalle tracce dei segni della sgorbia, a cui si mescolava una prima ricerca in senso geometrico, attraverso la definizione delle campiture di colore che determinano anche le forme, seppur abbozzate delle due figure umane. Le due composizioni appaiono di segno opposto se valutate sulla base del soggetto: se infatti Stella mette al centro una creazione frutto dell'ingegno umano e simbolo dell'industrializzazione e dell'America, Prampolini propone una coppia di persone con chiari riferimenti al mondo rurale, in

²³⁴Corn, Wanda M, *op. cit.*, p. 135.

²³⁵Haskell, Barbara, *op. cit.*, p. 46.

²³⁶Corn, Wanda M., *op. cit.*, p. 174. Stella visitò la mostra *Les peintres futuristes italiens*, ospitata dal 5 al 24 febbraio 1912 presso la galleria Bernheim-Jeune di Parigi.

particolare per il fascio di grano, a cui sembra poter accostare il mondo italiano.

Un più cospicuo approfondimento sulla produzione di Stella proseguì nel secondo fascicolo della rivista (dicembre 1921), dove venivano abbandonati i riferimenti all'ambiente urbano in favore di un maggiore lirismo tematico e grafico. *The Swans* (1917) [fig. 37], *The Song of the Nightingale* (1918) e *Serenade* (1919), sono infatti accomunati da una comune lingua compositiva: tutte le scene si svolgono in un notturno nel quale gli elementi naturali, ampiamente stilizzati come denuncia la resa dei cigni, emergono grazie ad un efficace contrasto coloristico²³⁷. Vi si riconosce inoltre una marcata preferenza per le forme ondulate e l'uso della linea arabescata che permette all'autore di proporre un rapporto di similitudine e assonanza tra il mondo musicale e quello naturale, e di accentuare la valenza spirituale ed emozionale della pittura come teorizzato nel testo steso dall'artista, *On Painting* che accompagnava le riproduzioni²³⁸.

Se con la presentazione di *Brooklyn Bridge* l'accento veniva posto sulle innovazioni tecnologiche americane e sulla forza produttiva della città esasperate dalla visione notturna, il secondo numero evidenziava una riflessione più vicina all'esaltazione panica della natura proposta dal circolo di Stieglitz e dal critico Paul Rosenfeld, che doveva meglio rappresentare la visione di Alfred Kreyborg. Stella attraverso il suo doppio registro riusciva a incarnare al meglio le istanze artistiche e culturali della scena americana, i cui tratti distintivi risultano collegabili alla poetica di Walt Whitman, autore conosciuto dal pittore fin dalla sua formazione e che fu quanto mai fondamentale per la trasposizione artistica delle sue impressioni sull'America, reputando sia gli aspetti tecnologici come quelli naturali come potenzialmente rivelatori.

Sul finire della pubblicazione, "Broom" ripropose la sua opera, evidenziando la capacità di rappresentazione di soggetti rappresentativi dell'identità americana ed espressamente interessati a dipingere le molteplici sfaccettature di New York, presentando nel numero di ottobre 1923 – con la pubblicazione già approdata in America – il ritratto di Joseph (Joe) Gould (1919) [fig. 38], a corredo di un focus sulle teorie sociali del filosofo, fautore di un socialismo aperto alla conoscenza dell'altro²³⁹. Il ritratto, eseguito a matita, mostrava una nuova lingua figurativa dell'artista che in questo caso, grazie ad

²³⁷Joseph Stella, *Two Swans, The Nightingale, Serenade*, "Broom", vol. I, n. 3, pp. 98, 120-121.

²³⁸Id, *On Painting*, *ivi*, pp. 119, 122-123. Il testo è una trascrizione del discorso che l'autore presentò nel gennaio 1921 durante un incontro pubblico della Société Anonyme.

²³⁹Joseph Stella, *Portrait of Joe Gould*, "Broom", vol. V, n. 3, 1923, n.n.; Nagle, Edward e Slater Bown, *Joseph Gould: the Man*, *ivi*, pp. 145-146; Gould, Joseph, *Social Position*, *ivi*, pp.147-150. Matthew Josephson a John Baker, biografo di Crane, 31 dicembre 1962, in BRBHC, bx 1/fl 44. Qui si trova conferma che è Nagle a proporre di pubblicare l'opera di Stella.

uno stile realistico, tratteggiava le fattezze del filosofo, giocando tra finito e non-finito e soffermandosi sulle irregolarità del volto. In questa occasione l'immagine di Stella metteva l'accento su una spiccata volontà politica della pubblicazione ed al contempo dichiarava il suo pieno inserimento nella cerchia newyorkese.

“The Little Review” invece dedicò il numero dell'autunno 1922 (vol. IX n.1) a Stella, presentando ben quindici opere della sua personale presso le gallerie della Société Anonyme, tenutasi dal 10 gennaio al 5 febbraio del 1923²⁴⁰. L'invito alla visita della mostra, dedicato a chi sosteneva il movimento artistico moderno, rimarcava la capacità delle opere di regalare un nuovo volto di New York, non solo fatto di sporcizia, confusione e poliziotti. Senza nominare espressamente la composizione, Heap (la probabile autrice del testo) richiamava l'attenzione sul politico *The Voice of the City of New York Interpreted* (1920-1922), uno dei progetti pittorici più audaci del decennio per la sua complessa composizione figurativa e i per i suoi rimandi e rapporti con il mondo poetico, che fu al centro della mostra e dove nuovamente capeggiava l'immagine del ponte di Brooklyn. La corposa selezione di immagini apparsa sul fascicolo era una vera retrospettiva dell'artista, attraverso le influenze europee e la sua specificità architettonica e immaginifica. Le opere andavano da *Brooklyn Bridge* (1918-1919), al ritratto di profilo di Duchamp; dai dipinti con riferimenti spirituali come *The Swans* (1917) [fig. 44], fino ai collage. Questi ultimi rimasero, dopo questa apparizione, quasi sconosciuti fino al 1961, non a caso un periodo storico in cui nuovamente si poneva attenzione per la ricerca delle avanguardie storiche, e in particolare Dada, anche in ambito di una ricostruzione degli influssi apparsi in terra americana a partire dagli esordi del Novecento²⁴¹. I collage, che rappresentano soggetti della realtà attraverso giustapposizioni di ritagli di giornale e materiali cartacei, proponevano una rilettura dell'opera di Kurt Schwitters e al contempo dichiaravano il rapporto di amicizia e influenza artistica con Marcel Duchamp. *Study for a Skyscraper*, 1922, [fig. 46] ad esempio, ricostruisce, attraverso un atto di stilizzazione, l'immagine di un grattacielo grazie all'accostamento di quattro frammenti di carta diseguali, provenienti da diverse fonti come riviste, giornali, quaderni di appunti che

²⁴⁰*Stella Exhibition*, “The Little Review”, vol. IX, n. 1, 1922, p. 2. La galleria della Société Anonyme era situata all'indirizzo 19 East 47th Street, New York.

²⁴¹Per una digressione sui collage di Stella si rinvia a Moser, Joann, *The Collages of Joseph Stella: 'Macchie/Macchine Naturali*, “American Art”, vol. VI, n. 3, 1992, pp. 59–77. “The Little Review” fu l'unica rivista a presentare i collage di Stella prima del 1961 quando furono protagonisti di una mostra alla Zabriskie Gallery di New York.

danno alla composizione un aspetto primitiveggiante piuttosto che evidenziarne la fattezze architettonicamente geometrica. Un ulteriore elemento si coglie sulla sezione che compone la base, la scritta “pain” (dolore), realizzata con puntini bianchi, che appare dare conto della duplicità di sentimenti che rivestirono le rappresentazioni degli elementi tecnologici nell'arte di Stella e nell'ambiente Dada²⁴².

Se si guardano complessivamente i numeri di questa fase di “The Little Review” si può notare come il fascicolo su Stella fu seguito da quello contenente un approfondimento sull'attività di John Storrs, costituendosi come un focus sulle attività artistiche newyorkesi che da una parte affermava la capacità di Heap e Anderson di sfruttare le connessioni offerte dalla consulenza di Pound, senza tuttavia rimanerne succubi, e dall'altra offrire la loro versione personale del modernismo, che dipendeva strettamente dall'estetica Dada come confermerà anche il viaggio parigino del 1923 delle redattrici. Ebbero sicuramente un ruolo fondamentale nella scelta di soffermarsi sulla pratica artistica di Stella due figure femminili di riferimento della scena newyorkese, ovvero la baronessa Elsa von Freytag-Loringhoven e la fondatrice della Société Anonyme, Katherine Dreier.

La baronessa fu fin dal 1920 un'assidua collaboratrice della rivista, che pubblicava soprattutto le sue composizioni poetiche, e condivise con le redattrici una vivace corrispondenza nella quale le informava sul suo altalenante rapporto con Marcel Duchamp. Frequente era anche il richiamo all'opera di Stella, sebbene non sempre attraverso un giudizio positivo, per via del suo eccessivo sentimentalismo e di un utilizzo di convenienza del tema dell'americanismo, che tuttavia si tramutò in un invito a dare maggiore attenzione alla sua arte²⁴³.

Mentre il rapporto con Katherine Dreier era cementato non solo per l'occasione dell'uscita del fascicolo, ma anche attraverso il suo contenuto iconografico, soprattutto nelle due opere di Man Ray membro della Société Anonyme da poco sbarcato a Parigi. La prima è la fotografia *Three Heads* (1920) [fig. 47] (presentata col titolo di *Joseph Stella and Marcel Duchamp*) che ha la funzione di introdurre le riproduzioni di Stella evidenziando il dialogo tra i tre artisti, ovvero Stella e Duchamp e Man Ray (autore dello

²⁴²Moser interpreta la scritta come una ricevuta pagata (paid), evidenziando un possibile riferimento di Stella tra arte e commercio; *ivi*, p. 68.

²⁴³Si veda la corrispondenza di Elsa von Freytag-Loringhoven con Margaret Anderson e Jane Heap che insiste sulla figura di Stella, marcandone la differenza in materia di concetti con l'arte di Duchamp, in UWM bx 7 /fl 5-6, in particolare la lettera non datata inviata alla direttrici di “The Little Review”, scritta su carta intestata dell'Hotel Hudson di New York; «Stella is a Faker – but so clever and industrious [sic] – he can not be ignored – but should – by you! But I should not»: UWM, bx 7 /fl 5.

scatto e della fotografia di una donna che fuma, che appare sopra le teste dei due artisti). La seconda è il *rayograph* dal titolo *esoRRose sel à Vie* (1922), [fig. 48], che dava invece conto delle innovazioni raggiunte da Ray, proprio grazie alla collaborazione con Duchamp, attraverso un metodo che riportava la capacità del mezzo fotografico di rappresentare attraverso un automatismo, in grado di superare l'aspetto retinico della pittura²⁴⁴.

Sia “Broom” che “The Little Review”, sebbene pubblicarono anche altri dipinti, ebbero chiara la stretta relazione di Stella con il *milieu* newyorkese plasmato grazie alla presenza degli artisti europei e dalla loro spinta avanguardista. Entrambe le riviste inoltre chiaramente puntarono la loro attenzione sul tema della città, che accompagna costantemente la pratica di Stella, leggendo in questa rappresentazione l'essenza dell'americanismo, nella sua capacità di unire spunti provenienti dall'Europa con l'esaltazione di un'eccellenza americana. Corroborata questa tesi anche la critica che Heap rivolse a Stella in riferimento ad una mostra tenutasi alla Dudensing Galleries nel 1925, dove il pittore abbandonava, rigettandoli, i soggetti meccanici, preferendo rappresentazioni naturali, nelle quali la direttrice, dispiacendosi per la svolta naturalistica dei temi, riconosce solo i colori scintillanti ed elettrici che avevano caratterizzato la sua pratica²⁴⁵.

L'opera di Stella riapparve nelle pagine delle riviste espatriate nel doppio numero della primavera/estate 1929 di “Transition”, un fascicolo che confermava la svolta nella ricerca visuale del periodico, definita da una maggiore attenzione alle opere americane e nell'evidenziare il rapporto analogico e complementare tra linguaggio letterario e figurativo che, secondo Jolas, era riuscito negli anni a trovare risposte più convincenti ai problemi posti dalla modernità²⁴⁶. La riproduzione del pannello di *The Voice of the City of New York Interpreted* che raffigura il ponte di Brooklyn e il testo di Stella estratto dalla monografia *New York*, insieme con una selezione di dipinti a olio è da porre in diretta relazione con la successiva pubblicazione da parte della Black Sun Press del poema lungo *The Bridge* di Hart Crane²⁴⁷. Pur non volendo addentrarmi in una disamina della possibile

²⁴⁴Come evidenzia Barbara Haskell il rapporto tra Stella e Man Ray non fu sempre positivo, a differenza di quello con Marcel Duchamp, che fu tra le amicizie più importanti dell'italo-americano, cfr. Haskell, Barbara, *op. cit.*, p. 69.

²⁴⁵Heap, Jane, *Comments*, “The Little Review”, vol. XI, n. 2, pp. 19-20.

²⁴⁶Jolas, Eugene, *Super-Occident*, “Transition”, n. 15, 1929 pp. 11-16. La pubblicazione delle opere di Stella veniva anticipato nel numero n. 15 del febbraio 1929, cfr. Glossary, *ivi*, p. 298.

²⁴⁷Cfr. Stella, Joseph, *The Brooklyn Bridge (A page of my life)*, “Transition”, n. 16-17, 1929, pp. 86-88. In

collaborazione tra Stella e Crane, elemento già affrontato da diversi studiosi, appare tuttavia opportuno delineare un profilo del poeta per poi verificare il significato della sua presenza nel fascicolo della rivista di Jolas²⁴⁸.

Crane, infatti, fu tra gli autori che maggiormente contribuirono nelle riviste, ritagliandosi un ruolo di primo piano nel dibattito sulla letteratura e sull'arte come dimostra il caso, a cui ho già fatto accenno, di William Sommer fautore di una copertina per "Secession" (si veda *supra*, paragrafo 1.5). Molto vicino al circolo di Stieglitz e legato da una profonda amicizia con lo scrittore Waldo Frank, durante gli anni Venti Crane fu un prolifico poeta che dapprima rifiutò ogni influsso proveniente dalla realtà industriale, per poi sposare l'innovazione tecnica proposta dalla pubblicità, accogliendo alcuni presupposti espressi da Josephson nell'articolo *The Great American Billposters*, apparso su "Broom" del novembre 1922²⁴⁹.

Questa prima accettazione della modernità trovò una più definita forma nei primi mesi del 1923, quando Crane in corrispondenza con il trasferimento a New York, riscoprì l'essenza vitalistica dell'opera di Walt Whitman e abbandonò progressivamente lo scetticismo nei confronti dell'estetica della macchina, trovandovi un nuovo dinamismo spirituale del quale l'immagine del ponte divenne il perfetto emblema²⁵⁰. Crane dunque in questi anni giungeva al riconoscimento del valore immaginifico della realtà industriale americana e della necessità di un nuovo rapporto tra creazione artistica e vita: il poeta era infatti chiamato nelle sue opere non solo a fare menzione delle innovazioni tecnologiche, ma affrontarne uno studio capace di costruire una consapevolezza sociale delle sue conseguenze. Egli dunque a quest'epoca coglieva a pieno gli insegnamenti di Waldo Frank che invitava a umanizzare le forze della tecnologia per evitare una depravazione

nota viene evidenziato che il testo era già stato inserito in una pubblicazione privata. Cfr. Knox, George, *Crane and Stella: Conjunction of Painterly and Poetic Worlds*, "Texas Studies in Literature and Language", vol. XII, n. 4, 1971, pp. 692.

²⁴⁸Sono in particolare i saggi di George Knox e Irma B. Jaffre a soffermarsi su questo aspetto: *Ibidem*; Jaffre, Irma B., *Joseph Stella and Hart Crane: The Brooklyn Bridge*, "The American Art Journal", vol. I, n. 2, 1969, pp. 98-107.

²⁴⁹Pur non condividendone il contenuto eccessivamente positivista e materialista, Crane concordava che tecnicamente le pubblicità potessero offrire nuovi spunti al rinnovamento delle arti; Hart Crane a Gorham Munson, novembre 1922, in BRCHC, bx 6 /fl 267.

²⁵⁰«I begin to feel yourself connected with Whitman. I feel myself in currents that are positively awesome in their extent and possibilities. Potentially I feel myself quite fit to become a suitable Pindar for the dawn of the machine age so called. I have lost the last shreds of philosophical [sic] pessimism during the last few months. O yes, the 'background of life' and all that is still there, but that is only three dimensional. It is to the pulse of grater dynamism that my work revolves. Something terribly fierce and yet gentle»: Hart Crane a Gorham Munson, 2 marzo 1923, in BRCHC, bx 4 /fl 156.

È in questo stesso periodo che Crane inizia ad esprimere l'intenzione di scrivere un poema lungo dal titolo *The Bridge*, cfr. Jaffre, Irma B., *op. cit.*, p. 99.

spirituale: la macchina non doveva più essere ignorata, ma assorbita nella poesia, dove la sua forza distruttrice poteva essere controbilanciata, attraverso la creazione di un mito alternativo.

Guidato dalle riflessioni di pensatori come Frank e Whitman, Crane infondeva la cultura tecnologica con l'estasi trascendentale per la creazione di un nuovo mito a cui similmente aveva lavorato Stella, accentuando l'afflato simbolico dell'architettura e i suoi riferimenti gotici²⁵¹. La dipendenza dalla visione di Whitman è uno dei tanti elementi che avvicinarono Crane e Stella, e che diedero corpo alla rappresentazione del Brooklyn Bridge come simbolo unificante per l'America pur nelle sue molteplici diversità, come scrisse Stella nella monografia dedicata a New York e di cui un estratto fu pubblicato in "Transition": il ponte «lo aveva impressionato come il reliquiario che contiene tutti gli sforzi della nuova civiltà dell'AMERICA, l'eloquente punto di incontro di tutte le forze che si stanno risvegliando in una superba asserzione dei loro poteri in APOTEOSI»²⁵². Un'immagine dunque al contempo del potere tecnologico della nazione e della sua volontà di assurgere come riferimento per una nuova civiltà.

Diversi studiosi hanno evidenziato che difficilmente Crane poteva essere all'oscuro dell'opera di Stella, anche alla luce dei suoi rapporti con le riviste "Broom" e "The Little Review"²⁵³. Sicuramente nel 1928, poco prima della partenza per l'Europa, Crane ebbe modo, grazie ad un amico, di vedere la biografia *New York*, tanto che fu lui stesso a scrivere all'artista per richiedere le riproduzioni da inserire nel fascicolo di "Transition" e l'immagine del Brooklyn Bridge per l'edizione parigina del poema (che però in ultimo venne sostituita con una selezione di fotografie di Walker Evans, con il medesimo soggetto²⁵⁴).

Definito il rapporto di ispirazione tra Crane e Stella, rimane ancora da chiarire la presenza della riproduzione del pannello di *The Voice of the City of New York Interpreted* [fig. 49] all'interno di "Transition". Grazie ad alcuni scambi epistolari è noto che fu lo stesso Crane a richiedere all'artista sue riproduzioni e ciò conferma il rapporto consolidato

²⁵¹Haskell, Barbara, *op. cit.*, p. 105.

²⁵²«It impressed me as the shrine containing all the efforts of the new civilization of AMERICA – the eloquent meeting point of all the forces arising in a superb assertion of their powers in APOTHEOSIS»: Stella, Joseph, *The Brooklyn Bridge (A page of my life)*..., pp. 87-88.

²⁵³Ivi, pp. 99; 103; Knox, George, *op. cit.*, pp. 695-696. «I once met you, years ago, at Jane Heap and Margaret Anderson's place in N. York»: Hart Crane a Joseph Stella, 28 gennaio 1929, in BRCHC, bx 9 /fl 329.

²⁵⁴Hart Crane a Joseph Stella, 24 gennaio 1929, in BRCHC, bx 9 /fl 329, cit in Jaffre, Irma B., *op. cit.*, p. 103. Crane richiese a Stella non solo la riproduzione del pannello rappresentante il ponte, ma che di quelli dedicati al porto e al grattacielo.

tra il poeta e la redazione della rivista, che pubblicò sue poesie fin dal primo fascicolo e nel corso del tempo diversi lacerti del poema *The Bridge*, la cui gestazione iniziò nel 1923-1924²⁵⁵. L'entusiasmo di Crane nei confronti della rivista di Jolas nasceva da un sentire comune rispetto a spiritualità e inconscio, e dal tentativo di rapportarsi alla modernità non attraverso una rappresentazione pedissequa, ma con una più profonda riflessione su di essa²⁵⁶. A questa comunanza di intenti si deve unire una chiara intenzione di Caresse e Harry Crosby della casa editrice Black Sun di pubblicizzare, attraverso le pagine di una rivista transnazionale, l'uscita di *The Bridge* di Crane a riconferma del complesso sistema di rapporti personali e di convenienza nella creazione di ogni numero di "Transition"²⁵⁷. Tale sistema emerge sia dalla presenza della doppia inserzione dedicata alla casa editrice dei Crosby [fig. 50], sia dalla serie fotografica dei coniugi Gretchen e Peter Powel, *Manhattan: 1929*, pubblicata dalla Black Sun Press nel 1930 in un'edizione limitata e di lusso, come accadde anche per gli scatti di Walker Evans scelti, in ultimo, per corredare il poema *The Bridge*²⁵⁸. Jolas riportò nella sua biografia che fu lui stesso a presentare Crane a Harry Cosby, il quale aveva supportato economicamente "Transition" in una fase di particolare incertezza finanziaria: la confluenza di interessi poetici ed economici fu sancita nel numero successivo (n. 18) con l'entrata in redazione dell'editore²⁵⁹.

Sebbene siano evidenti le motivazioni di marketing nella pubblicazione del pannello del polittico e dello stralcio di testo di Stella, vale la pena addentrarsi nel contesto del numero e della sua poetica interna. Il fascicolo della primavera/estate 1929 è caratterizzato dalla presenza del manifesto *The Revolution of the Word*, che definiva la

²⁵⁵Per un vivido racconto delle vicissitudini editoriali del poema e dei soggiorni parigini di Crane si rinvia a Ford, Hugh D., *op. cit.*, pp. 200-211.

²⁵⁶Hart Crane ad Allen Tate, 27 marzo 1927, in BRCHC, bx 9 /fl 325.

²⁵⁷Lo scopo pubblicitario della pubblicazione dell'immagine di Stella viene evidenziato anche nell'intervento di Meinhard, Maximilian, *Revolution of the Word: Transnational Network Authorship in Transition* presentato al convegno American Library Association, 2017; <http://www.transnationalperiodicalcultures.net/revolution-of-the-word-transnational-network-authorship-in-transition/>. Tuttavia, in questa sede non viene evidenziato che anche l'apparato iconografico dipende dalla casa editrice parigina.

²⁵⁸Si hanno poche e lacunose notizie biografiche in riferimento a Gretchen e Peter Powel. Quest'ultimo nato Howard Hare Powell (1891-1983) e soprannominato da tutti "Pete" o Peter" proveniva da una famiglia del Rhode Island ed aveva studiato ad Harvard. Gretchen faceva parte di una famiglia della borghesia texana e si trasferì a Parigi per frequentare lo studio dello scultore Antoine Bourdelle. La loro fama storiografica è legata a Henri Cartier-Bresson che li citò spesso come suoi iniziatori alla pratica fotografica, cfr. Chéroux, Clément, *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015 (catal. mostra, Paris, 2014; Madrid, 2014), pp. 25-27. Per qualche notizia sulla pubblicazione della raccolta delle immagini dei Powel, cfr. Ford, Hugh D., *op. cit.*, p. 213.

²⁵⁹Jolas, Eugene, *Man from Babel*, a cura di Andrea Kramer e Rainer Rumold, New Haven, London, Yale University Press, 1998, pp. 120-121; Mansanti, Céline, *La revue Transition...*, p. 170.

mission della rivista in questa fase, e che ne segnava, pur nelle affinità, una separazione dal contesto del surrealismo bretoniano. Il manifesto che venne firmato dai suoi redattori, oltre che da tutti i maggiori collaboratori della rivista, tra cui anche i Crosby e Crane, invitava ad una trasformazione del linguaggio verso l'abolizione della banalità e della sintassi monotona, per la creazione di un mondo favoloso e che costituì la base per la nuova visione proposta dalla rivista dell'industrialismo americano, ovvero nella prospettiva della costituzione di un nuovo mito nazionale. Soprattutto le figure del letterato e del poeta erano investite di questa nuova forza generativa, capace di rivoluzionare le nozioni prestabilite della grammatica e di sovvertire l'oppressione dell'età delle macchine e trovare una nuova connessione con lo spirito. L'impegno dell'artista e del poeta era quello di trovare una «nuova bellezza collettiva», frutto non dell'azione di una massa ma come prodotto d'un individuo capace di creare una nuova visione.

Sebbene la macchina e la tecnologizzazione fossero sentiti come elementi opprimenti questi venivano posti sotto la lente analitica di letterati e artisti come dimostra l'apparato iconografico del fascicolo dove i contributi di Stella apparvero nella sezione americana, incentrata su New York. Qui vennero pubblicate anche dieci fotografie da *Manhattan: 1929* dei coniugi Powel, una serie che combinava alcuni aspetti dell'approccio positivistico della Nuova Visione teorizzata da Moholy-Nagy e della pratica di Alexander Rodchenko, inclusi spettacolari effetti visivi e inquadrature inaspettate dal basso verso l'alto. Le foto rappresentano una serie di sguardi sulla città americana finalizzati all'esaltazione delle sue caratteristiche architettoniche e urbanistiche attraverso la rappresentazione dei suoi grattacieli, delle sue strade e del suo complesso *skyline* definito da edifici e insegne luminose, sulla scia del film *Manhatta* (1921) di Charles Sheeler e Paul Strand seppur eludendo ogni riferimento alla presenza umana.

Il pannello di Stella insieme alle foto dei Powel collaborarono collettivamente a creare una visione trascendente e sublime della città, che giocava tra riferimenti di stampo americano e su quei contenuti di mistero che già i surrealisti avevano esaltato in questi stessi anni attraverso la rivalutazione delle fotografie di Eugene Atget, spesso pubblicato anche in "Transition" e che facevano riferimento ad una lettura dell'opera del fotografo dipendente dalla lettura proposta da Man Ray e Berenice Abbott che ne diffusero conoscenza rispettivamente in Europa e negli Stati Uniti. Nel numero queste caratteristiche di visione e costruzione dell'immagini erano richiamate anche da uno scatto di Abbott che raffigurava una via di New York [fig. 51], che, sebbene popolata di gente, mostrava delle similitudini con le composizioni del maestro francese per i panni

appesi che in primo piano appaiono come simulacri delle figure senza volto che vagano nella composizione. L'opera di Stella appariva inoltre dialogare da un punto di vista compositivo con gli scatti dei coniugi Powel per il richiamo alle luci elettriche della città [fig. 52], per i tagli che esaltano la verticalità [fig. 53], la geometrizzazione dell'architettura e per la quasi totale assenza di presenza umana. Mentre infatti Crane proponeva nel suo poema un continuo movimento di persone, come nella sezione intitolata "Danza" dove il poeta immagina di partecipare alla vita della comunità nativa della principessa Pocahontas, il dipinto di Stella si concentrava solo sull'architettura, annullando il confronto tra corpo umano e ponte, e parallelamente, costruendo un immaginario tipico della rappresentazione del mondo urbano, soprattutto in ambito americano²⁶⁰.

Il "recupero" dei dipinti di Stella da parte di Crane veniva sposato dalla rivista di Jolas nell'ambito di un sentire comune rispetto alle funzioni di letteratura e arte come reazioni alla perdita del senso del divino nel cambiamento positivista del mondo occidentale e che coinvolgeva anche altri scrittori, come Waldo Frank, che nella seconda metà degli anni Venti iniziarono a perdere preminenza nel dibattito sulla macchina²⁶¹. Questo, inoltre, può essere visto all'interno di un'idea di commistione che fu essenziale sia nella poetica di Crane che nella redazione di "Transition": un elemento che ritorna anche nella metafora del ponte. Se infatti Jolas ricordava di aver pensato a "bridge" come possibile nome della rivista per rappresentare al meglio l'unione tra continenti e popoli racchiusa nelle sue pagine, per il poeta questo rappresentava il simbolo della connessione di tutte le varietà americane²⁶². Il termine "sintesi", più volte presente nelle parole di Jolas e ribadito dalla copertina di questo numero, contribuiva a rafforzare la comunanza di intenti, oltre a identificare la risposta di "Transition" alla temperie culturale della fine degli anni Venti. Ad aprire il fascicolo, infatti, veniva presentata una delle immagini del reportage su Manhattan dei Powel, raffigurante una via di New York definita spazialmente dagli alti grattacieli, ma variata per l'occasione dall'inserimento della scritta "synthesis" in caratteri meccanici, [fig. 54] che richiamavano quelli usati da Léger e a imitazione delle insegne luminose. Lo scatto, caratterizzato dal senso di verticalità come aspirazione verso lo spirito, grazie ad una costruzione prospettica vertiginosa che lascia intravedere

²⁶⁰Si veda in particolare su questi temi il contributo di Hart Crane per la raccolta dal titolo *Revolt in Art* pubblicata nel 1929; cfr. Hart Crane, *Modern Poetry*, in Frank, Waldo (a cura di) *The Collected Poems Of Hart Crane*, New York, Liveright, 1946, pp. 19-23.

²⁶¹Cfr. *ivi*, pp. 175-180.

²⁶²Jolas, Eugene, *Man from Babel...*, p. 88.

una frazione di cielo tra due ali di grattacieli, poneva l'attenzione sulla relazione impostata tra immagine e parola. L'immagine così creata risulta programmatica poiché concentrata su due elementi fondanti della linea editoriale della rivista, ovvero l'attenzione sulla parola, l'utilizzo della lingua come mezzo per la trasformazione della realtà, insieme all'elemento della verticalità, che in particolare alla ripresa della pubblicazione, nel 1932, individuava la ricerca di una commistione tra spirito e realtà materiale²⁶³.

Il termine “sintesi” utilizzato per la prima volta nel numero del dicembre 1927 per definire il dialogo internazionale impostato nelle pagine di “Transition” prese il ruolo centrale nella copertina del 1929²⁶⁴. Questo concetto richiamava ad una sensazione condivisa nelle arti sul finire degli anni Venti, una sorta di *zeitgeist* che divenne un elemento identitario per l'essenza complessa e talvolta contraddittoria delle diverse influenze inglobate nella pubblicazione²⁶⁵. Sintesi era infatti un concetto chiave per la nuova stagione della modernità usato non solo dagli artisti, ma anche dalla coscienza storiografica nascente che intravedeva la necessità di una nuova lettura della realtà capace di comprenderne tutte le opposte sfaccettature²⁶⁶. Il termine costituiva una sorta di *passe-partout* piegato di volta in volta alle necessità che la situazione richiedeva: nel Secondo Manifesto Surrealista veniva usato per indicare un punto preciso in cui nulla sarebbe stato contraddittorio; in “Transition” fungeva piuttosto da richiamo alla necessità di valutare criticamente il reale e per ricercare un nuovo centro spirituale in un mondo così frammentato come quello moderno. Questo inoltre sottintendeva un'alleanza spirituale, universale e armoniosa tra le arti e gli uomini che era alla base della comunanza tra Jolas e Crane.

2.4 La fotografia della nuova società: Paul Strand, Charles Sheeler e Berenice Abbott

Le riviste espatriate che offrirono una panoramica sulla produzione artistica

²⁶³Che l'aspetto della verticalità sia fondamentale nella lettura di Jolas è testimoniato dal manifesto *Poetry is Vertical*, pubblicato nel 1932 in occasione della nuova serie di “Transition”, e all'aggettivo da lui coniato nei primi anni Trenta: “vertigral”, ovvero pertinente alla tendenza di cercare una sintesi mistica nel linguaggio primordiale. Alla poesia veniva così riconosciuta la capacità di connessione tra lo spirito e la terra, proprietà evidenziata anche da Crane in comunione con il potere allusivo.

²⁶⁴Mansanti, Céline, *La revue Transition...*, p. 69.

²⁶⁵*Ivi*, p. 100.

²⁶⁶Tomàs Llorens Sert, *Le mouvement moderne au moment de la synthèse*, in Pagé, Suzanne (a cura di), *Années 30 en Europe, le temps menaçant 1929-1939*, Paris, Flammarion, 1997 (catal. mostra Paris, 1997), pp. 27-28.

intercontinentale riconobbero nella fotografia un mezzo rappresentativo dell'epoca e in stretta relazione di affinità con il mondo americano. La fotografia consentiva infatti esplorazioni estetiche e filosofiche che proprio in quegli anni coinvolgevano lo statuto ontologico del mezzo e il suo inserimento nel novero delle arti che ben si sposava con la definizione di un'arte americana. La fotografia inoltre faceva parte di una serie di più ampie trasformazioni del mondo della comunicazione che oggi definiamo come modernità, mentre da un punto di vista artistico permetteva una nuova via di intermediazione tra riproduzione, percezione e mondo reale, temi che risultarono centrali nella riflessione proposta dai periodici che furono fondati in un periodo storico in cui l'idea stessa di realtà venne indagata e ridefinita da nuove investigazioni scientifiche e filosofiche²⁶⁷. L'essenza chimico-meccanica della fotografia forniva allo stesso tempo nuovi spunti per la relazione tra creazione umana (artistica o utilitaristica) e la tecnologia, come un giusto corrispettivo di quello sguardo libero, privo di condizionamenti storici spesso associato agli artisti americani in ambito europeo. Un cambio di prospettiva che come ha già notato Michael North, estendendo l'esplorazione anche al campo delle immagini in movimento, aveva permesso la costruzione di un nuovo rapporto tra arte e letteratura, dimostrato in particolare l'esperienza editoriale di "Transition"²⁶⁸. Il perdurare di queste riflessioni lungo l'arco del decennio identifica le diverse modalità di lettura dell'immagine fotografica dotata di caratteristiche documentarie ed aprono, attraverso una via iconografica, uno spaccato sulle complesse relazioni tra uomo, realtà industriale e spiritualità in un continuo di influenze tra Stati Uniti e Europa.

Sono quasi tutti statunitensi i fotografi presentati nelle pagine delle riviste, tra cui Paul Strand, Charles Sheeler, Berenice Abbott e Man Ray, molti di quali di stanza in Europa oppure di passaggio nel Vecchio Continente alla ricerca di nuovi spunti o di occasioni di esposizione. Se in precedenza ho fatto menzione del valore dei ritratti realizzati dalla Abbott e da Man Ray per il movimento espatriato nell'ambito micro-sociale dell'avanguardia e dei circoli parigini, rimane tuttavia aperta una disquisizione sul riconoscimento del mezzo fotografico e sul suo valore in rapporto alla trasformazione dell'ambiente fisico e sociale imposto dall'industrializzazione. Tralasciando in questo contesto le sperimentazioni di Man Ray sulle fotografie a contatto (vedi *infra*, paragrafo 5.2), in questa sezione intendo concentrarmi sulle immagini fotografiche che si occuparono di rappresentare la realtà americana per poter definire come queste fossero

²⁶⁷Cfr. Dawn Ades, *Camera Creation*, in Mundy, Jennifer (a cura di), *op. cit.*, p. 88.

²⁶⁸North, Michael, *Camera Works...*, pp. 61-82.

concepito. Pertanto, tenterò di tracciare le ragioni che portarono alla presentazione degli scatti e del saggio di Paul Strand nel fascicolo di novembre 1922 di “Broom”, e alla pubblicazione della serie di Sheeler dedicata al complesso industriale della Ford di River Rouge sulle pagine di “Transition” nel 1929, fino alle immagini dell’ambiente urbano statunitense di Berenice Abbott apparse su “The New Review” attraverso un’analisi della valutazione della fotografia nell’ambito delle riviste, nel suo rapporto con la pubblicità e con il reale. Queste si compongono come traiettorie divergenti e non sempre innestate sulle medesime finalità di racconto della modernità, ma che da una parte esaltano il mezzo fotografico e dall’altra mostrano un complesso rapporto con la scena europea, da intendersi come ambiente di ricezione delle immagini e luogo di formazione dei fotografi.

Prima di entrare nel dettaglio delle scelte artistiche proposte da “Broom”, “Transition” e “The New Review” in riferimento alla fotografia e al suo uso per rappresentare l’immagine della modernità e del mondo industriale americano, devo proporre una breve digressione sul rapporto tra questi periodici e uno dei più vivaci animatori della scena artistica e fotografica americana, Alfred Stieglitz. Se non si riscontra alcun contatto tra Eugene Jolas e il fotografo, e neppure con la redazione di “The New Review”, elemento che è possibile giustificare con la progressiva perdita di rilevanza del circolo di Stieglitz, diversa fu la condizione di “Broom”, che fu tra le prime riviste ad affrontare l’esperienza transcontinentale²⁶⁹. Il periodico di Harold Loeb infatti fu il mediatore del lascito culturale delle esperienze newyorkesi degli anni Dieci, impegnato nel tentativo di formare una nuova posizione in grado di mantenere saldo il rapporto con l’avanguardia europea, pur nella strenua ricerca di soggetti e modalità tipicamente americani e proponendo uno sguardo sulla società statunitense non definito da un distacco di tipo elitario, ma piuttosto grazie alla distanza generata dalla sede di edizione.

La presenza di Strand mette in luce le diverse anime della rivista e di come l’esperienza delle pubblicazioni indipendenti realizzate in Europa sia da leggere in controluce con la decisione di Stieglitz di dedicarsi alla formazione di un secondo “gruppo” di artisti e scrittori attorno a sé. Attraverso una pratica insistita di mostre e propaganda, Stieglitz infatti aveva scientemente concettualizzato con i “sei + X”, un circolo di artisti che si posizionava come antinomia del mondo borghese dominato dal

²⁶⁹Alfred Stieglitz a Margaret Anderson e Jane Heap, del 11 luglio 1922, in risposta alla richiesta di commenti sul numero dedicato a Picabia, in UWM, bx 9 /fl 25. La richiesta mette in evidenza come anche le direttrici di “The Little Review” riconoscessero il ruolo culturale del fotografo.

denaro. Il gruppo comprendeva lo stesso Stieglitz, Arthur Dove, Mardsen Hartley, John Marin, Georgia O'Keeffe, Paul Strand e un settimo membro a rotazione, spesso incarnato da Charles Demuth²⁷⁰.

Stieglitz e Paul Rosenfeld, il critico più vicino al gruppo, furono esclusi, o forse rifiutarono – nel caso del fotografo – la pubblicazione su “Broom”, mentre questa fu aperta a Waldo Frank, Sheerwood Anderson, Paul Strand e a Charles Sheeler, che tuttavia nel 1923, quando prestò le sue foto, stava iniziando a distanziarsi dal circolo alla ricerca di una nuova espressività artistica²⁷¹. In effetti, sebbene nel corso degli anni acquisì un carattere sempre più militante, “Broom” rimase un organo aperto al dibattito intellettuale e non indugiò mai in attacchi verso la persona di Stieglitz, anche in virtù dell'amicizia che lo univa al poeta Alfred Kreymborg, fondatore insieme a Loeb della rivista, che fin dalle fasi preparatorie richiese al fotografo e alla moglie Georgia O'Keeffe una loro partecipazione²⁷². Anche Nathaniel Shaw, uno dei primi collaboratori del periodico, tenne contatti con Stieglitz, sebbene ritenesse che le posizioni del fotografo fossero ormai superate. Riferì in particolare di aver invitato Stieglitz a partecipare all'impresa editoriale, il quale non si era dimostrato ostile, ma sperava che la rivista proseguisse sulle orme tracciate da “Camera Work”²⁷³.

Anche Lola Ridge, *American Editor* che successe a Shaw, pareva interessata a presentare le opere di Stieglitz all'interno del numero dedicato all'arte e alla letteratura americana, intenzione che si scontrava con la volontà di Harold Loeb esplicitata all'inizio del 1922 di non collaborare direttamente con il fotografo: sentimenti peraltro ricambiati da Stieglitz che confidò di non aver creduto nella possibilità di una loro collaborazione in quanto Loeb, a detta del fotografo, mancava di creatività²⁷⁴. Loeb e alcuni dei suoi collaboratori consideravano le linee del circolo di Alfred Stieglitz e di Paul Rosenfeld come irrimediabilmente bloccate dalle loro stesse contraddizioni, e che la loro retorica su

²⁷⁰Corn, Wanda M, *op. cit.*, pp. 16-17.

²⁷¹Hemingway, Andrew, *op. cit.*, p. 32.

²⁷²Cfr. Alfred Kreymborg ad Alfred Stieglitz, 12 settembre 1921, su carta intestata di “Broom”, in BRBASGO, bx 28 /fl 672. Qui è presente anche una lettera di Kreymborg a Herbert Jacob Seligmann, del 14 maggio 1921, in cui spiegava che il rifiuto di pubblicare un articolo sull'arte di Georgia O'Keeffe non fosse da leggersi come un atto di ostilità verso l'artista.

²⁷³«No doubt he expected us to develop the ideal of which Camera Work was an outline. This particular gentleman is just now something to be gone beyond as Nietzsche [sic] has it. He is a kind of academy. I don't feel antagonistic and shall try to get some of his work and O'keefe [sic]'s, Hartley, Strand, Shieler [sic], Marin, and the rest of the outfit; but in my mind they haven't said the last word and I am looking for they successors»: Nathaniel Shaw a Harold Loeb, 31 ottobre 1921, in PULB, bx 2 /fl 4.

²⁷⁴«That you are not longer associate with Harold L. Does not surprise me. As a matter of fact I felt when you left that you could not work together long.- You are creative. Loeb is not. - I feel you're better off “free”»: Alfred Stieglitz a Alfred Kreymborg, febbraio 1921 [1922], in BRBASGO, bx 28 /fl 672.

un'arte americana nascondeva solo scopi elitari²⁷⁵. Questa posizione era ben espressa dal duro attacco di Loeb nei confronti di Rosenfeld, pubblicato nella quarta uscita (febbraio 1922), fascicolo che segnava anche l'abbandono di Kreymborg alla redazione. Qui si riconosceva il lascito teorico di Stieglitz, ma Rosenfeld veniva criticato poiché negava una lettura formalista delle opere d'arte, privilegiando piuttosto una visione critica basata sul confronto con la letteratura e la natura²⁷⁶. Proprio questi aspetti infatti si dimostrarono rapidamente fuori dall'asse degli interessi della rivista, che rifuggiva il paragone con la natura per concentrarsi sulla descrizione dell'immagine della città moderna. Le intenzioni di Loeb, una volta lasciato solo al timone della rivista venivano infatti definite dalla continua richiesta all'ufficio newyorkese di fotografie di «American industrial products», che rappresentavano il suo maggiore interesse al tempo²⁷⁷.

Qui risiedeva la distanza di visione tra le due redazioni: per Lola Ridge l'inserimento delle opere di Stieglitz avrebbe evitato l'acquisizione di uno stile «eccessivamente francese», ovvero legato alle avanguardie europee e allo stesso tempo avrebbe garantito un giusto distacco dall'esaltazione della macchina a cui “Broom” stava volgendo. La poetessa infatti dichiarò a più riprese di non gradire un numero eccessivo di immagini di macchine industriali nella rivista, ricordando che l'ultimo esperimento felice in questo senso era stato il periodico dell'artista e gallerista Robert Coady, “The Soil”. Ridge ribadiva infatti che l'era delle macchine avrebbe dovuto essere rappresentata in modo interpretativo grazie alla visione di un artista, e non solamente registrata in modo oggettivo: Stieglitz sarebbe certamente stato capace di realizzare ciò, creando un contatto emozionale con la macchina²⁷⁸. È plausibile supporre che la Ridge pensasse alla metodologia scelta dal fotografo per rappresentare i simboli della società industriale e della crescita capitalistica, evidenziandone un aspetto di “umanizzazione” come nel caso delle fotografie realizzate nel periodo pittorialista, come nel caso della celeberrima fotografia *The Flatiron*, (1903), [fig. 55] che rappresentava l'iconico grattacielo newyorkese, avvolto dalla neve e posto in confronto con la natura. Al contrario Loeb

²⁷⁵Cfr. Brennan, Marcia, *Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge, London, The MIT Press, 2001, pp. 23; 36-40.

²⁷⁶Cfr. Loeb, Harold A., *Comment*, “Broom”, vol. I, n. 4, 1922, pp. 381-384. Alfred Kreymborg a Alfred Stieglitz, Pallanza, 4 aprile 1922, in una nota manoscritta sottolineava che l'attacco a Rosenfeld era stato uno dei motivi per l'abbandono della redazione, in BRBASGO, bx 28 /fl 672.

²⁷⁷Lola Ridge a Harold Loeb, 11 marzo 1922, in PULB, bx 1 /fl 41.

²⁷⁸«The machine age of America should be by all means be represented but interpreted not reported. The artist has not yet arisen who has even sincerely tried to do it [...]. I think Stieglitz could do it - if he could form emotional contact with the machine, if not the result would be nil and more disheartening failure than that of a smaller man»: Lola Ridge a Harold Loeb, in PULB bx 1 /fl 41. La lettera, sebbene non datata è verosimilmente del marzo 1922.

sperava di poter trovare in Strand l'artista capace di realizzare le immagini di prodotti industriali che potessero corredare il suo saggio, *The Mysticism of Money*, che apparve nel fascicolo del settembre 1922, con il fine di guardare all'essenza dell'industrializzazione attraverso un approccio distaccato e obbiettivo, senza limitarsi ad una sterile critica di dissociazione²⁷⁹. Non è un caso dunque che Loeb richiedesse insistentemente immagini fotografiche e non pittoriche, per poter evidenziare quell'aspetto del reale e collegarsi con gli apparati iconografici di "The Soil", che aveva insistentemente messo l'accento sulle qualità formali delle macchine [fig. 56], ma anche con altre riviste europee, come "Ves'c'/Object/Gegegenstand" e "Esprit Nouveau", nella quale capeggiavano frequentemente immagini di architetture americane in un continuo richiamo tra presente e passato. Di certo Loeb poté essere stato informato da Shaw delle nuove fotografie di Strand, meno influenzate dal lessico pittorialista in favore di una marcata oggettività, poiché con il fotografo erano uniti da una profonda amicizia. Lo testimonia anche il commento favorevole di Shaw sull'apparizione degli scatti di Strand su "Broom", finalmente svincolati dal feticismo per la bella stampa, tipico di Stieglitz, ma piuttosto indirizzati all'utilizzo della fotografia come un mezzo per la produzione su vasta scala e quindi in stretto rapporto con l'idea di riproducibilità e modernità²⁸⁰.

Le cinque fotografie di navi, oggetti realizzati industrialmente, macchine in funzione e scorci di New York realizzate da Paul Strand e presentate insieme all'articolo *Photography and the New God* nel fascicolo di novembre 1922 di "Broom" rappresentarono l'unica riposta alle insistenti richieste del direttore²⁸¹. L'insieme proposto dalla pubblicazione non presentava un corpus omogeneo né da un punto di vista stilistico, alternando immagini realizzate nella metà degli anni Dieci ad altre di più recente

²⁷⁹Harold Loeb a Lola Ridge, 3 febbraio 1922; in PULB, bx 1 /fl 41; Harold Loeb a Lola Ridge, 3 aprile 1922; in PULB bx 1 /fl 41. Le fotografie di Strand non furono pubblicate nello stesso fascicolo dell'articolo di Loeb per ritardi nella consegna. Loeb, Harold A., *The Mysticism of Money*, "Broom", vol. III, n. 2, 1922, pp. 115-130.

²⁸⁰Conferma la conoscenza tra Paul Strand e Nathaniel Shaw e il rapporto di reciproca stima il ritratto fotografico realizzato da Strand e una fitta corrispondenza che li unì dal 1912, anno in cui Shaw fu impegnato nella diffusione del lavoro del fotografo fino al 1927. Cfr. *Paul Strand: Sixty Years of Photographs*, New York, Aperture, 1976, p. 142. Si veda inoltre la corposa corrispondenza in CCCP, bx 21 /fl 6. Fu l'emergere dello stile documentario e il suo realizzarsi in edizioni stampate a decretare la definitiva democratizzazione della fotografia, cfr. Lugon, Olivier, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008, p. 287. Strand manteneva comunque molta attenzione per gli aspetti della stampa, basti vedere la sua diatriba con Loeb per le immagini pubblicate su "Broom" non sempre giudicate di buona qualità: Paul Strand ad Harold A. Loeb, 25 luglio 1922, in PULB, bx 2 /fl 2.

²⁸¹Strand, Paul, *Photography and the New God*, "Broom", vol. III, n. 4, 1922, pp. 252-258; Gli scatti fotografici, tutti presentati senza titolo, sono pubblicati nel fascicolo in pagine non numerate.

realizzazione, né da un punto di vista del soggetto, se non all'interno di una vasta categoria di “moderno”. *Truckerman's House* [fig. 57], 1915, ad esempio, rappresenta la periferia cittadina ancora in costruzione e per questo quasi avvolta dall'ombra, sospesa tra una definizione urbanistica e la presenza incombente della pubblicità e della macchina, dove si contraddistingue un'accurata costruzione dell'immagine sui diversi piani, attraverso un gioco tra prospettiva e piattezza, centralità e dislocazione. L'immagine, che appariva essere frutto di uno sguardo a scopo sociale sulla crescita della città, non risultava confacente alle richieste di Loeb di fotografie di stile documentario, al contrario il primo piano ravvicinato della sezione di una macchina [fig. 58], che mostra una cinghia scorrere tra le forme perfette e metalliche e ne sottolinea la funzionalità e la loro precisione, rientrava meglio all'interno del discorso impostato da “Broom” sul rapporto tra uomo e macchina. Lo stesso vale per lo scatto realizzato da Strand per fini pubblicitari, una ripresa ravvicinata di cuscinetti a sfera realizzati dall'azienda Hess-Bright Ball Bearings di New York del 1920 [fig. 59]. L'immagine, che era stata scelta come frontespizio del fascicolo, lasciava emergere infatti le qualità formali degli oggetti industriali, pur tuttavia risvegliando sensazioni estetiche in grado di rendere la macchina più comprensibile e controllabile, attraverso un'azione di astrazione volta a raggiungere nuovi significati visuali²⁸².

Questi elementi furono prontamente colti da Loeb che in una lettera alla Ridge, rimarcava la sua distanza dalla modalità di rappresentazione della realtà di Strand e Stieglitz considerata una trasposizione estetica e non illustrativa: dunque la bellezza delle loro foto derivava dall'arte del fotografo piuttosto che dall'oggetto ritratto²⁸³. Al contrario il direttore intendeva mostrare immagini dal carattere maggiormente documentario e che sapessero mettere in primo piano le macchine e le architetture e non la bravura degli artisti nel ridurre le forme in senso astrattivo, riconducibile alla teoria di Clive Bell della *significant form*²⁸⁴.

La visione dell'arte e della fotografia di Loeb fu mediata dal pensiero dello

²⁸²Cfr. Greenough, Sara, *Paul Strand, an American Vision*, Washington, Aperture, 1990 (catal. mostra Washington, 1990), p. 40; Alan Trachtenberg, *Introduction*, in Stangen, Maren (a cura di), *Paul Strand, Essay on his Life and Work*, New York, Aperture, 1990, p. 9.

²⁸³«Strand's photos like Stieglitz's directly aesthetic and not illustrative. That is, they are beautiful, but beauty is archived by the art of the photographer rather than derived from the beauty of the object presented. I still think in *Broom* we could see pictures of beautiful machines or beautiful buildings, but you need a more amenable artist than Strand to do them. As things turned out, I am delighted to run the Strand's with the excellent article, but still believe the other idea feasible as well»: Harold Loeb a Lola Ridge, 15 settembre 1922, in PULB bx 1 /fl 41.

²⁸⁴Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, in Burgin, Victor (a cura di), *Thinking Photography*, Houndsmills, London, Macmillan, 1982, p. 100; Greenough, Sara, *op. cit.*, p. 39.

scrittore inglese Gilbert Cannan, che, nell'articolo apparso su "Broom", *Observations on Returning to the Remnants of Civilization*, invitava a lasciare che gli artisti si adeguassero alla nuova estetica industriale, indicando l'esempio positivo dell'utilitarismo delle costruzioni ingegneristiche in acciaio²⁸⁵. L'intervento inoltre affermava che la fotografia era la risposta americana alle attese europee, emanazione di una visione non manipolata dalla cultura, ma solamente frutto della presa diretta della realtà²⁸⁶. Lo scrittore fu una figura fondamentale per Loeb non solo per la comprensione del valore estetico e utilitaristico dell'architettura industriale, a partire dal raffronto tra chiese gotiche e i silos di stoccaggio, ma anche per l'analisi del ruolo dell'arte in confronto alla letteratura²⁸⁷. Cannan, che aveva visto nella macchina tutto ciò che avrebbe distrutto il potere individuale e spingeva alla ribellione verso la materializzazione e la volgarizzazione della vita, indicò nell'arte uno spazio di creazione fecondo capace di disvelare la corruzione della vita moderna: sebbene questa, come la letteratura, fosse inserita in un sistema di mercato, ne intravedeva una possibilità di sfuggire alla corruzione grazie ad una lettura formale e anti-narrativa delle produzioni artistiche²⁸⁸. La forma e la sua riduzione ad un elemento puro e scevro da un valore morale che si ritrovava frequentemente nelle riflessioni di Loeb emergevano dunque dall'esempio di Cannan, quanto mai rinforzato dallo studio e dalla riflessione sui testi dei critici inglese Roger Fry e Clive Bell.

²⁸⁵Gilbert Cannan (1884-1955) nacque a Manchester da una famiglia imparentata con l'economista Edwin Cannan. Dopo aver frequentato l'Università di Manchester e il King's College di Londra, Cannan scelse di proseguire gli studi in legge, che tuttavia abbandonò in favore della critica teatrale e letteraria. I suoi romanzi e pièce teatrali si contraddistinsero per una feroce critica nei confronti della macchina e della società commerciale, ma anche per la valutazione della superiorità delle arti visive rispetto alla letteratura. Tra il 1919 e il 1920 viaggiò negli Stati Uniti e in Africa. A metà degli anni Venti fu dichiarato pazzo e confinato in un istituto psichiatrico, evento che decretò la fine della sua attività letteraria. Cfr. Buhr, Richard J., *Gilbert Cannan: An Annotated Bibliography of Writings About Him*, "English Literature in Transition, 1880-1920", vol. XX, n. 2, 1977, pp. 77- 107. Loeb ricorda di aver conosciuto le teorie di Cannan dapprima grazie alla lettura del romanzo *Old Mole* (1914) e successivamente conoscendolo di persona presso la libreria The Sunwise Turn (New York), presumibilmente nel 1919; cfr. Loeb, Harold A., *The Way It Was...*, pp. 25; 39.

²⁸⁶«London, Paris and Berlin make us hope for something from the American eye, but the American, so far as I can make out, says: 'Ah—it (Art)! Hell! Nothing!' and leaves it to the camera which, having no miseducated brain behind it, records the grain elevator as a grain elevator and the man in the subway as a man in the subway and hey! both are shown to be wonderful, both new and old, actual and mythical, credible and incredible and therefore lovely. What more do you want?»: Cannan, Gilbert, *Observations on Returning to the Remnants of Civilization*, "Broom", vol. III, n. 3, 1922, pp. 219-220. La posizione di Cannan rispetto alla fotografia venne riproposta anche nel numero speciale di "MSS" orchestrato da Stieglitz nel 1922. In questa sede lo scrittore metteva in luce il ruolo fondamentale di Stieglitz e Charlie Chaplin, capaci di riequilibrare e fortificare la visione dell'occhio grazie all'uso della tecnologia. Cfr. Cannan, Gilbert, *The Discipline of the Camera*, "MSS", n. 4, 1922, p. 6.

²⁸⁷Loeb, Harold A., *The Way It Was...*, p. 66.

²⁸⁸Ruth Hoberman, *Making Life into Art: The Three-Way Conversation of Gilbert Cannan, Mark Gertler, and D.H. Lawrence*, in Morris, Daniel e Helen Maxson (a cura di), *Reading Texts, Reading Lives: Essays in the Tradition of Humanist Cultural Criticism in Honor of Daniel R. Schwarz*, Newark, University of Delaware Press, 2012, pp. 31-50.

Questo richiamo permette anche di riconnettere in modo più esaustivo la figura di Loeb da una parte con il suo passato di anarchico diffidente dell'apprezzamento mondiale dell'industrialismo, dall'altra con le avanguardie europee attraverso l'esaltazione dei prodotti americani e le riflessioni sul ruolo dell'artista nella società, soprattutto nel confronto con la figura dell'ingegnere, che già nel testo di Cannan è indicato come un professionista capace di creare delle forme, pur senza pretese estetiche. Alcuni risvolti di questo percorso intellettuale Loeb li espresse in prima battuta nel testo *The Mysticism of Money*. Qui, attraverso un paragone con le religioni arcaiche, Loeb definì il capitalismo come una forza rivitalizzante per l'espressione estetica, pur riconoscendone i numerosi costi sociali. Undici anni dopo, con la pubblicazione di *Life in a Technocracy* (1933), scritto al rientro negli Stati Uniti, Loeb testimoniò come durante il soggiorno europeo già propendesse verso una prospettiva tecnocratica, ma che ritrovò nuova spinta negli anni Trenta a seguito della crisi economica. L'utopia espressa da *The Mysticism of Money* di Loeb fu un prodotto della combinazione delle teorie di Thorstein Veblen, che denunciavano lo spreco e il valore sociale acquisito dai beni di consumo, e delle ricerche formali in ambito artistico desunte dalla conoscenza dei puristi francesi e del Costruttivismo²⁸⁹. Veblen, filosofo ed economista di origini norvegesi, aveva proposto una lettura della società americana sulla base di termini come spreco, efficienza e sabotaggio, esplorando la possibilità di un nuovo ordine politico adeguato alla nuova società di stampo utilitaristico retto dalla figura dell'ingegnere²⁹⁰. Le sue tesi, che acquisirono il favore di molti letterati, furono esposte in una serie di scritti pubblicati dalla fine dell'Ottocento al 1921, tra cui nel *The Theory of Leisure Class* (1899) che acquisì una certa fama negli ambienti letterari e artistici per la sua attenzione sul consumo piuttosto che sulla produzione. Sebbene di fede socialista, Veblen non supportò mai il partito dei lavoratori, ma piuttosto intendeva mettere le basi per una tecnocrazia: una proposta che partì dai suoi scritti che principalmente si concentrarono sul commento delle abitudini della società borghese. Secondo Veblen, l'analisi funzionale della società del tempo libero

²⁸⁹Sebbene Andrew Hemingway abbia già evidenziato il ruolo della lettura di Veblen ed in particolare del testo, *The Theory of the Leisure Class* (1919), non traccia il debito intellettuale verso Cannan, cfr. Hemingway, Andrew, *op. cit.*, pp. 30-35.

²⁹⁰Cfr. Hawley, Ellis W., *op. cit.*, p. 109; Tichi, Cecelia, *Shifting Gears. Technology, Literature, Culture in Modernist America*, Chapel Hill, London, University of California Press, 1987, p. 133. Veblen nel 1919 entrò a far parte dei docenti della New School for Social Research di New York, fondata dagli storici Charles Beard e James Harvey Robinson e dal pedagogista John Dewey, come risposta al sistema educativo americano e per promuovere idee radicali.

metteva in luce l'elemento dello spreco, da lui identificato negli oggetti di consumo (dai tappeti agli abiti, ai servizi in argento). Lo spreco sarebbe da considerarsi un fallimento all'interno del sistema economico che invece si reggeva sul piacere dell'uomo per il lavoro. Per questo motivo, il sistema economico doveva essere affidato a una nuova generazione di figure professionali (ingegneri, scienziati) abituati a convivere con la macchina e dare efficienza e forma al mondo.

Benché avesse avvicinato la rivista alle posizioni positiviste di Josephson – sintetizzate in *Made in America* (“Broom”, giugno 1922) dalle parole «La macchina non ci sta appiattendo o schiacciando. La macchina è il nostro magnifico schiavo, il nostro genio fraterno» – Loeb in *The Mysticism of Money*, dimostrava di valutare l'industrialismo ancora come un elemento che, nonostante le premesse favorevoli, aveva portato ad una nuova riduzione alla schiavitù il genere umano²⁹¹. In *The Mysticism of the Money* infatti, attraverso un lessico che rimandava a quello ironico di Veblen, Loeb delineava la sua visione e la linea editoriale della rivista, non priva di contraddizioni tra l'ammirazione delle qualità estetiche dei prodotti industriali e quello negativo sull'impatto sociale del capitalismo. L'analisi, a tratti farraginoso del redazionale, veniva resa più chiara in una lettera inviata nel 1923 ad Albert Barnes, dove Loeb scrisse: «La nostra idea è di comprendere queste nuove bellezze, o relazioni plastiche e letterarie, che percepiamo per mezzo dell'artigianalità, e immaginiamo che il campo sia semmai più variato e più vasto di prima, mentre il bisogno [di consumi] è maggiore a causa dell'incremento nel tempo libero. (Non sono un amante dell'industrialismo, ma mi oppongo per motivi morali, non estetici). È da mettere in dubbio che il mondo riesca a mettersi in pari con gli artisti, ma questa non deve essere la loro preoccupazione. In questo modo differiamo dalla maggior parte degli esteti americani in quanto troviamo l'America, dal punto di vista materiale, esteticamente più interessante dell'Europa e l'industrialismo potenzialmente non meno bello, diremmo, del feudalesimo»²⁹². In ultima analisi, per Loeb la funzione dell'arte era di creare la bellezza nel mondo contemporaneo, attraverso l'osservazione e

²⁹¹Cfr. Harold Loeb a Lola Ridge, 6 febbraio 1922, in PULB, bx 1 /fl 41; Josephson, Matthew, *Made in America*, “Broom”, vol. II, n. 3, 1922, pp. 266-270, «The machine is not 'flattening us out' nor 'crushing us'. The machine is our magnificent slave, our fraternal genius»: *ivi*, p. 269.

²⁹²«Our idea is to realize these new beauties, or plastic and literary relationships, we perceive by means of craftsmanship, and we imagine the field is if anything more varied and vaster than even before while the need is greater due to the increase in leisure. (I am no lover of industrialism but object to it on moral not on aesthetic grounds). That the world ever catches up to its artists is to be doubted but that is not the artist concern. Thus we differ from most American aesthetes in that we find America, from point of view of material [sic], more aesthetically interesting than Europe and industrialism no potentially less beautiful than, shall we say, feudalism»: Harold Loeb a Albert Barnes, 21 settembre 1923, in PULB, bx 1 /fl 2.

l'utilizzo delle manifestazioni culturali contemporanee (jazz, cinema, grattacieli, manifesti pubblicitari), come base per generare quelle “forme significanti” di cui il genio umano è capace.

Propongo dunque di indicare nell'articolo di Strand, *Photography and the New God*, l'elemento decisivo per la pubblicazione degli scatti del fotografo. Dal punto di vista teorico, l'intervento di Strand si inseriva in una serie di investigazioni sul *medium* e sul suo valore artistico iniziate dall'autore a partire dal 1917, e che trovarono nel 1922 un importante snodo critico proprio con il testo su “Broom”²⁹³. Qui infatti l'autore riusciva a superare una certa ambivalenza verso la fotografia che era stata tipica dell'analisi culturale della cerchia di Stieglitz e che aveva fatto un'opposizione “organicistica” alla riproduzione meccanica²⁹⁴. Il 1922 fu un anno importante per la fotografia sia per una serie di innovazioni nell'ambito dell'avanguardia, come i rayogrammi di Man Ray che sfruttavano tecniche a contatto indagate anche da Moholy-Nagy e Christian Schad, che per l'inchiesta di Stieglitz *Can a Photograph Have the Significance of Art?* pubblicata nel fascicolo di dicembre del periodico “MSS”, nella quale Stieglitz invitava artisti e letterati a commentare l'acquisizione da parte dell'immagine fotografica dello status di arte²⁹⁵. È possibile inoltre che Strand fosse interessato a far apparire in una rivista che fino al numero precedente era stata pubblicata a Roma, una replica alla posizione di Benedetto Croce rispetto allo status della fotografia espresso nel volume *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, ripubblicato negli Stati Uniti in una nuova edizione nel 1922 in lingua inglese²⁹⁶. Alla visione del filosofo italiano, che riteneva la fotografia difficilmente inscrivibile all'interno del novero delle arti in virtù del suo continuo attaccamento al dato naturale, Strand ribatteva, utilizzando lo stesso lessico

²⁹³Il primo intervento di Strand venne pubblicato dalla rivista “Seven Arts” nel 1917 e fu dedicato alla difesa della “fotografia diretta”. Nel 1922, Strand coinvolse diversi artisti e scrittori a contribuire ad un numero di “Manuscripts” per riflettere sul valore della fotografia come arte. Cfr. Strand, Paul, *Photography*, “Seven Arts”, vol. II, n. 4, 1917, pp. 524-526.

²⁹⁴L'essenza meccanica del mezzo fotografico fu da sempre al centro di un difficile atto di mediazione critica del circolo di Stieglitz, da sempre opposto all'esaltazione della macchina.

²⁹⁵Sono numerose le voci che prendono parte all'inchiesta di Stieglitz: Sherwood Anderson, Walter Arensberg, Thomas H. Benton, Ernest Bloch, Oscar Bluemner, Stephan Bourgeois, Van Wyck Brooks, Gilbert Cannan, Benjamin De Casseres, Charlie Chaplin, Thomas Jewell Craven, Elizabeth Davidson, Charles Demuth, Marius De Zayas, Arthur G. Dove, Marcel Duchamp, Charles Duncan, Alfeo Faggi, Waldo Frank, Wallace Gould, David Wark Griffith, Hutchins Hapgood, Oliver Herford, J. B. Kerfoot, Gaston Lachaise, Walter Lippmann, John Marin, Kenneth Hayes Miller, George F. Of, Georgia O'Keeffe, Leo Ornstein, Joseph Pennell, Carl Sandburg, Cyril K. Scott, Evelyn Scott, Charles Sheeler, Leo Stein, S. Macdonald Wright, Carl Zigrosser.

²⁹⁶*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Benedetto Croce, edito in Italia nel 1902, fu pubblicato per la prima volta in inglese da Macmillan nel 1909 e successivamente in una versione ampiamente rivista, nel 1922 e tradotta da Douglas Ainslie. Cfr. Hemingway, Andrew, *op. cit.*, p. 32.

crociano, che il superamento del limite era già stato intrapreso da Stieglitz e da altri autori americani attraverso la negazione del carattere rappresentativo della fotografia, frutto del genio del fotografo capace di esercitare una dissociazione tra il creatore dell'immagine e le connessioni sociali della stessa, trasformandola dunque in un feticcio astratto, in una "forma significante"²⁹⁷. Oltre ad evidenziare il ruolo di teorizzatore del suo maestro, Strand postulava che l'uomo moderno, insoddisfatto dal concetto di «Dio il Creatore», aveva creato una nuova trinità sulla base dell'evoluzione tecnologica – «Dio era la macchina, il figlio l'empirismo materialistico, e la scienza lo spirito santo» – che aveva estromesso l'artista dal suo naturale ruolo nella società²⁹⁸. In questo nuovo scenario, la macchina fotografica diveniva uno strumento fondamentale, capace, attraverso un uso «puro e intelligente», di creare una nuova visione diversa da quella creata dalla pittura e della scultura²⁹⁹. Strand attraverso un'analisi dell'azione dell'uomo sulla macchina ristabiliva una gerarchia di potere, capace di portare all'umanizzazione della macchina al fine di raggiungere l'espressione³⁰⁰. Le fotografie che rivelavano sia la realtà che lo spirito americani divenivano un esempio per rileggere la relazione tra arte e tecnologia, uomo e società capitalista sfruttati da Strand nel tentativo di proporre una possibile interrelazione tra evoluzione sociale e forma estetica³⁰¹. La mediazione umana sulla macchina, emblema di una ricerca di un rinnovato rapporto tra uomo e scena sociale, appariva debitrice anche delle riflessioni di Waldo Emerson nate alla metà del XIX sec. che, pur intuendo il valore del sublime industriale, invocava la necessità di una nuova conciliazione tra uomo e natura³⁰². Invece la riconsiderazione di Strand dell'empirismo razionalista in favore di sintesi messa in atto da una ricerca di «conoscenza intuitiva» era mediata dal libro *Our America* (1919) di Waldo Frank³⁰³.

Sebbene Loeb stesse ricercando una diversa tipologia di immagini, è possibile richiamare alcuni punti di coesione, che possono aver valso la pubblicazione dell'articolo

²⁹⁷Allan Sekula, *op. cit.*, p. 102.

²⁹⁸«Man having created the concept of God The Creator, found himself unsatisfied. [...] Through him men consummated a new creative act, a new Trinity: God the Machine, Materialistic Empiricism the Son, and Science the Holy Ghost»: Strand, Paul, *op. cit.*, p. 252.

²⁹⁹«They are proving that in its pure and intelligent use it may become an instrument of a new kind of vision, of untouched possibilities, related to but not in any way encroaching one painting or the other plastic arts»: Strand, Paul, *op. cit.*, p. 255.

³⁰⁰«Not only the New God but the whole Trinity must be humanized lest it in turn dehumanized us», *ivi*, p. 257.

³⁰¹Greenough, Sara, *op. cit.*, p. 32.

³⁰²Nye, David E., *op. cit.*, p. 61.

³⁰³«In order to make this clear it is necessary to record briefly the development of the use of the camera by the seeker after intuitive knowledge»: Strand, Paul, *op. cit.*, p. 254; si veda anche, Alan Trachtenberg, *op. cit.*, p. 10.

di Strand, pur sempre tenendo a mente la caratteristica polifonia dei contributi presentati su “Broom”. Appare sicuramente in linea con le teorizzazioni del direttore la volontà di includere nel novero delle arti un mezzo frutto dell'avanzamento tecnologico come la fotografia, e dunque coerente e adatto al ruolo di *leader* dell'America nel settore tecnologico. Esisteva inoltre un sentire comune tra Loeb e Strand in merito alla sua difficoltà dell'artista di inserimento all'interno del nuovo sistema sociale. Strand evidenziava che la creatività artistica, che è tipicamente al di fuori della richiesta del sistema economico, aveva posto l'artista in una posizione simile allo scienziato e all'eretico in epoca medievale e questa stessa posizione periferica nella società aveva reso necessario a Loeb l'abbandono dell'America per fondare una rivista di arte e letteratura. Ad unire i due testi, *The Mysticism of Money* e *Photography and the New God*, è inoltre un evidente richiamo al misticismo e alla sostituzione del potere spirituale con quello economico, nel contemporaneo sistema capitalistico americano: la nuova triade divina tracciata da Strand che investe sacralità, la tecnologia e la scienza empirica, è implicitamente richiamata dalla santificazione del denaro definita da Loeb nel suo saggio. Entrambi inoltre riconoscevano il ruolo negativo nella società di quello che Strand chiama «il concetto religioso della possessività», ovvero l'aspetto di continua acquisizione di beni e denaro determinato dal capitalismo, e che invece Loeb, attraverso una rimodulazione della nozione vebleniana del *conspicuous consumption* (consumismo eccessivo e vistoso), definiva “ostentazione competitiva”, confermando la loro posizione progressista e utilitaristica³⁰⁴. Tuttavia, se il fondatore di “Broom” leggeva nei prodotti di questa nuova religione un aspetto positivo, soprattutto nelle arti, Strand puntualizzava il necessario ruolo dell'artista per l'umanizzazione della macchina, elemento mai evidenziato negli interventi di Loeb.

Anche “Transition” utilizzò il mezzo fotografico per indagare la macchina e l'industrializzazione in una serie di tre fascicoli del 1929 (n. 15; n. 16-17 e n. 18). Il focus fu favorito dalla collaborazione, quanto mai serrata in questo anno, tra Harry Crosby ed Eugene Jolas: l'editore infatti, con la sua impresa parigina, aveva sponsorizzato e prodotto diverse edizioni limitate di libri fotografici ed egli stesso, nelle sue sperimentazioni artistiche aveva realizzato fotografie che giocavano su contrasti e apparizioni dal sapore surrealista [fig. 60], alcune delle quali pubblicate su “Transition” e “The New Review”.

³⁰⁴[...] a menace to a society built upon what has become the religious concept of possessiveness»: Strand, Paul, *op. cit.*, p. 253.

Inoltre, l'utilizzo della fotografia come corrispettivo della prospettiva ideologica è da mettere in relazione con il ruolo del fotografico in seno all'avanguardia surrealista, sia nel caso di quella bretoniana (dove fu esaltata nella pubblicazione di *Nadja*, 1928, corredato da scatti di Jacques-André Boiffard), che da “Documents” di Georges Bataille (dove le foto di Eli Lotar e dello stesso Boiffard venivano usate, similmente a quanto proposto da “Transition”, per una nuova lettura della realtà)³⁰⁵.

Se già nei paragrafi precedenti ho accennato al valore degli scatti dei coniugi Powel, come delle immagini fotografiche di Man Ray e Abbott, che catturavano il paesaggio urbano americano (vedi *infra*, paragrafi 2.1; 2.3) vorrei in questa occasione soffermarmi sulla corposa selezione di fotografie di Charles Sheeler apparse nel numero dell'autunno del 1929 (n. 18) che rappresentavano attraverso uno sguardo documentario alcune visioni dello stabilimento Ford di River Rouge in Michigan. L'esplorazione di Sheeler combinava immagini che esaltavano la monumentalità delle parti esterne dell'impianto, con le sue alte ciminiere fumanti, con scatti degli interni, sgombri di operai, e dominati da macchinari dalle eleganti e lucide forme.

Se l'apparizione delle fotografie di Strand nelle riviste espatriate fu limitato a quanto proposto da “Broom”, diversamente Charles Sheeler godette di maggiore fortuna, anche grazie al rapporto con Matthew Josephson che fin al 1923 sostenne la sua pratica artistica³⁰⁶. L'artista infatti fu celebrato nel numero dell'ottobre 1923 di “Broom”, come il massimo esponente della scena americana (anche in virtù della sua duttilità e versatilità tecnica nella fotografia, il disegno e la pittura), e fu tra gli artisti direttamente coinvolti nella realizzazione della *Machine-Age Exposition* organizzata da Jane Heap. Non risulta priva di fondamento l'ipotesi che anche le fotografie di Sheeler inserite in “Transition” siano da collegare al dialogo tra Jolas e Josephson, che certamente favorì una maggiore attenzione nei confronti delle produzioni artistiche americane agevolate anche dalla chiusura della Galerie Surréaliste nel 1928 che fino a quella data aveva fornito larga parte del corredo illustrativo³⁰⁷. Jolas incontrò personalmente Sheeler nella primavera del 1929 ma già nel luglio del 1928 aveva richiesto a Josephson un supporto per la ricerca di

³⁰⁵Cfr. Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 106-107.

³⁰⁶Il rapporto tra Josephson e Sheeler, iniziato nel 1923 continuò anche negli anni successivi come dimostra la copertina realizzata dall'artista per il volume unico della rivista “Aesthete 1925” orchestrato dallo scrittore. La *cover*, che nella versione di Sheeler rappresenta una visione dall'alto dei grattacieli di Manhattan, era stata richiesta anche a El Lissitzky, cfr. El Lissitzky a Matthew Josephson, Locarno, 12 febbraio 1925, in BRBMJ, bx 7 /fl 175.

³⁰⁷Eugene Jolas a Matthew Josephson, 20 luglio 1928, in BRBEMJ, bx 6 /fl 136. Qui Jolas ragguagliava Josephson sulla chiusura definitiva della galleria parigina.

materiale fotografico, rappresentante architetture e macchine, in linea con l'immagine di Atget dell'esposizione sulla strada del negozio di abiti femminili pubblicato sul fascicolo 13 (estate 1928) [fig. 30]. È allora possibile supporre che lo scrittore rispose programmando l'incontro con il fotografo³⁰⁸. Per Jolas dunque le esplorazioni cittadine di Atget riuscivano a cogliere un ritratto collettivo dello spirito della cultura francese, di cui le immagini di Sheeler parevano essere il corrispettivo americano: una volontà documentaria evidenziata dall'uso, in entrambi i casi della serialità.

Anche la scelta di pubblicare la serie dedicata agli stabilimenti Ford del 1927 pare nascondere un riferimento a Josephson, che, proprio nel numero di "Broom" dedicato a Sheeler scrisse una positiva analisi dell'imprenditore americano che può essere interpretata come uno spunto per il successivo lavoro pubblicitario del fotografo, come già proposto dalla studiosa Susan Fillin Yeh³⁰⁹. Il testo di Josephson, come anche la poesia *The Brain at the Wheel*, sempre apparsa su "Broom", erano la rappresentazione di quella passione per i concetti di efficienza e produzione di massa desunti dall'ambito industriale e che trovavano nel sistema produttivo congegnato da Ford una delle sue massime espressioni che lo scrittore stava provando a integrare anche nel lessico artistico³¹⁰. Josephson abbandonò questa posizione positivista dopo alcuni anni (1924-1925) di lavoro a Wall Street che si rivelarono traumatici sia da un punto di vista intellettuale che personale, e nel 1934 divenne noto per il libro *The Robber Barons*, un'aspra critica al sistema industriale americano e ai suoi capitani³¹¹.

Ancora più calzante nel raffronto con le fotografie di Sheeler appare il riferimento esplicito alle pubblicità realizzate dall'industria Ford citate da Josephson in *New York: 1928*, nell'*American Number* di "Transition". Nell'ambito di una riflessione sul rapporto tra l'artista e la massa, Josephson le interpretò come un elemento paragonabile alla propaganda della Russia Sovietica e che quindi possedeva un carattere di coesione e definizione nazionale. Josephson dunque, che già nel 1922 aveva individuato il valore linguistico delle produzioni pubblicitarie, ora ne riconosceva anche una valenza

³⁰⁸Eugene Jolas a Matthew Josephson, 29 luglio 1928, in BRBEMJ, bx 6 /fl 136, «Before I forget it- could you, at [...] your leisure, send me some documentary America photos for the next few numbers? Photos-yourself and your friends – machine objects – reproduction of paintings – photo of architectural subjects – things along the line of the curious photo of Atget [sic] we are publishing in this number etc... At our expense, of course».

³⁰⁹Cfr. Fillin Yeh, Susan, *Charles Sheeler: Industry, Fashion, and the Vanguard*, "Arts Magazine", n. 54, 1980, p. 158.

³¹⁰Josephson, Matthew, *The Brain at the Wheel*, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, p. 95; Id, *Henry Ford*, "Broom", vol. V, n. 3, 1923, pp. 137-142.

³¹¹Id, *The Robber Barons, The Great American Capitalist 1861-1901*, New York, Harcourt, Brace & company, 1934. Per gli aspetti biografici della vicenda si veda, Shi, David E., op. cit., pp. 91-108.

identitaria e di coesione nazionale, che stava ad indicare il processo di massificazione a cui la società americana era stata sottoposta e dalla quale differiva il lavoro intimamente individuale dell'artista³¹². Sheeler agli occhi di Josephson era in grado di cogliere l'essenza dello spirito americano in ogni elemento, industriale o rurale, attraverso immagini calibrate nella scelta delle luci e nella composizione, grazie al mezzo fotografico³¹³. Anche le fotografie realizzate a scopo pubblicitario non impedivano Sheeler di far emergere il proprio sguardo che evitava dettagli cronachistici, e non limitavano le riviste nel riproporle fuori dal loro contesto di produzione, sia come documenti della realtà che come opere di ingegno, proprio in virtù del loro carattere che lascia intendere che il fotografo fosse riuscito a lavorare con una certa indipendenza, realizzando degli scatti scollegati dal loro uso specifico³¹⁴. L'essenza specifica della fotografia e la sua ontologica dipendenza con il dato del reale rendeva possibile la duplice funzione – pubblicitaria e di trascrittura della realtà – grazie ad una rivalutazione della forma e della costituzione della rappresentazione che acquistava una sua valenza propria in campo artistico³¹⁵.

Il numero 18 di “Transition” pertanto da una parte riaffermava il ruolo giocato da Josephson nella sponsorizzazione di maestri americani nelle riviste pubblicate in Europa, dall'altra rintracciava nuove indicazioni sul ruolo del mezzo fotografico che emergevano nella cosmopolita scena parigina, animata da numerosi autori tedeschi e dell'Europa dell'est che crearono una vivace commistione cosciente delle istanze del costruttivismo russo e dell'espressione della Nuova Visione di matrice tedesca³¹⁶. La conferma della riconosciuta importanza del mezzo fotografico era stata infatti sancita anche da appuntamenti espositivi come il *Salon de l'Escalier*, 1928, il primo salone parigino degli indipendenti della fotografia, ma soprattutto, dalla celeberrima *Film und Foto*, curata da

³¹²La concretizzazione di queste idee fu esposta in Josephson, Matthew, *Portrait of an Artist as American*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1930.

³¹³«The pitiless lens of the camera became his eye and of course what the camera [sic] sees is very different from the homage seen by the human eye. Sheeler once said to me in effect that he intended to use the camera to help him achieve the precision of a Van Eyck in painting'» in Josephson, Matthew, *Charles Sheeler: 1883-1965*, bozza per un articolo commemorativo apparso in “American Academy Journal”, in BRBMJ, bx 14 /fl 358.

³¹⁴Smith, Terry, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1993, p. 113; Monk, Craig, *Photography in Eugene Jolas's 'Transition' Magazine*, “History of Photography”, 1996, vol. XX, n. 4, 1996, p. 364.

³¹⁵Grazioli, Elio, *Arte e pubblicità*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 39.

³¹⁶Per una digressione sulla cosmopolita scena parigina sul finire degli anni Venti, con particolare attenzione alla fotografia si veda, Clément Chéroux, *Du cosmopolitisme en photographie. Portrait de Paris en échangeur culturel*, in Bajac, Quentin e Clément Chéroux (a cura di), *Voici Paris, modernité photographiques, 1920-1950*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012 (catal. mostra Parigi, 2013), pp. 30-41.

Gustaf Stotz e tenutasi a Stoccarda tra il maggio e il giugno 1929 e poi itinerante (Berlino, Zurigo, Vienna, Danzica, Zagabria, e nel 1931 Tokyo e Osaka) dove furono rappresentati un nutrito gruppo di fotografi americani, molti dei quali associabili alla cosiddetta *Straight Photography*, tra i quali Berenice Abbott, Edward Weston, Imogen Cunningham, Paul Outerbridge, quasi a riconferma di quella corrispondenza tra mezzo fotografico, arte americana e la loro comune ascesa di interesse su scala internazionale³¹⁷.

Non è possibile comprendere il complesso apparato del numero di “Transition” se non alla luce di *Film und Foto*, che sancì l'assunzione definitiva della fotografia nel novero delle arti oltre a mostrare le sue caratteristiche uniche capaci di fermare la realtà e di offrire una vasta gamma di espressione. In questa premessa si trova dunque il nesso della giustapposizione nelle pagine di “Transition” delle esecuzioni di due autori che parteciparono alla mostra di Stoccarda: da una parte le fotografie basate sul montaggio di Francis Bruguière [fig. 61], presentate da un articolo del regista e critico Harry Alan Potamkin, vicino al gruppo redazionale della rivista espatriata “Close Up”, dall'altra gli scatti di Sheeler dedicati al complesso di River Rouge in Michigan e realizzato per la produzione della Model A dell'industria automobilistica Ford [fig. 62]³¹⁸. Le due serie di

³¹⁷Per una ricognizione sulla mostra si rimanda alle diverse repliche celebrative e ai loro cataloghi: Eskildsen, Ute e Jan-Christopher Horak (a cura di), *Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung 'Film und Foto' 1929*, Stuttgart, Hatje, 1979 (catal. mostra, Stuttgart; Essen, 1979); *Film und Foto: eine Hommage*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 2009 (catal. mostra, Stuttgart, 1979). Come evidenziano gli studi di Lugon furono numerose le mostre dedicate tra il 1929 e il 1931 al rapporto tra immagine fotografica e filmica, basti pensare a *Fotografie der Gegenwart* ospitata presso il Museum Folkwang di Essen e poi itinerante, ma anche *Das Lichtbild* a Monaco (1930), *Die neue Fotografie*, Basilea 1931. Per quanto concerne i periodici espatriati la conoscenza di *Film und Foto* potrebbe essere stata derivata dello storico dell'arte svizzero Sigfried Giedion, che in quegli anni si avvicinò a “Transition” tramite James Joyce e che collaborò al progetto curatoriale della mostra. Cfr. Olivier Lugon, *Prints from the Thomas Walther Collection and German Exhibitions around 1930*, in Abbaspour, Mitra, Lee Ann Daffner, e Maria Morris Hambourg (a cura di), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 2014. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lugon.pdf>.

³¹⁸Francis Bruguière (1879-1945) nacque a San Francisco da genitori di origine francese e spagnola. Nel 1905 visitò New York, dopo aver avuto modo di viaggiare in Europa. Formatosi come pittore, in questi anni si avvicina su consiglio di Eugene Frank alla fotografia, dapprima nelle modalità dei pittorialisti, successivamente investigando nuove tecniche e stili. Nel 1928 si trasferì a Londra iniziando a collaborare con il critico Oswald Blakeston e il grafico E. McKnight Kauffer soprattutto lavorando sulla commistione con diverse pratiche artistiche e sull'effetto cinematografico. Negli anni successivi Bruguière lavorò anche con variazioni come la solarizzazione e il *cliché verre*. Nel 1929 Francis Bruguière stava collaborando già con Oswald Blakeston per la realizzazione di un film astratto *Light Rhythms*, con cui le immagini presentate in “Transition” sono in stretta connessione formale. Harry Alan Potamkin (1900-1933) nacque a Philadelphia nel 1900. Dopo aver studiato scienze sociali e arte presso l'Università della Pennsylvania e la New York University, lavorò cinque anni alla direzione di un centro sperimentale per bambini, oltre ad iniziare la sua attività giornalistica. Si avvicinò al cinema nel 1926, grazie ad un soggiorno parigino dove conobbe le produzioni d'avanguardia e iniziò un'intensa attività di critico. Nel 1927 si avvicinò alla causa rivoluzionaria e fu tra i fondatori del John Reed Club, il gruppo di scrittori e artisti comunisti, e nel 1930 fu il delegato alla Conferenza di Kharkov per l'International Union of Revolutionary Writers. Morì a New York nel 1933 per conseguenze legate all'inedia.

immagini diametralmente opposte in termini contenutistici dimostrano una spiccata attenzione agli aspetti stilistici e formali: ma se Bruguère si concentra su elementi astrattivi attraverso la realizzazione di scatti di setting preparati con la carta, quelle di Sheeler applicano uno sguardo preciso alla realtà industriale. La loro presenza nelle pagine di “Transition” segnava il perdurare, all'interno delle redazioni espatriate, di una volontà di indagare la specificità americana attraverso il mezzo fotografico, pur proponendone una nuova lettura in virtù delle modificate condizioni socio-culturali.

Fedeli al loro ruolo di aggiornamento internazionale sia “Close up” che “Transition” si incaricarono di riflettere sulle conseguenze di *Film und Foto* nei numeri dell'inverno 1929: la prima aveva scelto di ospitare una corposa recensione della mostra a firma del critico ungherese Andor Kraszna-Krausz, rimarcando la vicinanza tra cinema e fotografia e un interesse specifico nelle sperimentazioni astratte, mentre “Transition” optò per un corposo apparato iconografico, senza specifici riferimenti alla mostra³¹⁹. In una sorta di riproposizione delle categorie usate nell'esposizione di Stoccarda, in “Transition”, Bruguère (che in questi anni stava iniziando a collaborare con Oswell Blakeston al film astratto *Light Rythms*), veniva posto esplicitamente in scia con l'arte di Moholy-Nagy e Hans Richter; mentre Sheeler, introdotto da un breve scritto di Eugene Jolas, era idealmente legato alle esplorazioni di autori più interessati a ricerche formali di stampo plastico e oggettivo, che Jolas preferiva agli effetti di “montaggio” che portavano a risultati surrealistici³²⁰. Sotto il nome di *Industrial Mythos* Jolas presentò una serie di sei foto di Sheeler che rendevano in maniera diretta parti meccaniche, ma anche l'architettura dell'impianto industriale, attraverso prospettive inattese e tagli improvvisi che ne esaltavano l'aspetto imponente, quasi gotico, che nella lettura di Jolas divenivano immagini frutto di una resa «oggettiva e plastica» in cui nulla era «decorativo»³²¹.

Come espresso dalla lettura di Michael North dell'apparato fotografico di “Transition”, Jolas, che da sempre si era schierato contro l'esaltazione della macchina, pubblicando gli scatti di Sheeler, riconosceva il valore estetico le nuove possibilità aperte dal suo utilizzo in campo artistico: come nel caso dell'urbanizzazione, anche la

³¹⁹Kraszna-Krausz, Andor, *Exhibition in Stuttgart, June, 1929, and its effects*, “Close Up”, vol. V, n. 6, 1929, pp. 455-464.

³²⁰«Bruguère reinforces Eggeling, Richter, Moholy-Nagy, Man Ray»: Potamkin, Harry Alan, *Francis Bruguère: Photo*, “Transition”, n. 18, 1929, p. 82. Allo stesso modo dei Surrealisti, Jolas non apprezzava le immagini astratte o realizzate in studio, preferendo dunque scritture automatiche come i *rayogrammi* di Man Ray, che appaiono frequentemente nella rivista, o fotografie documentarie ma dall'apporto straniante.

³²¹«He gives the plastic-objective motif a new dimension. [...] There is nothing decorative about them»: Jolas, Eugene, *Industrial Mythos*, “Transition”, n. 18, 1929, p. 123.

meccanizzazione forniva un'immagine ambigua delle sorti dell'uomo moderno³²². In linea con quanto già identificato in un precedente intervento, *On The Quest*, in cui descriveva la situazione americana e il potere soffocante della macchina, Jolas rimarcava la distanza della vera arte dal mero realismo fotografico, guardando alle riprese di Sheeler come al più raffinato risultato della composizione di luce e ombra, capace di avvicinarsi alla purezza astratta della poesia³²³. La fotografia di Sheeler, sosteneva Jolas, era un'impronta realizzata grazie all'uso di un apparato capace di restituire «riflessioni chimico-meccaniche dell'immaginazione»³²⁴ e dunque di creare una rivelazione grazie al connubio tra tecnologia e immaginazione umana. La valutazione di Jolas da una parte appariva in linea con le ricerche di stampo formale che provenivano dalla Germania e che erano state felicemente accolte anche da artisti americani di stanza a Parigi, dall'altra enfatizzava la capacità di rivelazione del fantastico della fotografia «animata da un profondo dinamismo magico»³²⁵ frutto dell'incontro nella sua poetica dello spiritualismo romantico con i concetti surrealisti di meraviglioso e bellezza convulsa che intendevano la realtà come rappresentazione direttamente collegata alla pratica fotografica³²⁶.

“Transition” partecipava dunque a quella spinta di rilettura del reale che proprio nel 1929 vedeva aprirsi differenti modalità artistiche nel tentativo di dare ordine al caos, combinando, come ha delineato Gladys Fabre, in modo impreveduto le opposizioni fondamentali che reggono filosoficamente i diversi “realismi”: ragione/immaginazione, progresso/tradizione, materia/spirito, collettivo/individuo³²⁷. La ricerca di una nuova sintesi, annunciata anche dall'enfatica copertina di Kurt Schwitters [fig. 26] (vedi *supra*, paragrafo 1.5), prendeva corpo nelle pagine del fascicolo in due sezioni: una dedicata ai sogni, dove apparivano le fotografie di Bruguière, i disegni di Paul Klee e testi di Harry Crosby e Kathleen Cannel; l'altra, *Little Anthology* con gli scatti di Sheeler, il saggio di Jolas, *Notes on Reality*, e il suo omaggio a Novalis. In entrambi i testi Jolas evidenziava come per creare nuove mitologie l'artista fosse chiamato a contrapporre elementi discordanti come il dinamismo dionisiaco e realtà notturna, «che esprimono la fame di bellezza, che non è passiva e gentile come quella dei tempi andati, ma dura e metallica

³²²Monk, Craig, *Photography in...*, p. 363.

³²³Jolas, Eugene, *Industrial Mythos...*, p. 123; Id, *On the Quest...*, p. 194.

³²⁴«They are mechanical-chemical reflection of the imagination»: Id, *Industrial Mythos...*, p. 123.

³²⁵«I felt in them a remarkable sense of dynamic magic, and a revelation of the fantastic in the camera»:
ibidem.

³²⁶Krauss, Rosalind, *op. cit.*..., p. 117.

³²⁷Fabre, Gladys, *La dernière utopie: le réel*, in Pagé, Suzanne (a cura di), *op. cit.*, p. 35.

come il tempo verso il quale si sta andando»³²⁸. La creazione artistica in questo modo diveniva la realtà stessa, la vita enigmatica e utopica, fondendo attraverso un orientamento “romantico-realista”, lo spazio metafisico e la natura³²⁹. L'esempio del poeta e filosofo Novalis forniva un'indicazione rispetto al porsi nei confronti del caos e nel continuo scavare in quegli impulsi irrazionali che nemmeno nel materialismo della modernità si erano acquietati: Novalis infatti per Jolas costruiva consciamente una realtà magica attraverso la spiritualizzazione della realtà esterna come concretizzazione dello spirito. Anche il titolo, *Industrial Mythos*, che era apposto alla serie fotografica di Sheeler e nominava il testo di accompagnamento di Jolas, diveniva indicativo del significato di “mito” nella filosofia del direttore. “Mito” è infatti una parola che si rincorre nelle pagine del fascicolo, a cui viene dato un significato soprattutto nell'intervento *Notes on Reality*, in cui Jolas, sebbene aperto alla prospettiva dell'inconscio indicata da Breton, sosteneva non tanto la visione di Sigmund Freud, quanto quella di Carl Gustav Jung, per il quale il subconscio conteneva miti collettivi che stabiliscono connessioni con gli organismi sociali e le forze cosmiche³³⁰. In questa visione le immagini di Sheeler riuscivano attraverso la loro forza formale a costituire una modalità sincretica di rappresentazione e comprensione della società industriale americana e della sua spinta spirituale.

Sebbene dunque sia possibile desumere che la conoscenza tra Jolas e Sheeler fosse stata mediata dall'azione di Josephson, che appare ancora per questo numero nel comitato di redazione, risulta tuttavia chiaro che la sua lettura dell'opera di Sheeler segnasse il definitivo distacco tra i due intellettuali che passava attraverso il rifiuto del realismo sociale che stava conquistando la scena negli Stati Uniti e con il quale “Transition” stava dialogando. Nei fascicoli dell'estate-inverno 1929 (16/17; 18) infatti si consumava la separazione della rivista da un percorso comune con il periodico di marxista “New Masses”, che era stato messo in crisi dall'accettazione delle istanze dell'inconscio da parte di Jolas e dalla sua valutazione che la letteratura descriverebbe soprattutto le aspirazioni della classe dirigente facendo mera propaganda³³¹. La distanza di Jolas dal naturalismo tipico del realismo sociale è confermata dalla sua lettura delle immagini di Sheeler, ma anche dalla punzecchiatura diretta a Josephson, ricordando che la via da seguire non fosse

³²⁸«Conquering the dualism between the it and the I, he produces new myths, myths of himself in a dynamic environment, myths of new machines and inventions, fairy tales and fables, legends and sagas expressing a hunger for beauty that is not passive and gentle like that of former ages, but hard and metallic like the age towards which we are going»: Jolas, Eugene, *Notes on Reality*, “Transition”, n. 18, 1929, p. 19.

³²⁹*Ivi*, p. 20.

³³⁰*Ivi*, p. 17. Cfr. Cushing, Douglas C., *op. cit.*, p. 9.

³³¹Cfr. Hemingway, Andrew, *op. cit.*, pp. 50-51.

quella realista materialista di Émile Zola, autore francese a cui Josephson aveva dedicato una monografia nel 1928³³². Jolas infatti nei suoi editoriali, pur volgendo lo sguardo ad una visione universalistica, chiamava in causa un cambiamento del singolo e prospettava l'avvento di «un nuovo uomo, armonioso che sapesse fondere spiritualità e senso del sociale»³³³. Un superamento quindi della prospettiva anarchica che risultava fondamentale per riavvicinare l'uomo al cosmo, la cui l'espressione dovesse essere visibile anche in arte³³⁴. In questa ridefinizione del rapporto tra l'uomo e la società, il mezzo fotografico veniva indicato come strumento atto a creare la bellezza grazie alla sintesi di primitivo, aspetto tecnologico e contemplativo fino ad aprirsi alla possibilità mistica³³⁵.

“Broom” e “Transition” posero il *medium* fotografico al centro della loro ricerca sul rapporto tra arte e società all'interno di uno scambio “transatlantico” che premiava le rappresentazioni urbane e industriali e al contempo rispondeva alle esigenze di un nuovo linguaggio formale da parte degli Stati Uniti. Si può leggere in questa prospettiva anche la vicenda artistica di Berenice Abbott che lasciava trasparire una compresenza di elementi tipici dell’“americanità” declinati attraverso la conoscenza dell’arte e della critica europea. La fotografa, infatti, che proprio sul finire degli anni Venti ritornò a New York dopo la formazione tra Parigi e Berlino, iniziava in questi anni a leggere con un nuovo sguardo le trasformazioni della città, sulla scia degli insegnamenti carpiti ad Eugène Atget, di cui nel 1927 aveva acquistato, con il supporto di Julien Levy e Harry Crosby, parte dell'archivio. Il fotografo francese non fu l'unico esempio ad indirizzare Abbott verso un nuovo soggetto di studio, favorito piuttosto da una serie di spunti e di confronti nati con altri artisti americani, ad esempio Man Ray e Walker Evans, anch'egli di passaggio a Parigi e vicino al gruppo degli espatriati, e dalla possibilità di esporre congiuntamente con Henri Cartier-Bresson, Germaine Krull ed Eli Lotar, autori accomunati dall'interesse per il paesaggio urbano, dei quali Abbott apprezzava la modalità di espressione delle proprie emozioni³³⁶.

³³²Cfr. Jolas, Eugene, *Note on...*, p. 20.

³³³«We are waiting for a new type of man — not a collective being, but a universal being, an harmonious being, synthesizing in himself the impulses of the spirit and the social sense of the twentieth century»: Jolas, Eugene, *Super-Occident...*, p. 12.

³³⁴*Ivi*, p. 13.

³³⁵Cfr. Jolas, Eugene, *On the Quest...*, p. 193.

³³⁶Cfr. Frongia, Antonello, *Fotografia documentaria e modernismo “transatlantico”: influenze europee e americane in ‘Changing New York’ di Berenice Abbott*, “RSF, rivista di studi di fotografia”, n. 2, 2015, pp. 54-58.

Le foto di Abbott pubblicate su “Transition” e “The New Review” segnarono il suo passaggio dalla ritrattistica alla prospettiva sulla città, oltre che a un’intenzione progettuale e archivistica, mettendo in luce il precoce assorbimento di uno stile descrittivo e diretto. La rivista di Jolas rimarcava la sua dipendenza da Atget, sia per assonanza tra la loro ricerca visuale sia per pubblicizzare l'acquisto da parte di Abbott dell'archivio del fotografo francese³³⁷. Dall'altra parte, Abbott veniva inserita nella rivista all'interno di un gruppo di fotografi, inclusi i coniugi Powel e Sheeler, selezionati per presentare in maniera descrittiva l'America.

Invece “The New Review”, in continuità con questa esperienza confermava il ruolo conquistato dalla fotografia nell'ambito delle arti indicandone uno specifico interesse fin dalle premesse editoriali e presentando nelle sue pagine non solo scatti di Brassai e Krull, ma anche la corposa serie di immagini di oggetti e siti industriali selezionate da Ezra Pound, su cui mi soffermerò nel capitolo seguente (vedi *infra*, paragrafo 3.2)³³⁸. Particolarmente intenso fu il rapporto tra la Abbott e il direttore, il traduttore Samuel Putnam, che riconobbe il valore del suo lavoro, e a cui la fotografa si rivolse per essere introdotta presso gallerie newyorkesi al suo rientro in patria³³⁹. “The New Review” infatti ospitò frequentemente sue foto di stampo documentario, il cui soggetto variava dalla documentazione dei curiosi *pastiche* per le scene teatrali di Russel Wright (vol. 1, n. 2, 1931) (un designer più noto per gli oggetti funzionali per la casa), a immagini di statue e frammenti della vita quotidiana che evidenziavano le caratteristiche dell'arte americana. Abbott dunque diveniva per la rivista essenziale per rintracciare quelle novità che erano richiamate nel motto della testata “Semper Africa Novi Aliquid Apportat” (l'Africa porta sempre qualcosa di nuovo) e che venivano esplicitati attraverso una felice commistione di antico, cultura folk e interesse per la cultura della macchina³⁴⁰.

³³⁷Kospoth, J. B., *Eugene Atget*, “Transition”, n. 15, 1929, pp. 122-124.

³³⁸«THE NEW REVIEW will devote particular attention to the modern art, such as photography, the cinema, sound, and talking films, photograph records, radio, etc.»: *Editorial Statement*, “The New Review”, vol. I, n. 1, 1931, n.n.

³³⁹Cfr. Corrispondenza del settembre 1929 tra Samuel Putnam e Berenice Abbott, in PULNR, bx 1 /fl 1.

³⁴⁰Il motto della rivista è tratto da uno degli adagi (n. 2610) di Erasmo da Rotterdam a sua volta ispirato ai versi di Plinio nella *Historia naturalis*. Russell Wright (1904-1976) nacque a Lebanon (Ohio) per poi formarsi presso l'Accademia a Cincinnati (1920) e la Columbia University School of Architecture (1924). Nel 1924 iniziò a lavorare per Norman Bel Geddes come scenografo. Nel 1927 realizzò per la prima volta riproduzioni metalliche di attrezzi scenici per poi iniziare una fruttuosa carriera di designer per Wurlitzer Company, Chase Brass, Copper Company, Conant Ball Company. Nel 1935 formò un'agenzia di designer che segnò l'inizio delle commissioni più importanti e di un periodo di notevole sperimentazione tecnica e formale, sempre applicata al mondo degli oggetti per la casa che ebbe fine nel 1967 quando divenne consulente di progettazione del National Park Service.

Si ritrova questo ad esempio nell'ultimo fascicolo di “The New Review” (aprile 1932), dove, sotto il nome di *American Sculpture* [fig. 63] venivano presentate una serie di fotografie che ponevano sullo stesso piano le sculture dei nativi americani [fig. 64] e le figure femminili realizzate in legno e utilizzate a scopi pubblicitari presenti negli ambienti urbani. Attraverso questi esempi, ed evidenziando una comune rigidità e semplificazione formale tra le realizzazioni, veniva esaltata una linea comune che univa sperimentazioni passate e presenti negli Stati Uniti, rintracciando nel medesimo momento una filiazione storica e l'impatto di questi elementi nell'ambiente pubblico.

Il numero di “The New Review” mostra tangenze con una nuova tipologia di rappresentazione, ovvero quella del murale pittorico e del fotomontaggio murale che stava prendendo piede in Europa, basti pensare a Germania, Russia e Italia, dove queste decorazioni assunsero esplicite funzioni di propaganda, raggiunte grazie a tecniche combinatorie tratte dal montaggio fotografico e cinematografico, ma anche in America, dove, soprattutto nella versione pittorica, divennero parte della costruzione identitaria del New Deal³⁴¹. Il fascicolo della rivista di Putnam inoltre può essere posto in relazione con la collettiva *Murals by American Painters and Photographers*, che si aprì nel maggio 1932 al Museum of Modern Art di New York, e che coglieva nel vivo il costituirsi in ambito statunitense di questa tecnica. La mostra infatti leggeva la fotografia, nella variante dei “photo-mural”, come veicolo per una nuova arte civile americana, e metteva in luce la capacità della Abbott di selezionare nel contesto della realtà elementi in grado di cogliere elementi-spia, con l'esposizione di un montaggio di vedute di New York riprese attraverso gli spazi creati dall'incrociarsi di travi di metallo di una struttura architettonica. La mostra del MoMA quindi consentì al fotografo, come teorizzò Abbott stessa nel 1942, di agire come uno storico, lungo la linea di elaborazione archivistica messa in luce da Atget³⁴².

Abbott dunque applicava l'attenzione verso l'oggetto e il dettaglio che aveva colto dalle sue frequentazioni europee, spostandosi dalla documentazione della figura umana alla comprensione della società attraverso una progettualità espressa nella serie. Se

³⁴¹Golan, Romy Golan, *Muralnomad*, Yale, Yale University Press, 2009, pp. 123-179.

³⁴²Cfr. Frongia, Antonello, *op. cit.*, pp. 59; 65. Il testo dedicato all'arte fotografica della mostra del MoMA fu redatto da Julien Levy, molto vicino al tempo alla Abbott, che con la sua galleria si stava interessando da vicino al mezzo fotografico. Cfr. Julien Levy, *Photo-Murals*, in Kirstein, Lincoln, *Murals by American Painters and Photographers*, New York, Museum of Modern Art, 1932 (catal. della mostra, New York, 1942), pp. 11-12. La comunanza di intenti tra “The New Review” e la mostra, sebbene il numero della rivista sia precedente, viene suggerita anche dalla fotografia con il titolo di *American Billboard* realizzata da Ralph Steiner e posta come frontespizio.

dunque l'opera di Abbott completava e ampliava il corredo letterario del numero di "The New Review", che svelava le diverse influenze della cultura americana, tuttavia, la mancata pubblicazione di un articolo dedicato all'estetica dell'artista, non permette di comprendere a pieno come fosse giudicato il suo operato e sondarne in modo più deciso la relazione con la pubblicazione, se non per l'individuazione di una consonanza tra gli oggetti dei nativi e quelli della tradizione folkloristica americana. La decisione di non stampare l'articolo della giornalista inglese Dorothy Todd lasciava infatti emergere la difficoltà di trovare una giusta teorizzazione di quelle che la stessa Abbott definiva «frustrazioni estetiche» che la fotografia era capace di superare, a differenza della pittura, e che al momento erano state catturate solo dai testi dello scrittore francese Pierre Mac Orlan³⁴³. Infatti, come già ha colto Antonello Frogia nella sua ricerca degli spunti iconografici e culturali che portarono alla realizzazione della celebre serie *Changing New York* (1939), in questo periodo di svolta artistica Abbott rivolgeva lo sguardo, per dirla con le parole di Mac Orlan, a quella "fantasia sociale", quell'inquietudine latente prodotta dall'industrializzazione, rintracciando proprio nella fotografia il mezzo adatto a cogliere questo elemento grazie ad una mediazione tra la soggettività dell'artista e il carattere analitico della rappresentazione³⁴⁴. Un confluire di diverse caratteristiche, particolarmente adatte e modulabili all'indagine nel campo urbano e che ribadivano ancora una volta la corrispondenza tra fotografia e la ricerca di un'arte americana volta alla comprensione della realtà sociale del paese.

³⁴³Corrispondenza del febbraio 1931 tra Samuel Putnam, Dorothy Todd e Berenice Abbott, in PULNR, bx 1 /fl 1. «Dear Sam, I guess we must let the article go for a while. So far intelligent criticism of Photography does not exist. Pierre McOrlan is perhaps the only man who understands what it's all about. [...] I think photography is the answer to a number of present aesthetic frustrations»: Berenice Abbott a Samuel Putnam, 27 febbraio 1931, in *ibidem*.

³⁴⁴Cfr. Frogia, Antonello, *op. cit.*, p. 66; Clément Chéroux, *op. cit.*, p. 40. Mac Orlan, Pierre, *La Photographie et le fantastique sociale*, "Les Annales politiques et littéraires" n. 2321, 1 novembre 1928, pp. 413-414.

3. RAPPRESENTAZIONI DELLA MODERNITÀ TRA FASCINO PER LA MACCHINA E NUOVE ESIGENZE SOCIALI

3.1 Appunti per un'arte meccanica: dai maestri Léger e Gris al tormentato rapporto con il Futurismo

Appare possibile delineare un gruppo di artisti che, sia da un punto di vista culturale che di mercato, costituirono il primo indirizzo delle scelte in senso meccanico e riduzionistico delle redazioni delle riviste nel rapporto con l'Europa. La maggior parte delle pubblicazioni esaltarono Juan Gris e Fernand Léger, anche in virtù delle loro fondamentali relazioni con alcuni rappresentanti del mondo espatriato. Più complesso invece appare il rapporto con il Futurismo, movimento del quale gli espatriati sembravano non condividere le scelte espresse in campo artistico dopo la Prima guerra mondiale.

Questa triade di riferimenti delinea la strada che i letterati e i pochi artisti partecipanti al movimento perseguirono per porre le basi per una nuova arte americana fondata su riduzione formale in senso meccanico, mai portata all'eccesso dell'astrazione, ma piuttosto votata all'inserimento della modernità all'interno della rappresentazione artistica e di uno spunto vitalistico-mistico. L'opera di Gris e di Léger, infatti, permetteva di mediare il valore storico del cubismo in termini propriamente stilistici, attraverso uno sguardo insistito sulla realtà urbana e industriale, al contrario il debito con il Futurismo si innestava più propriamente su un piano culturale e nel caso di Prampolini di una felice commistione tra teorie di estetica meccanica e valori spirituali.

L'opera di Juan Gris godette di una importante fortuna critica. Fin dai primi anni del decennio ebbe un ruolo fondativo nella ricerca di una nuova figurazione sintetica, che ammiccava all'estetica industriale della macchina e che risultava essere un felice contraltare delle teorizzazioni tecnocratiche sullo spreco e sulla funzionalità, grazie alle sue composizioni che non indulgevano in esperimenti formali troppo arditi. Le riviste si concentrarono sull'ultima fase di produzione dell'artista, in cui l'autore aveva acuito i riferimenti coloristici e, pur continuando nell'esplorazione degli oggetti della vita quotidiana, aveva conquistato una resa meno franta e che richiamava alla purezza della Section d'Or.

Il costante richiamo all'autore spagnolo si può rintracciare fin dalla prima rivista

espatriata “Gargoyle”, passando per “Broom”, “The Little Review”, “The Transatlantic Review”, che gli dedicò un supplemento artistico, fino a “Transition” che in occasione della sua prematura morte ricordò l’autore con la pubblicazione delle sue opere e di alcuni scritti a lui dedicati (n. 4, 1927). Si registrava anche una positiva ricezione critica della produzione di Gris, che ne evidenziò il ruolo di precursore per la realizzazione di una estetica meccanica. Su “Gargoyle” (vol. 1, n. 6, 1921) la presentazione della natura morta con bottiglia e bicchiere dell’autore spagnolo [fig. 65] che ben rappresenta la cifra stilistica dell’artista grazie al gioco di sovrapposizioni dei diversi elementi evidenziati dall’uso del colore a contrasto, è da porre in relazione con il brano critico di Waldemar George, *Notes on Cubism*, che si riconnetteva alle riflessioni post-cubiste sulle due sponde dell’Atlantico giocate dalla rivista³⁴⁵. Il primo partecipante al movimento espatriato a fare un diretto riferimento alla fondamentale valenza del sincretismo pittorico dell’autore spagnolo fu Harold Loeb nelle pagine di “Broom”. Con *A Note on Juan Gris and Cubism*, il direttore di “Broom” proseguiva sulla scia di quanto tracciato da George, riutilizzandone il linguaggio di stampo formalista. Loeb all’interno di una disamina dello stile cubista di Gris riconosceva uno studio plastico e compositivo in grado di evocare un’emozione intellettuale: una *significant form* frutto della composizione alternata di elementi astratti o ben riconoscibili, ben diversa dalle esagerazioni distorte di futuristi ed espressionisti, che, come i primitivi, erano più dipendenti da riferimenti letterari che dalle ragioni

«plastiche»³⁴⁶.

A partire dal 1924, le riviste misero frequentemente in luce la qualità della formulazione plastica, l’attenzione compositiva e la perfezione adamantina delle forme di Gris, sebbene le occasioni fossero sempre più strettamente legate alla committenza commerciale. Grazie a Stein infatti, Gris divenne negli ultimi anni della sua vita, 1925-1927, amico di famiglia di Ford Madox Ford e frequentatore di uno stretto circolo di pittori che si riuniva attorno al letterato inglese quali la compagna Stella Bowen, Louis Latapie e Othon Friesz, che gli consentì diverse apparizioni su “The Transatlantic Review”³⁴⁷. In coerenza con la sua linea editoriale, molto attenta alla produzione parigina

³⁴⁵George, Waldemar, *Notes on Cubism*, “Gargoyle”, vol. I, n. 6, 1921, pp. 5, 7-8; Juan Gris, *Painting*, *ivi*, p. 6.

³⁴⁶Loeb, Harold A., *A Note on Juan Gris and Cubism*, “Broom”, vol. V, n. 1, 1923, pp. 32, 34. In “Broom” sono inserite diverse riproduzioni dell’autore spagnolo: Juan Gris, *Still Life*, “Broom”, vol. I, n. 1, 1921, p. 24; Id, *Painting*, “Broom”, vol. I, n. 3, 1922, p. 264; Id, *Drawings*, “Broom”, vol. V, n. 1, 1923, pp. 2, 11, 33, 45.

³⁴⁷Laura Colombino, *Introduction*, in Colombino, Laura (a cura di) *Ford Madox Ford and Visual Culture*, Amsterdam - New York, Radopi, 2009, pp. 24-24.

e legata al mercato, la rivista proseguiva la celebrazione degli autori legati al cubismo anche in favore di uno stretto rapporto con Kahnweiler, che aveva costruito la fortuna mercantile di Picasso, Braque, Gris e contribuito alla creazione della collezione di Stein fin dal 1921³⁴⁸. Tuttavia, piuttosto che soffermarsi sulla riproduzione di opere “The Transatlantic Review” pubblicò, in due tranches il testo di una conferenza tenuta da Gris alla Sorbonne il 15 maggio 1924 come un lascito alle nuove generazioni di pittori sull’insegnamento del maestro spagnolo³⁴⁹. Qui Gris rimarcava l’importanza della “costruzione” omogenea del dipinto basata sul rapporto tra colore e forma, attraverso l’utilizzo di un’accattivante metafora, l’automobile, la cui forma si poteva dichiarare sintetica solo in forza della sua utilità. Nella conferenza Gris declinò l’arte nel senso di costruzione, piuttosto che composizione, che contribuì in ambiente francese allo sviluppo dell’idea dell’artista e dell’architetto come *constructor*: un topos che in un periodo di ansiosa necessità di ritorno all’ordine e ricostruzione fu utilizzato da diversi gruppi artistici anche di opposte vedute, e che dalle riviste fu richiamato sia in rapporto con il Purismo che con il Costruttivismo internazionale³⁵⁰.

Si deve nuovamente all’intercessione di Gertrude Stein e ad un intreccio di motivazioni artistico-commerciali il nutrito apparato iconografico, composto di quindici riproduzioni di dipinti realizzati tra il 1921 e il 1924 che privilegiavano il tema della natura morta, accomunate dalla caratteristica composizione spaziale fatta di *attachés* di colore, un ritratto fotografico a firma di Man Ray, oltre ad un breve un testo della stessa Stein, del numero dell’autunno 1924 dedicato al pittore spagnolo da “The Little Review”. Il coinciso intervento di Stein, caratterizzato dal classico stile “cubista” paratattico e franto, descriveva la capacità di perfezione e di «transustanziazione» della materia pittorica³⁵¹. La realizzazione del fascicolo nasceva tuttavia dalla volontà di Heap di dare inizio alla sua attività di gallerista anche tramite degli accordi con Kahnweiler per la vendita negli Stati Uniti delle sue opere³⁵². Se la scelta dell’autore spagnolo è da ritenersi

³⁴⁸«Our Art Supplement shews a little of what is being done in Paris – and bought by... the United States! – at this moment»: Madox Ford, Ford, *Chronicles*, “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 3, 1924, p. 63. Anche il supplemento dedicato a George Braque (vol. I, n. 3, 1924) era stato in parte fornito dalla galleria; cfr. *Communications*, “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 4, 1924, p. 201.

³⁴⁹Gris, Juan, *Des Possibilités de la Peinture*, “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 6, 1924, pp. 482-486 e vol. I, n. 5, 1924, pp. 75-79. Nel fascicolo del novembre 1924 fu anche pubblicata una poesia dedicata a Gris di Kate Buss che era stata invitata da Stein a visitare l’atelier del pittore, Buss, Kate, *Juan Gris*, *ivi*, p. 553.

³⁵⁰Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia, Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, London, Yale University Press, 1995, p. 50.

³⁵¹Stein, Gertrude, *Juan Gris*, “The Little Review”, vol. X, n. 2, 1924, p. 16.

³⁵²«Mme Heap a pris a [sic] la Galerie les photos et 4 petits tableaux qu'elle va essayer de vendre en

parte del rapporto di dipendenza dal clan della Stein, di cui in questo momento Heap stava curando diversi interessi commerciali, dall'alta parte rappresentava la ricerca in senso meccanico della direttrice dove Gris appariva come un autorevole maestro. Similmente anche l'insistenza di "Transition", soprattutto nella prima annata, sulla figura di Gris rimanda sia alla popolarità acquisita in terra americana dal pittore che dall'influenza di Stein su Elliot Paul. Quest'ultimo infatti, nel presentare la riproduzione di un dipinto del maestro spagnolo del 1926, facente parte della collezione della scrittrice, [fig. 66], una natura morta dalle spiccatissime tendenze astrattive e geometrizzanti, rendeva omaggio alla comprensione «dei problemi estetici dell'autore, la cui arte sempre – più serena e sicura – era puramente statica e senza effetti se non quelli dati dalla tela»³⁵³. Paul dunque proponeva una lettura di Gris che ne negava il decorativismo e sottolineava le capacità intellettuali dell'artista di riproporre la realtà attraverso un linguaggio estetico dal grande valore formale. A pochi mesi di distanza, nel fascicolo del luglio 1927 Paul fece una disanima di più ampio respiro, ponendo le basi per costruire il rapporto di dipendenza di Stuart Davis – eletto come l'artista americano più capace di tradurre la relazione tra Parigi e New York – da Gris (si veda *supra*, paragrafo 2.1). Paul, facendo leva sugli studi ingegneristici del pittore spagnolo per giustificare la sua pratica artistica basata sulle «relazioni plastiche» (linguaggio ripreso dal critico francese Maurice Raynal), ribadiva il suo interesse per composizioni attentamente studiate sulle forze agenti sul *medium*. Attraverso questa ricostruzione, che strizzava l'occhio a temi ricorrenti dell'arte meccanica, Gris acquisiva ancora una volta il ruolo di precursore di un certo fare artistico strutturato sull'idea di "costruzione" delle masse all'interno di un dipinto, a partite dalla consapevolezza della qualità specifiche della superficie che ne avrebbero determinato anche il soggetto³⁵⁴.

Altra costante presenza nelle pagine dei *little magazine* è Fernand Léger, colui che per i partecipanti al movimento espatriato decretò l'ingresso del mondo della macchina all'interno della rappresentazione pittorica. L'autore francese veniva apprezzato anche

Amerique [sic]: Juan Gris a Gertrude Stein, 10 ottobre 1924, in BRBGS, bx 108 /fl 2188; «Kahnweiler has agreed to send several Gris with me in America»: Jane Heap a Gertrude Stein, 28 ottobre 1924, *ivi*, bx 110 /fl 2231.

³⁵³«There is no modern artist with a better intellectual grasp of aesthetic problems than JUAN GRIS, whose work becomes progressively more serene and sure. [...] The art of Gris is purely static and he makes use of nothing which is not on his canvas for his effects»: [Paul, Elliot,] "Transition" n. 2, 1927, p. 108.

³⁵⁴Stein, Gertrude, *Life of Juan Gris, Life and Death of Juan Gris*, "Transition" n. 2, 1927, pp. 160-162; Paul, Elliot, *A Master of Plastic Relation*, *ivi*, pp. 163-165.

per motivi formali, visto che giocava con mezzi mecanoformi senza ostentare una visione negativa, piuttosto evidenziandone la carica di innovazione e di modificazione della vita in ambito personale e sociale. La proposizione figurativa di Léger del primo dopoguerra e dell'inizio degli anni Venti (1918-1923) infatti, traduceva la vitale energia della città moderna in una rappresentazione controllata e dotata di una nuova classicità, che superava la visione simultaneista del cubismo orfico³⁵⁵. È proprio questa fase ad essere maggiormente considerata dal movimento espatriato, fatta eccezione per "Transition" che nel 1930 (n. 19-20) dava conto di un avvicinamento al surrealismo, in termini stilistici dell'autore³⁵⁶. La notorietà dell'artista francese dall'altro canto mal si concilia con l'esclusione dai periodici di Gerald Murphy, artista americano che produsse una rilettura dell'opera di Fernand Léger, il cui nome è stato inserito precocemente dalla storiografia nel filone "transatlantico" dell'arte americana. Le ragioni della sua esclusione, che sono quanto mai difficili da cogliere, risultano tuttavia rivelatrici delle modalità di selezione da parte delle riviste che frequentemente si basarono su rapporti di amicizia e convenienza commerciale e culturale.

Anche in questa occasione fu "Broom" a segnare un precoce riconoscimento di Léger grazie allo scrittore Blaise Cendrars che portò il pittore a realizzare due copertine, oltre a vedere stampate fin dal fascicolo del gennaio 1922 (vol. I, n. 3) alcune opere della produzione a cavallo degli anni Venti, quella fase che segnava l'inizio della riflessione sulla città e sul nuovo rapporto tra paesaggio e umanità come ben esplicava la presentazione del dipinto *Paysage animé* (1921) [fig. 67]³⁵⁷. Nel dipinto l'autore, grazie ad una resa sintetica e il confronto tra piattezza e tridimensionalità, costruiva una scena dal doppio registro: in primo piano si riconoscono degli uomini distesi sotto un albero, mentre dietro si può scorgere le costruzioni di una città in espansione. Inoltre, Léger era un maestro soprattutto per l'individuazione delle peculiarità dell'ambiente americano e per la capacità di dialogare nella sua pittura con la realtà moderna esterna. Al contrario di Gris, che declinava uno stile meccanico aperto a connessioni intellettuali e spirituali, Léger era lodato per la scelta dei soggetti. Anche nel suo caso gli venne destinato spazio non solo per la riproduzione di opere, ma anche per la registrazione del suo pensiero

³⁵⁵Green, Christofer, *Cubism and its Enemies, Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven, London, Yale University Press, 1987, p. 55-60.

³⁵⁶Fernand Léger, *Composition*, "Transition", n. 19-20, 1930, p. 272.

³⁵⁷Anche "Gargoyle" pubblicò una riproduzione dell'autore francese come frontespizio del fascicolo del giugno 1922, riconducibile al lavoro redazionale di Ladislav Medgeys: Fernand Léger, *Painting*, "Gargoyle", vol. II, n. 6, 1922, n.n.

artistico, come nel caso della conferenza tenuta al Collège de France pubblicata col titolo *The Esthetics of the Machine: Manufactured Object, the Artisan and the Artist* in due uscite successive del 1923 di “The Little Review”, dove spiegava l'estetica delle macchine e come questa fosse intimamente legata ad una riduzione formale³⁵⁸. La prima parte del contributo teorico venne accompagnata dalla riproduzione di sei dipinti che tracciavano l'evoluzione stilistica dell'autore, dagli esordi caratterizzati dal linguaggio del cubismo orfico fino alla formalizzazione geometrica degli anni Venti declinata secondo diversi soggetti, dal nudo alla natura morta, fino al paesaggio urbano. Sebbene la conferenza riportasse alcune speculazioni ormai sorpassate – in particolare il rapporto tra artista e artigiano nel 1923 era stato per la maggior parte dei partecipanti all'avventura espatriata sostituito con un più fecondo rapporto tra arte e tecnologia – la sua pubblicazione testimoniava l'aderenza al clima parigino di entrambe le parti della redazione, ovvero Pound e Heap. Per tutti gli anni Venti Pound esaltò l'opera Léger e Heap ne ribadì il ruolo fondativo per la nuova estetica moderna affidandogli il testo introduttivo al catalogo/fascicolo di “The Little Review” della Mostra Internazionale del Teatro organizzata a New York nel 1926 con Friedrich Kiesler e la copertina [fig. 68] della *Machine-Age Exposition* (1927) organizzata in collaborazione con Louis Lozowick nel 1927 a New York presso la Steinway Hall (119 West 57th Street)³⁵⁹. La cover è caratterizzata dai toni squillanti del contrasto coloristico tra giallo, rosso, blu e rappresenta la forma perfettamente circolare di una parte meccanica. La composizione formalmente ricorda alcuni elementi di *Les Disques* del 1918 [fig. 69], ma appare svuotata del dinamismo di quella tela, richiamando piuttosto l'attenzione sull'oggetto che l'autore aveva già accentuato nei suoi contributi teorici.

Louis Lozowick, che durante il suo soggiorno europeo del 1922-1924 conobbe personalmente Léger, nel 1925 pubblicò su “The Nation” un'analisi stilistica e contenutistica dell'opera del pittore, di cui osservava l'evoluzione dal cubismo, attraverso un approccio del tutto personale all'aspetto de soggetto³⁶⁰. Secondo Lozowick, Léger grazie all'uso di colori vividi e di temi meccanici era il più contemporaneo dei cubisti, poiché capace di elaborare un linguaggio moderno sul modello delle arti popolari. Egli univa l'osservazione della realtà e una capacità di trasposizione geometrico-sintetica:

³⁵⁸Léger aveva iniziato a redigere un contributo sulla pittura moderna anche per “Broom”: si veda Fernand Léger a Harold A. Loeb, [1922], in PULB, bx 1 /fl 31.

³⁵⁹Léger, Fernand, *A New Realism – The Object (its Plastic and Cinematographic Value)*, “The Little Review”, vol. XI, n. 2, 1926, pp. 6-7.

³⁶⁰Lozowick, Louis, *Fernand Léger*, “The Nation”, vol. CXXI, n. 3154, 1925, p. 712.

infatti, aveva riflettuto su un tema contemporaneo creando un «pattern armonico» meditato sull'influenza dei prodotti industriali nella società. Come parevano voler confermare anche le personali tenutesi a New York presso la Société Anonyme (1923) e le Anderson Galleries (1925), Léger venne indicato da Lozowick come una delle poche influenze salutari provenienti dalla Francia, poiché capace di indirizzare verso la codifica di un'arte americana e la nascita di «un'arte indigena ispirata alla realtà industriale così ricca di possibilità plastiche»³⁶¹.

Più complesso appare il rapporto con l'avanguardia futurista, che nei periodici si articolava sulla relazione delle redazioni con due dei suoi rappresentanti: Filippo Tommaso Marinetti, per il suo ruolo fondativo del movimento e per la sua accettazione della modernità, ed Enrico Prampolini, artista di caratura internazionale grazie alla sua fitta rete di rapporti tra Dada e Costruttivismo.

La conoscenza del Futurismo in ambito americano era frutto di contatti intermittenti e di un curioso caso di bisticcio linguistico. Come descrive bene Lisa Panzera, infatti, l'avanguardia non era entrata in America attraverso l'Armory Show sebbene il frequente utilizzo della parola *futurism* nelle recensioni e nella pubblicizzazione della mostra, scelto per veicolare l'idea di moderno e futuribile, avesse generato molteplici incomprensioni³⁶². Una mostra dedicata esclusivamente al Futurismo venne organizzata a San Francisco nel 1915 e non a New York, dove la sua notorietà passò attraverso recensioni e note informative apparse sui quotidiani, oppure attraverso canali strettamente afferenti alla scena letteraria e artistica: ad esempio la mostra di Severini ospitata nel marzo 1917 nella galleria di Stieglitz, l'acquisto da parte dei coniugi Arensberg di alcune opere direttamente ispirate al dinamismo futurista. Importanti furono anche la mediazione di letterati come Mina Loy, che fu sentimentalmente legata sia a Marinetti che a Giovanni Papini, che Ardengo Soffici, e di artisti come Francis Simpson Stevens e Joseph Stella che, come è già stato evidenziato, fornirono una funzionale commistione tra i temi americani e rappresentazione sincretica connotata da colori

³⁶¹«Léger is one of the very few whose work pleads with American artists for an American orientation, a close contact with their industrial civilization so rich in plastic possibilities, and a consequent florescence of an original indigenous art»: *ibidem*.

³⁶²Lisa Panzera, *Italian Futurism and Avant-Gard Painting in the United States*, in Berghaus, Günter (a cura di), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2000, pp. 223; 226; Didier Ottinger, *Off to the Armory Show!*, in Kushner, Marilyn Satin, Kimberly Orcutt, Casey Nelson Blake (a cura di), *op. cit.*, p. 192.

squillanti³⁶³. Sancì la comunione di intenti tra Futurismo e arte meccanica, sebbene con poca fortuna critica, anche la pubblicazione newyorkese del numero unico del periodico “Futurist Aristocracy” di Nanni Leo Castelli e che presentava alcuni manifesti redatti da Marinetti in accompagnamento a opere di artisti americani come John Marin e Charles Sheeler³⁶⁴.

Il riferimento a Marinetti, sebbene non costante nelle pagine delle riviste, consente di individuarne il ruolo di iniziatore di una certa modalità di confronto con la modernità per il suo precoce riconoscimento del valore della macchina. “The Little Review”, ancora nella prima fase, quella legata alla città di Chicago, fece risuonare frequentemente riferimenti al Futurismo, oltre a presentare in traduzione il testo *Guerra, sola igiene del mondo*, a dimostrazione di una comune componente vitalistica e dionisiaca, confluita dalla filosofia di Nietzsche, che dominava la scena della rivista nei primi anni di edizione e che vi rimase in latenza fino alle ultime prove³⁶⁵. Anche le riflessioni di Madox Ford e Pound su Marinetti testimoniavano il richiamo del Futurismo a livello internazionale. Ford dedicò al letterato italiano uno dei suoi ritratti letterari giocati sulla simultaneità ricreata attraverso un movimento fluido della narrazione. Pound invece ne fece a momenti alterni un maestro e un concorrente, in particolare nel periodo di fondazione del Vorticism che contribuì all’ingresso del lessico futurista in terra inglese³⁶⁶. Un contributo di Marinetti, *Futurists Standard of Measurement*, con nozioni sulla modalità di redigere testi di critica teatrale, apparve nel quarto numero di “Transition”³⁶⁷. Inoltre, la pubblicazione nel contesto di “The New Review” (vol. I, n. 4, 1931/1932) del Manifesto dell’aeropittura e di alcuni stralci del 1919 di *Les mots en liberté futuristes*, tracciavano i consistenti rapporti tra la rivista e la cultura italiana nella definizione della relazione tra arte scienza sia in riferimento all’arte rinascimentale che a quella contemporanea³⁶⁸.

³⁶³Ivi, pp. 227-231; Hand, John Oliver, *Futurism in America 1909-1914*, “Art Journal”, vol. XLI, n. 4, 1981, pp. 337-342.

³⁶⁴Per maggiori informazioni su “Futurist Aristocracy” si rimanda a Matteo Fochessati, ‘Broom’ and ‘Futurist Aristocracy’: *When the Futurist Movement Met the Machine Age*, Berghaus, Günter (a cura di), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. II, Berlino, De Gruyter, 2012, pp. 95-99.

³⁶⁵Marinetti, Filippo Tommaso, *War, the Only Hygiene of the World*, “The Little Review”, vol. I, n. 8, 1914, pp. 30-31.

³⁶⁶Ford Madox Ford nel 1914 scrisse un ritratto del letterato italiano avvicinandolo stranamente all’Impressionismo. Cfr. Anna Viola Sborgi, *Ford’s Literary Portrait*, in Colombino, Laura (a cura di), *op. cit.*, pp. 119-134. Risulta sicuramente ampio il debito del Vorticism al Futurismo, sebbene si possano riscontrare anche alcune differenze, come il rifiuto dell’umanizzazione della macchina. Per una disanima più accurata del tema si rinvia a Baronti Marchiò, *The Vortex in the Machine: Futurism in England*, in Berghaus, Günter (a cura di), *op. cit.*, pp. 100-121.

³⁶⁷Marinetti, Filippo Tommaso, *Futurists Standard of Measurement*, “Transition”, n. 4, 1927, pp. 175-178.

³⁶⁸Ferrero, Leo, *Leonardo, or the Problem of Art*, “The New Review”, vol. I, n. 3, 1931, pp. 64-68; Pellizzi, Camillo, *Motors*, “The New Review”, vol. I, n. 4, pp. 293-294.

La redazione di “Broom”, intenzionata a realizzare la pubblicazione in Italia per via delle favorevoli condizioni di cambio economico, grazie all’intercessione di Cendrars, ebbe l’occasione di incontrare Marinetti a Milano, il quale tuttavia non venne successivamente più contattato per una collaborazione, sebbene vi fosse un completo riconoscimento del suo ruolo di precursore sulle tematiche legate alla macchina³⁶⁹. Il confronto con il letterato italiano fu decisivo per la scelta di insediarsi a Roma, luogo di una scena artistica più vitale. Qui infatti, anche grazie alla mediazione di Giuseppe Prezzolini, chiamato per la realizzazione del primo volume, la rivista ebbe modo di confrontarsi con la produzione letteraria ed artistica italiana, che portò alla pubblicazione di poesie di Aldo Palazzeschi, Luciano Folgore e le opere di Ardengo Soffici, Lorenzo Viani, Carlo Carrà, ed Enrico Prampolini. Quest’ultimo tuttavia, benché legato al Futurismo, tra il primo dopoguerra e l’inizio degli anni Venti si distingueva per una posizione autonoma, che gli consentiva di sfuggire all’indottrinamento di Marinetti, e da un punto di vista formale di ricercare una più personale realizzazione. Prampolini grazie alla sua propensione al dialogo, ebbe una maggiore fortuna anche nell’ambito delle riviste espatriate. La sua collaborazione con i *little magazine* rientrava all’interno di una serie di relazioni e rapporti in ambito Dada e costruttivista, a riprova del suo ruolo stabile in ambito internazionale, dimostrato anche dalla sua partecipazione – unico italiano – al congresso internazionale degli artisti d’avanguardia di Düsseldorf (1922). Nonostante questi contatti, la recezione della sua opera in queste sedi non trovò sempre un felice riscontro di giudizio. Egli infatti fu vittima di un approccio plasmato su pregiudizi estetici che più in generale sembrava essere riferito agli artisti italiani vicini al Futurismo, come dimostrato dalla mancata pubblicazione nel contesto di “Broom” di alcune opere di Fortunato Depero (un ritratto del pittore Fedele Azari e una bozza per la copertina della rivista, che giunsero in redazione tramite l’intercessione di Edward Storer)³⁷⁰. Loeb in particolare evidenziava come queste avessero «tutti i problemi e le qualità dei lavori italiani e sarebbero più adatte a ‘Vanity Fair’ che per noi [‘Broom’]. Splendide, fantastiche e scoordinate. Le rimanderò indietro»³⁷¹. Vi erano due ordini di complicazione nel rapporto con l’arte futurista: da una parte il riconoscimento di un diverso stadio culturale

³⁶⁹Blaise Cendrars ad Harold Loeb, 1921, in PULB, bx 1 /fl 7; Harold Loeb a Robert Alden Sanborn, Roma, 17 luglio 1922, *ivi*, bx 2 /fl 3; Loeb, Harold A., *The Way It Was...*, p. 66.

³⁷⁰Vi sono riferimenti a questa produzione per la rivista in una lettera di Fortunato Depero alla moglie, Rosetta, del 17 giugno 1922, cit. in Matteo Fochessati, *op. cit.*, p. 82.

³⁷¹«The Depero have all the faults & qualities of Italian work and would be more suitable for Vanity Fair than for us. Charming, fantastic and uncoordinated. I shall return them»: Harold A. Loeb a Edward Storer, 31 ottobre 1922, in PULB, bx 2 /fl 8.

tra Italia e America, dall'altra un'incompatibilità tra la ricerca formale sostenuta dagli intellettuali americani e quella dei futuristi. Le parole di Paul Strand, nel testo *Photography and The New God*, evidenziavano come l'America non stesse sfuggendo a tradizioni radicate, mentre Prezolini sosteneva che gli Stati Uniti fossero in una fase di crescita culturale, che impediva di cogliere il portato innovativo dei prodotti dell'industria³⁷². Dall'altra parte i redattori e i collaboratori di "Broom", pur riconoscendo una comune ricerca con il Futurismo, tuttavia, ritenevano che la passione per la velocità e la compenetrazione che caratterizzava le opere della prima stagione mal si conciliava con la rappresentazione pittorica. Per Loeb, mancavano quella "cristallizzazione" e impersonalità della visione determinata dal passaggio dal dinamismo all'attenzione per le modalità di composizione dell'opera, che doveva richiamare ordine e il sistema di lavoro, che invece era possibile ritrovare nello stile di Gris. Spingendo oltre questo paragone con i futuristi, oltre che ad una critica dal profilo razziale si può evincere la contrapposizione tra il radicalismo e fanatismo di Marinetti e il rigore linguistico e formale di una certa critica di stampo formalista inglese, sempre molto in auge in ambito statunitense. In aggiunta, i letterati americani rivelarono nella produzione futurista uno scarto tra l'enunciato teorico, parzialmente contraddetto dall'attività pratica, incapace di dare corpo alle nuove idee che spesso si trasformano in una mancanza di coerenza e di rigore³⁷³. Rappresenta bene questo divario la produzione di Prampolini per "Broom", dove si mescolavano le tendenze tratte dal simbolismo spiritualista e visionario, tipici della fase più giovanile, riproposti assiduamente nella produzione grafica, fino alle declinazioni costruttiviste della copertina del fascicolo dell'ottobre 1922. La prima *cover* realizzata per la rivista [fig. 43] (novembre 1921) e le piccole litografie che si intervallavano nell'impaginazione concepite da Prampolini per il fascicolo del maggio 1922 richiamavano un approccio geometrico e di campiture piatte che andavano verso una formulazione più simile ai dettami di costruzione che al dinamismo futurista, ma permasero elementi tipici del Simbolismo. Questi scomparvero solo nel *photocollage* pensato per il numero dedicato alla macchina [fig. 70] che aveva un ritmo serrato e un continuo compenetrarsi degli elementi compositivi. La composizione infatti coniuga la fotografia di un macchinario industriale con un complesso sistema di *lettering*, i cui colori

³⁷²Strand, Paul, *Photography...*, p. 257; Valeria Minervini, *Le riviste di Ogetti*, in Esposito, Edoardo (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'Entre-deux-guerres, spogli e studi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004, p. 398.

³⁷³Lista, Giovanni, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma, Carocci, 2013, p. 86.

strizzavano l'occhio alla grafica russa, che penetra l'immagine e la caratterizza ulteriormente in senso meccanico (si noti ad esempio la "o" trasformata in ruota dentata e la "c" in una tenaglia direttamente operante sul meccanismo ritratto nella fotografia). Il *photocollage* risultò, più ancora delle opere dal sapore simbolista, sgradita al pubblico americano e a diversi collaboratori della rivista, tra cui la poetessa Kay Boyle, che le attribuì addirittura un'influenza negativa nelle vendite della rivista³⁷⁴. Lo scrittore Robert Alden Sanborn, da canto suo, ne sottolineò l'aspetto troppo personale e vitalistico, fatto di simultaneità e compenetrazione. Nel dettaglio lo scrittore indicava che Prampolini, come tutti gli italiani, fosse stato limitato nella produzione dal troppo entusiasmo e dall'impulsività, e che avrebbe dovuto rendere la macchina in modo più astratto, eliminando alcuni elementi superflui per aderire meglio al *lettering*. Tuttavia, Sanborn apprezzò l'articolo di Prampolini all'interno del medesimo fascicolo – *The Aesthetic of the Machine and Plastic Introspection* – in particolare per le sue conclusioni³⁷⁵. Qui l'artista stendeva un proclama in cinque punti in cui definiva la valenza estetico-plastica della macchina oltre a tracciare correlazioni spirituali e psicologiche determinate dall'industrializzazione che avrebbero portato all'inevitabile nascita di una nuova arte. Nel contesto di "Broom" queste furono le ultime apparizioni di Prampolini, giustificate dallo spostamento della redazione da Roma alla volta di Berlino e dalla vivacità della capitale tedesca.

La predominanza del valore della parola e della capacità di teorizzatore di Prampolini veniva celebrata anche nella collaborazione con "The Little Review", che pubblicò, in due diverse occasioni – nel numero dell'autunno inverno 1924-1925 e nel fascicolo/catalogo della *Machine Age-Exposition* (maggio 1927) – il manifesto sull'estetica della macchina, già apparso su "Broom"³⁷⁶. Prampolini entrò in contatto con Heap nella speranza che la rivista e la nascente galleria potessero essere un'occasione di introduzione in un mercato ancora poco sondato dall'arte italiana. Sebbene la sperata mostra newyorkese presso la galleria programmata fin dal 1926 non vide mai luce,

³⁷⁴Kay Boyle a Harold A. Loeb, 29 dicembre 1922, in PULB, bx 1 /fl 3.

³⁷⁵Robert Alden Sanborn a Harold A. Loeb, 20 novembre 1922, *ivi*, bx 2 /fl 3.

³⁷⁶L'intervento di Prampolini fu uno dei testi che anticiparono la stesura del manifesto *Arte Meccanica* firmato da Prampolini, Paladini e Pannaggi e apparso in "Noi" nel maggio 1923. Il manifesto aveva auto molto richiamo internazionale, infatti fu pubblicato anche da "De Stijl" nel luglio 1922 e da "Het Overzicht" nell'aprile 1924. Entrambi i *little magazine* presentarono la traduzione redatta dal poeta Edward Storer. Prampolini, Enrico, *The Aesthetic of the Machine and Plastic Introspection*, "Broom", vol. III, n. 3, 1922, pp. 235-237. Id, *The Aesthetic of the Machine and Plastic Introspection*, "The Little Review", vol. X, n. 2, 1924, pp. 49-51; Id, *The Aesthetic of the Machine and Plastic Introspection*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 9-10.

Prampolini continuò la sua relazione con la direttrice come testimoniato dalla sua partecipazione nel numero finale della rivista (1929). Qui l'artista, nell'articolo *Confession*, esprimeva il suo abbandono dell'estetica della macchina a favore di una riflessione dal sapore surrealista che realizzava un'analogia tra corpo femminile e spazio cosmico³⁷⁷. Fu l'*International Theatre Exposition* (1926), replica della mostra curata da Frederik Kiesler a Vienna e riproposta per volere di Jane Heap a segnare la prima comparsa newyorkese di Prampolini, incentrata in particolare sulle produzioni teatrali piuttosto che sull'opera pittorica e grafica. Il catalogo della mostra pubblicò una fotografia di una scena realizzata da Prampolini a Roma e il suo saggio *The Magnetic Theater and the Futuristic Scenic Atmosphere*, che prevedeva la meccanizzazione completa del teatro in senso dinamico tramite la dissoluzione dell'orizzontalità del palcoscenico, della figura dell'attore³⁷⁸. Entrambi i testi di Prampolini tendevano, con una programmaticità quanto mai politico-strategica, a puntualizzare il ruolo giocato dal Futurismo, e soprattutto da Marinetti, nel riconoscimento e nella creazione dell'estetica della macchina, pur sempre proponendo un nuovo slancio interpretativo sia in ambito teatrale che in quello artistico. Quello che la direttrice di "The Little Review" apprezzava del contributo teorico di Prampolini era la macchina celebrata come energia psicologica e spirituale e la corrispondenza interiore tra l'umanità e la macchina che richiamava i suoi studi mistici sotto l'egida di Gurdjieff (vedi *infra*, paragrafo 3.3). Inoltre, valutava positivamente la visione del teatro come uno spazio di astrazione spirituale per la nuova religione dell'avvenire³⁷⁹. Le due mostre organizzate sotto la supervisione di Heap sancivano un'inversione di tendenza rispetto a quanto tracciato da "Broom" e richiamavano ad un pieno inserimento del linguaggio futurista nell'alveo del modernismo internazionale.

Oltre a Prampolini, la partecipazione futurista italiana alla *International Theatre Exhibition*, e in particolare al catalogo, fu particolarmente nutrita grazie alla pubblicazione di testi di Anton Giulio Bragaglia e Luigi Russolo e di scene e figure meccaniche di Fortunato Depero³⁸⁰. Il 1926 fu un anno cruciale per gli italiani in America

³⁷⁷Prampolini, Enrico, *Confession*, "The Little Review", vol. XII, n. 3, 1929, pp. 68-69.

³⁷⁸Id., *The Magnetic Theatre and the Futuristic Scenic Atmosphere*, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926, pp. 101-108. Lo spoglio del catalogo della *International Theatre Exhibition* dimostra che in esposizione erano presenti alcuni modelli di scene plastiche e sintetiche, fotografie, maschere e schizzi; mentre dal catalogo della mostra sull'arte meccanica non emerge notizia di opere di Prampolini esposte.

³⁷⁹Lista, Giovanni, *op. cit.*, pp. 129; 147.

³⁸⁰Bragaglia, Anton Giulio, *The Theatrical Theatre*, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926, pp. 33-38; Russolo, Luigi, *Psosarmoni, New Musical Instruments*, *ivi*, pp. 51-52. Per quanto concerne Fortunato Depero nel catalogo a p. 53 è presentata la fotografia dello studio per il balletto *Le chant du rossignol* (oggi

anche in altre sedi a New York, anche grazie alla fortuna critica del padiglione nazionale alla *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi dell'anno precedente. Nella mostra organizzata da Dreier in autunno presso il Brooklyn Museum furono esposte opere di Gino Severini, Giorgio de Chirico, Vinicio Paladini, Gerardo Dottori e Ivo Pannaggi; mentre, una collettiva dalle finalità mal celatamente propagandistiche, la *Exhibition of Modern Italian Art* allestita dalla Italy America Society alle Grand Central Art Galleries, portò, tra gli altri, opere di Prampolini, Depero, Balla³⁸¹.

Quanto a Depero, se solo quattro anni prima Loeb rifiutava di pubblicare sulla sua rivista le sue opere, alla fine del decennio si registrava una decisa inversione di giudizio, facilitata dall'accattivante commistione di gusto pubblicitario e realizzazione artigianale dell'artista trentino, confermata anche dalla partecipazione alla *Machine Age-Exposition* con due arazzi. La fortuna di Depero, sebbene effimera, testimoniava l'appetibilità commerciale delle sue tarsie di stoffe colorate e delle produzioni decorative, che deve essere letta alla luce della volontà americana di trovare un uso quotidiano alle rappresentazioni meccaniche. Lo confermerebbero anche le prove nell'ambito tessile di Louis Lozowick del 1926 e le sale espositive speciali inserite nel percorso della mostra *International Exhibition of Modern Art* tenutasi lo stesso anno al Brooklyn Museum (vedi *infra*, paragrafi 3.4; 3.5), realizzate per mostrare la compatibilità tra queste opere e il classicheggiante arredamento domestico dell'alta borghesia statunitense. Si assisteva dunque ad un passaggio fondamentale della lettura dell'opera d'arte: se infatti il giudizio critico di Loeb appariva forgiato su valutazioni squisitamente pittoriche, ora l'arte di Depero era chiamata ad aderire al vivere reale attraverso produzioni di stampo industriale pensate per il quotidiano oppure capaci di proporre nuove soluzioni di vita, come nel caso delle sperimentazioni teatrali. Forte di questi primi riscontri, Depero salpò nel novembre 1928 alla volta di New York, ma il suo soggiorno fu fallimentare, anche a causa della sfortunata coincidenza con la crisi finanziaria del 1929, che segnò la fine della stagione

distrutto) e i particolari di alcune marionette dei *Balli Plastici* a p. 95.

³⁸¹La partecipazione di Vinicio Paladini alla mostra organizzata da Katherine Dreier testimoniava la volontà dell'artista di affrancarsi dall'arte meccanica creando una nuova commistione tra temi dechirichiani e retaggi boccioniani, cfr. Schiaffini, Ilaria, I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema, "Ricerche di storia dell'arte", vol. CIX, n. 1, 2013, pp. 54-56.

La collettiva *Exhibition of Modern Italian Art* (1926) fu una mostra itinerante tra New York, Boston e Washington in cui vennero esposti 4 olii, 8 arazzi e 10 cuscini realizzati da Depero, cfr. Maurizio Scudiero, *Depero and New York*, in Scudiero, Maurizio e David Leiber, *Depero Futurista e New York, il futurismo e l'arte pubblicitaria*, Rovereto, Longo, 1986 (catal mostra, Rovereto, 1986), p. 50. Per un dettagliato resoconto della collettiva newyorkese e dei suoi intrecci economico-politici si rimanda a Cortesini, Sergio, *Arte contemporanea italiana e propaganda fascista negli Stati Uniti di Franklin D. Roosevelt*, Roma, Pioda, 2012, pp. 55-61.

di esaltazione retorica della macchina.

Anche la ricezione delle opere degli artisti italiani appariva ormai incanalata in due possibili categorizzazioni. Nonostante lo stretto rapporto di molti con il regime fascista, i loro lavori vennero più spesso letti attraverso un filtro etnografico che riconduceva ad afflitti mistico/religiosi o de-politicizzate³⁸². Come annotava Depero nel 1929 durante il suo soggiorno newyorkese: «l'americano spoglia tali espressioni d'arte, del loro senso nazionale di origine; ed accetta in blocco queste impostazioni di genialità moderna generalizzandole con la parola 'modernismo'. Studiano tutto, copiano tutto, ne approfittano di tutto, commercializzano tutto, standardizzano tutto con abilità stupefacente»³⁸³. Queste parole, probabilmente memori del difficile apprezzamento al suo discorso di apertura alla mostra del 1929 presso la Guarino Gallery, *Fascism and Futurism are Brothers*, da una parte lasciavano intendere come il suo stile fosse stato compreso all'interno di una lingua comune internazionale – che gli valse collaborazioni con riviste quali “Vanity Fair”, “Sparks”, “The News Auto Atlas” – ma dall'altra che l'idea di italianità in America iniziava ad essere definita sul solco dell'arte antica, sul recupero della civiltà, che in questa fase guardava all'arte di de Chirico, e del primato spirituale che fu successivamente il fulcro degli scambi culturali tra il Bel paese e gli Stati Uniti tra il 1935 e i primi anni Quaranta³⁸⁴.

3.2 Tra estetica e politica; tra sintesi formale e utilitarismo

Spesso la storiografia critica ha evidenziato come le riviste degli americani in Europa abbiano portato ad una certa lettura estetizzante dell'arte, ipotesi supportata dalla scarsità di editoriali di profilo politico. In realtà, la macchina e la pubblicità vennero investite di un'attenzione che ne evidenziava le caratteristiche estetiche e di organizzazione, ma che

³⁸²In questo contesto spicca la descrizione che Katherine Dreier redasse in merito all'arte di Gherardo Dottori decritto come amante del misticismo italiano, intimamente legato agli insegnamenti di San Francesco; Dreier, Katherine S., *International Exhibition of Modern Art*, New York, Brooklyn Museum Press, 1926 (catalogo mostra, New York, 1926), p. 60.

³⁸³Il testo di Depero è pubblicato in Scudiero, Maurizio e David Leiber, *op. cit.*, pp. 260-265: 263.

³⁸⁴Raffaele Bedarida, *'Bombs Against the Skyscrapers': Depero's Strange Love Affair with New York, 1928-1949*, in Berghaus, Günter (a cura di), *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2016, pp. 47-48. Si noti come proprio nel dicembre del 1929 veniva sciolta la Fascist League of North America, per la diffidenza suscitata nell'uditorio americano. Se si esclude la partecipazione italiana all'esposizione internazionale di Chicago del 1933, le mostre finanziate dal regime tra anni Trenta e Quaranta diedero poco spazio al Futurismo preferendo la tipologia di rappresentazione classicheggiante, si veda, Cortesini, Sergio, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Monza, Johan & Levi, 2018.

spesso conteneva intrinseche riflessioni socio-politiche, emerse in maniera preliminare negli approfondimenti sugli artisti americani (vedi *supra*, paragrafo 2.3). Come ha individuato la studiosa di letterature comparate Stamatina Dimakopoulou nella sua lettura di “Broom”, queste pubblicazioni partecipavano alla definizione del ruolo del singolo al progresso industriale, guardando alla specifica natura della società americana intimamente legata all'individualità³⁸⁵. Non proponevano dunque una rivolta dello status quo, quanto piuttosto una ridefinizione dei ruoli sociali spesso di stampo progressista, sebbene si distinsero, anche in questo campo, diverse prese di posizione, fino alla condivisione dell'ideologia fascista da parte di Pound.

Agli occhi dei redattori americani, sebbene vi fosse certezza di una diversa fase del progresso industriale e dunque di un diverso livello di commistione tra economia, industria e società tra America ed Europa, il viaggio permetteva l'incontro con nuove forme espressive e nuove metodologie per rinnovare il linguaggio artistico e letterario. Dada e il Surrealismo favorirono nuove visioni sull'individuo; De Stijl, Purismo e Costruttivismo andarono al cuore della modernità mettendo in campo un incontro tra le teorie nate in ambito politico e il loro riflesso in campo estetico accentuando riscontri di tipo formale. Questa commistione era stata favorita dalla nascita del concetto dell'artista come *constructor*, termine che è stato già individuato nella trattazione in relazione all'azione di astrazione ricostruttiva della realtà da parte di Juan Gris (vedi *supra*, paragrafo 3.1), e che fu delineato per la prima volta da Gropius. Quest'ultimo definì la figura del costruttore, nuovo artista-eroe, che nelle pagine delle riviste espatriate veniva tradotta sulla base di una assonanza con l'emergere della figura dell'ingegnere – e in particolare quello americano – capace di riformare anche la politica e la società³⁸⁶. Come ha descritto Cecelia Tichi, gli aspetti della funzionalità, del meccanico e del meccanoforme e il continuo richiamo all'ingegnere e all'architetto invasero la cultura americana, dai giochi per bambini, alle pubblicità, alla letteratura, fino alla politica³⁸⁷. L'ingegnere e l'architetto divennero nell'immaginario comune i pilastri per la costituzione della nuova società di stampo utilitaristico e funzionalista, che ebbe tra i maggiori teorizzatori Thorstein Veblen, presso la New School for Social Research a New York³⁸⁸.

³⁸⁵Stamatina Dimakopoulou, *Broom (1921-1924): avant-gardes, modernités, et l'Amérique retrouvée*, in Aji, Hélène, Céline Mansanti, Benoît Tadié (a cura di), *op. cit.*, p. 117.

³⁸⁶Cfr. Castillo, Greg, *Le Corbusier and the Skyscraper Primitives*, “Architectural Theory Review”, vol. XIII, n. 1, 2013, pp. 16-17; Gropius Walter, *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*, in *Die Kunst in Industrie und Handel*, Jena, Eugen Diederichs, 1913, pp. 17-22.

³⁸⁷Tichi, Cecelia, *op. cit.*, pp. 3-40.

³⁸⁸Cfr. Hawley, Ellis W., *op. cit.*, p. 109. Le tesi del filosofo sulla società degli ingegneri sono espresse in

La figura del tecnico efficiente crebbe notevolmente di popolarità tanto da divenire la chiave di volta della campagna elettorale di Herbert Hoover, che nel 1928 succedette alla Casa Bianca a Calvin Coolidge. Ingegnere minerario di fama internazionale, artefice dell'approvvigionamento di derrate alimentari del Belgio occupato dai tedeschi durante la Prima guerra mondiale, *self made millionaire*, Hoover incarnò l'immagine del tecnico inarrestabile, più simile alla macchina che all'uomo, che aveva dominato l'immaginario americano degli anni Venti³⁸⁹. Il mandato di Hoover sembrò realizzare il positivisticoproccio alla modernità e all'evoluzione tecnologica del primo modernismo, ma anche il suo tragico declino col crollo della borsa del 1929 e i suoi tragici effetti sia da un punto di vista economico che sociale³⁹⁰. La figura dell'ingegnere costituì dunque un archetipo di colui che sarebbe stato in grado di dare forma al caos, trasformare l'informe naturale in materiale utilizzabile e dominare la macchina, dunque anche aggiustare e governare la nuova società. Sarebbe limitativo e disorientante avvicinare questa figura archetipica solo alle tendenze più autoritarie, sebbene l'assimilazione durante la campagna elettorale del 1929 della figura di Hoover a quella dell'ingegnere, e l'acquisizione da parte di alcuni circoli fascisti in Italia del modello fordiano e tayloriano possano far intendere questo³⁹¹.

Bisogna dunque inserire in questo contesto intellettuale e politico l'attenzione specifica votata dalle riviste espatriate per le espressioni artistiche costruttiviste – di marca russa e internazionale – strettamente legate all'evoluzione tecnologica e meccanica che stava investendo anche l'Europa. Riflessioni che coinvolgevano anche il nuovo ruolo sociale richiamato per l'artista sia al Congresso degli Artisti d'Avanguardia di Düsseldorf (1922), sia attraverso una sempre maggiore partecipazione alla definizione della vita moderna, con la progettazione di nuovi oggetti, nuove forme di comunicazione, anche pubblicitaria e la speculazione sulle nuove conformazioni della città. Questo dialogo internazionale era corroborato dal mito americano in Europa che si fondava anche e soprattutto sulla fotografia che creò la possibilità di divulgare le immagini delle città e dei maggiori siti industriali americani nelle pubblicazioni d'avanguardia europee³⁹². Il

una serie di scritti pubblicati dal 1904 al 1921, cfr. Tichi, Cecelia, *op. cit.*, p. 133.

³⁸⁹Ivi, pp. 169-170.

³⁹⁰Hawley, Ellis W., *op. cit.*, p. 158.

³⁹¹Stockton, Sharon, *Engineering Power: Hoover, Rand, Pound, and the Heroic Architect*, "American Literature", vol. LXXII, n. 4, 2000, pp. 814-815. Sebbene nei primi anni Trenta quest'immagine del *faber*, del nuovo uomo, possa in effetti essere maggiormente avvicinata a personaggi come Hoover e come Mussolini, questo ha rappresentato in primis l'immagine di una possibile utopia, prima ancora che un dominatore delle masse.

³⁹²Corn, Wanda M., *op. cit.*, p. 51. Corn riporta che durante il loro viaggio americano Albert and Juliette Gleizes inviarono delle registrazioni jazz a Jean Cocteau, mentre Henri-Pierre Roché, alla richiesta di Amédée Ozenfant, trovò fotografie di fabbriche e di silos granari per la pubblicazione e la circolazione

tema della superiorità moderna e del gigantismo dell'architettura industriale americana emerse nel Vecchio Continente fin dal 1913 quando Walter Gropius fece inserire a corredo del suo intervento nell'annuario del Werkbund immagini di complessi industriali e di stoccaggio. L'interesse degli europei per il paesaggio urbano e industriale americano si mantenne saldo anche negli anni Venti e nel contesto del fenomeno espatriato: Harold Loeb, ad esempio, scrisse a Ilya Ehrenburg che avrebbe voluto pubblicare per primo le foto provenienti dall'America (quelle di Paul Strand, previste in arrivo per il mese di agosto del 1922), per poi farle stampare sulla rivista "Ves'c'/Object/Gegestand" (1922), l'artista ungherese Lazlo Peri volle da Jane Heap scatti di architetture americane per un libro, mentre Lissitzky chiese frequentemente a Josephson ormai rientrato in patria, immagini delle maggiori città statunitensi con la finalità di occuparsi «di un libro innovativo nella grafica e nelle tecniche tipografiche», da stampare negli Stati Uniti perché trovava interessante poter proporre in America la visione di un europeo, per di più russo, sui progetti e le idee «superamerikanisch»³⁹³.

In questa prospettiva di interscambio e interdipendenza di teorie politiche e artistiche, le pretese di Loeb all'ufficio newyorkese di immagini documentarie di prodotti americani, come anche le pubblicazioni delle fotografie di Strand, Sheeler, su "Broom" e "Transition", appaiono in parte rispondere alle richieste europee ed, al contempo, riprendono le fila del discorso sulla relazione tra tecnologia e arte intessuto dal periodico "The Soil" (1916–1917) dell'artista e gallerista Robert Coady, fautore di una poetica artistica nazionalista e antieuropea basata sull'apertura ai prodotti dell'industrialismo³⁹⁴. Lo spostamento di visione proposto da Coady, e proseguito da molte delle riviste espatriate che dopo il 1922 germogliarono sul suolo europeo, permetteva di guardare alle

all'estero. Tuttavia, le numerose immagini proposte da l'"Esprit Nouveau" con questo tema provennero probabilmente da Walter Gropius in contatto con Le Courbusier.

³⁹³Vista la prematura conclusione dell'attività editoriale della pubblicazione berlinese, durata solo due numeri, non si hanno conferme se le fotografie di Paul Strand fossero state inoltrate a Ehrenburg e El Lissitzky. Harold Loeb a Ilya Ehrenburg, 19 maggio 1922, in PULB, bx 1 /fld 16. In merito allo scambio tra Josephson e El Lissitzky e del suo progetto editoriale: El Lissitzky a Matthew Josephson, 10 febbraio e 18 agosto 1926, in BRBMJ, bx 7 /fl 175; El Lissitzky a Katherine Dreier, Altenau, 25 luglio 1925, in BRBKD, bx 22 /fl 364. Lazlo Peri a Jane Heap, 17 luglio 1924 in UWM, bx 8 /fl 42. Come sottolinea Maria Gough, attraverso queste immagini Lissitzky teorizzava la possibilità di giungere ad una summa del potere sovietico e della tecnologia occidentale: Maria Gough, *Lissitzky on Broadway*, in Abbaspour, Mitra, Lee Ann Daffner, Maria Morris Hambourg (a cura di), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*. New York, The Museum of Modern Art, 2014, p. 10. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Gough.pdf>.

³⁹⁴La filiazione di "Broom" da "The Soil" veniva dichiarata attraverso un articolo, *A Champion in the Wilderness*, commissionato da Loeb a Robert Alden Sanborn, poeta e giornalista sportivo che aveva collaborato con il direttore Coady. Robert Alden Sanborn a Harold Loeb, 14 giugno 1922, in PULB, bx 2 /fl 3.

abitudini e al frutto del lavoro del popolo americano. Come ricordò Josephson, «'la vera arte americana' dichiarava Coady era tuttora fuori del nostro mondo artistico, ma stava germogliando dal suolo, dalle abitudini del nostro popolo, e non come un prodotto "esotico" per il piacere di pochi snob»³⁹⁵. La celeberrima serie fotografica *Moving Sculpture*, nella quale Coady poneva in relazione immagini di macchine in azione con il Maine Memorial [fig. 71], (un monumento classicista che si trova nel Central Park di New York) collegati dalla domanda "quale è il monumento?" è il prodromo della ricerca formale instaurata dalle riviste espatriate. Ma se "The Soil" si soffermava sulla necessità di un riconoscimento del valore estetico della macchina, le riviste partirono da questo assunto per provare a declinare più nello specifico la deferenza tra arte e macchina in termini costitutivi dell'opera d'arte, optando per un serrato dialogo con le avanguardie europee e pertanto continuando a muoversi sulla sottile linea di demarcazione tra ricerca dell'identità americana e internazionalismo.

Non è un caso che tra i protagonisti della prima fase del movimento espatriato ci fu una corsa alla ricerca di rapporti con artisti dell'est Europa, capaci di ragguagliare su nuove modalità espressive e su temi politico-sociali, che si configurarono con la partecipazione di El Lissitzky all'avventura di "Broom" e quella di Lajos Kassak a quella di "Secession" rese possibili da figure di mediazione, sia linguistica che culturale, che furono fondamentali per l'inserimento degli intellettuali americani nella scena europea³⁹⁶. "Broom" fin dai primi fascicoli raccontò lo stato delle ricerche russe in campo teatrale, artistico e poetico, sia grazie al rapporto con l'artista statunitense Louis Lozowick (si veda *infra*, paragrafo 3.5), che con Ilya Ehrenburg e El Lissitzky. Dimostrazione del serrato confronto fra le parti basato sull'analisi dei prodotti industriali fu la pubblicazione del manifesto di "Ves'c'/Object/Gegestand", di cui "Broom" presentò le sezioni riguardanti l'attenzione per la forma plastica dell'oggetto industriale e il forte richiamo a non limitare l'azione dell'artista in campo utilitario. La posizione di Loeb, che già a questi estremi cronologici pareva avvicinarsi alle teorie tecnocratiche, nella definizione del rapporto tra la produzione artistica e potere politico, individuava nell'artista un soggetto indipendente votato al progresso dell'arte, rigettando la rigida suddivisione tra arte per l'élite e quella per il popolo delineata dal poeta simbolista Remy de Gourmont³⁹⁷. Per il direttore di

³⁹⁵Josephson, Matthew, *Storia di un'avanguardia...*, p. 214.

³⁹⁶Cfr. Munson, Gorham, *How to Run a Little Magazine*, "Sunday Review of Literature", vol. XV, n. 22, 1937, p. 4.

³⁹⁷Loeb, Harold, A., *Comment*, "Broom", vol. 2, n. 3, 1922, pp. 271-272. Kenneth Burke ad Harold Loeb, 20 ottobre 1922; Harold Loeb a Kenneth Burke, 15 ottobre 1922, in PULB, bx 1 /fld 4.

“Broom” vi era la necessità di trovare un metodo per realizzare un’arte che fosse durevole nel tempo, non solo determinata dal volere comune, ma che sapesse trasformare le forme popolari grazie alla tecnica e al genio personale.

Il rapporto tra la redazione di “Secession”, in particolare Gorham Munson, e Lajos Kassak fu probabilmente facilitato da Ladislav Medgyes collaboratore di “Gargoyle” e successivamente di “Broom” a Parigi, a cui fu dedicato un numero di “MA”, periodico pubblicato tra Budapest e Vienna di cui Kassak fu direttore³⁹⁸. Vi sono diversi punti di contatto tra “MA” e le riviste espatriate, alla luce del fatto che nel 1921, con il definitivo passaggio a Vienna, l’impresa editoriale di Kassak, dapprima legata ad un gusto espressionista e simbolista simile al mondo figurativo tradizionalista proposto da “Gargoyle”, si stava affermando come una delle pubblicazioni più all’avanguardia in termini di ricerca in campo tipografico, politico ed espressivo, analogamente a quanto tentarono di fare “Secession” e “Broom” sebbene, queste ultime non sempre con la medesima spinta avanguardista in termini estetici³⁹⁹. Se in “Secession” l’intervento di Kassak in copertina veniva chiosato da un breve commento redazionale che si limitava ad accennare all’attivismo politico dell’autore⁴⁰⁰, maggiori informazioni si ritrovano in “Gargoyle” grazie a un reportage a Vienna di Gorham Munson, che esaltava la novità proposta dalla pubblicazione di Kassak unica capace di rivitalizzare la scena culturale stantia dai tempi della Secessione⁴⁰¹. Munson manifestava inoltre il suo apprezzamento per l’innovativa proposta dell’artista, che sapeva mediare tra coscienza politica ed espressione artistica tramite sorprendenti composizioni tipografiche in bianco e nero, che si configuravano come un’espressione grafica di forza e semplificazione estreme, di cui

³⁹⁸A Ladislav Medgyes venne dedicato il terzo fascicolo del 1919 di “MA”.

³⁹⁹Si noti inoltre che anche la radice più espressionista della rivista ungherese dimostrava connessioni con le sperimentazioni americane rintracciabili nella pubblicazione di alcuni versi di Walt Whitman. Cfr. Whitman, Walt, *Verseiből*, “MA”, vol. III, n. 6, 1018, pp. 9-10.

⁴⁰⁰«The cover design is by Ludwig [sic] Kassák, a Hungarian communist and refugee in Vienna. He is the editor of ‘MA’, a publication in correspondence with those of the advance guard [sic] in France, Russia, Germany and America». in Munson, Gorham [?], “Secession”, vol. I, n. 2, n.n.

⁴⁰¹Sembra confermare questa supposizione una recensione sullo stato dell’arte nella capitale austriaca di Gorham Munson nel numero del maggio 1922 di “Gargoyle”, rivista a cui partecipò per iniziare a stringere i primi contatti con la scena europea e conquistare un suo ruolo nell’ambito del movimento espatriato (Munson, Gorham B., *Vienna Letters*, “Gargoyle”, vol. II, n. 5, 1922, n.n). Munson iniziò la sua collaborazione con “Gargoyle” a partire dal fascicolo di novembre 1921 (vol. I, n. 5) per poi abbandonare nel maggio 1922 in corrispondenza con la fondazione di “Secession”. Inoltre, le traduzioni di due componimenti di stampo dadaista di Munson, a cura di Medgyes, furono ospitate nella rivista di Kassak (Munson, Gorham B., *Két Dráma Nép-Színházaknak*, “MA”, vol. VII, n. 5, p. 16). Il numero in cui sono contenute le composizioni di Munson presenta diverse immagini di architetture di New York, provenienti dalle edizioni Wasmuth di Berlino e dalla rivista di Van Doesburg, “The Stijl”. Una composizione poetica di Kassak venne inserita anche in “Broom” (Kassak, Louis [sic], *NO. 19*, “Broom”, vol. IV, n. 1, pp. 62-63).

fu un esempio la copertina del secondo fascicolo di “Secession” [fig. 21]. Per Munson la visione politica e culturale di Kassak e il suo stile costruttivista fornivano ai letterati americani una nuova alternativa sia al nichilismo dadaista, sia al sentimentalismo dell’Espressionismo, e superavano il dogmatismo del Comunismo sovietico. Infatti, l’«attivismo» di Kassak richiama ad un «individualismo collettivo» guidato da un gruppo di personalità superiori unite dall’«amore» e non dall’apparato del Comunismo politico dell’Unione Sovietica⁴⁰². La linea di Kassak sembrava a Munson lontana dal «borghese» Lunarcharsky e più affine al gruppo degli scrittori suprematisti, ma tale rilettura appare adombrare l’intenso dibattito politico americano sulla necessità di riconformare le basi della democrazia americana in senso tecnocratico-oligarchico.

Con la chiusura nel 1924 delle esperienze di “Broom” e “Secession”, “The Little Review” mantenne in vita questo dialogo con le avanguardie e con espliciti riferimenti all’elevazione dell’ingegnere da mero disegnatore di cose, al campo dell’estetica, ovvero come il creatore di oggetti allo stesso tempo artistici e funzionali, colui che coniugava invenzione e l’immaginazione per rendere il mondo più consono all’utilitarismo e privo di scarti⁴⁰³. Il passaggio di “The Little Review” da un interesse per la macchina a un deciso confronto sulla riduzione formale avvenne dapprima con la pubblicazione delle opere di John Storrs e della fotografia del modello del *Monumento alla Terza Internazionale* di Vladimir Tatlin (autunno 1922), proseguì con il numero dedicato a Legér, ma è con il fascicolo della primavera del 1924, che iniziarono le esplorazioni dell’attività degli artisti costruttivisti⁴⁰⁴. Qui, infatti, erano proposte tre illustrazioni realizzate da El Lissitzky (due bozzetti per lo spettacolo *Vittoria sul sole* e il fotomontaggio *Tatlin a lavoro*, 1922), e due sculture di Naum Gabo [fig. 72], tra cui *Glassplastik* (1921 ca.) realizzata da forme geometrico-architettoniche in vetro inserite in un cerchio, elemento che la riconnetteva a progetti architettonici utopici di marca

⁴⁰²«He supports a theory called activism which seeks in the arts, - “extremity, strength, simplification, human relation, in new forms”. Activism finds expressionism too lyrical and sentimental and unable to compose whereas dadaism is too sportive and decomposes. In its desire to “compose”, activism concerns itself with social matters and proclaims a collective individualism, guided by superior and very conscious individuals who are bound together by love. It is the foe of political communism and finds Soviet Russia too schoolmasterly. Lunarcharsky, for example is called “a little bourgeois”. Conversely, activism is closely allied to the Suprematist writers in Russia»: Munson, Gorham B., *Vienna Letters...*, n.n.

⁴⁰³Rawlinson, Mark, *Charles Sheeler. Modernism, Precisionism and the Borders of Abstraction*, London, New York, I B Tauris, 2007, pp. 66-67.

⁴⁰⁴L’immagine del modello venne pubblicato anche nel fascicolo di “Broom” dell’ottobre 1922 (vol III, n. 3). La quasi concomitanza dell’apparizione della fotografia lascia intendere che entrambe le pubblicazioni volessero mostrare nelle loro pagine alcune riflessioni provenienti Congresso Internazionale degli Artisti Progressisti di Düsseldorf del maggio 1922.

espressionista. Compariva anche un dipinto di Nathan Altman e le costruzioni in legno dell'ungherese László Peri, che venivano presentate dalla direttrice come le opere di «un gruppo di uomini che ha rotto con la pittura e la scultura per divenire ingegneri dell'arte»⁴⁰⁵. Nella descrizione di Heap le loro opere non erano più sculture, dipinti o illustrazioni, ma “costruzioni”, basate sulla precisione, l'organizzazione e l'equilibrio e che dichiarano che c'era una necessità per un cambiamento dell'aspetto esterno del mondo⁴⁰⁶. In linea con la prima esposizione russa (*Erste Russische Kunstausstellung*) organizzata a Berlino alla galleria Diemen nel 1922 – dalla quale provenivano molte delle immagini, e che propose una purificazione del loro senso politico alla luce di un'unione internazionale dei popoli – Heap presentava gli artisti in virtù del portato rivoluzionario delle loro soluzioni formali, ponendoli a base della sua personale idea di arte oggettiva, che si nutriva di elementi estetici e mistici⁴⁰⁷.

La funzione sociale dell'artista auspicata da Jean Heap – ovvero la semplificazione e razionalizzazione estetica della realtà, nell'architettura, nei prodotti industriali e nell'arte – era già stata anticipata in commento editoriale, *Independents, etc*, del 1922. Qui Heap reclamava la necessità degli artisti di ritagliarsi un nuovo spazio nella rigida regolamentazione sociale, anche attraverso il fare gruppo sia con altri artisti che con «gli uomini costruttivi di questa epoca», ovvero gli ingegneri e gli scienziati: una annotazione che, come ha messo in luce Susan Noyes Platt, deve essere letta alla luce del tentativo della direttrice di far nascere a New York, Inter Arts, A Guest House for Work and Play, una società con lo scopo di far dialogare artisti e figure professionali per una nuova definizione del ruolo dell'arte⁴⁰⁸. Si ritrovano ulteriori elementi in uno dei rari testi della direttrice, *Machine-Age Exposition*, nel fascicolo della primavera del 1925, che rivelava l'inconsueta adozione di una visione politica progressista, favorevole ai benefici sociali e culturali della razionalizzazione del XX secolo⁴⁰⁹. Heap, similmente a quanto addotto da

⁴⁰⁵«THE RUSSIAN CONSTRUCTIVIST. Here is a group of men who have broken with painting and sculpture and have become engineers of art»: Jane Heap, *Comments*, “The Little Review”, vol. X, n. 1, 1924, p. 57. Le opere di Altman e Naum Gabo erano parte della selezione presentata durante la prima esposizione di arte russa organizzata da El Lissitzky a Berlino nel 1922. La fotografia della composizione di vetro di Naum Gabo è la medesima proposta nel catalogo, sebbene nella pubblicazione della Heap venga orientata in modo errato.

⁴⁰⁶*Ibidem*

⁴⁰⁷Haran, Barnaby, *Watching the Red Dawn, the American Avant-Garde and the Soviet Union*, Manchester, Manchester University Press, 2016, pp. 13; 24.

⁴⁰⁸«The modern artist must understand group force: he cannot advance without it in a democracy. [...] He must affiliate with the creative artist in the other arts and with the constructive men of his epoch; engineers, scientists, etc.» Heap, Jane, *Independents, etc...*, p. 22; Noyes Platt, Susan, *Mysticism in the Machine Age: Jane Heap and the Little Review*, “Twenty /One, Art and Culture”, vol. I, n. 1, 1990, pp. 27-28.

⁴⁰⁹Rawlinson, Mark, *op. cit.*, p. 65. Il fascicolo ospita anche le riproduzioni di Eugene McCown, si veda

Loeb nel suo *The Mysticism of Money*, non prevedeva un abbandono del sistema capitalista, che al contrario lei definiva come parte della crescita internazionale del paese identificata nell'acquisizione della ricchezza e della competizione commerciale. Riprendendo, infatti, le parole del presidente Coolidge che vedevano nel benessere il fine ultimo dell'uomo, Heap definiva la nazione americana come il culmine dell'evoluzione della civiltà occidentale a cui si apriva la necessità di riscoperta della spiritualità e creatività: «Il legittimo perseguimento del mondo occidentale è stato l'acquisizione di ricchezza, godimento dei sensi e competizione commerciale. Si suppone che l'America si sia avvicinata al raggiungimento di questi obiettivi prima di altre nazioni più vecchie. Sta iniziando ad essere evidente che nessuna nazione può progredire oltre al nostro stato, a meno che sia 'soggetta alla volontà creativa'»⁴¹⁰.

Non è un caso che il numero fosse un'esaltazione dell'attività della galleria, dove nel marzo 1925 si tenne la prima versione dell'esposizione dedicata all'estetica delle macchine. La mostra, che aveva presentato opere di numerosi artisti europei (Archipenko, Van Doesburg, Morris, Lett-Haines, Gris) insieme agli americani Joseph Stella, Man Ray e Charles Demuth, voleva essere un'occasione di dialogo tra le istanze scientifiche e l'arte⁴¹¹. Agli occhi della direttrice infatti la mescolanza dei diversi campi – in particolare quello artistico e quello architettonico-ingegneristico – poteva offrire una nuova forza creatrice per entrambi. Questo interscambio veniva rappresentato all'interno del fascicolo con la pubblicazione di tre immagini industriali, rispettivamente due primi piani di parti meccaniche e un generatore in costruzione messe in relazione con le opere di Louis Lozowick, Theo Van Doesburg e Naum Granovsky, di cui era pubblicato anche un testo, tradotto da Lozowick, dal titolo *Aesthetic and Utility* che ben riconnetteva le ricerche costruttiviste con l'ambito americano definito dalla ricerca di efficienza e semplicità che caratterizzava l'ambiente progressista, riverberato anche dal testo di Jane Heap, *Machine-*

supra, paragrafo 2.2.

⁴¹⁰«The legitimate pursuit of the Western World has been the acquisition of wealth, enjoyment of the sense and commercial competition. America is supposed to have come nearer to an achievement of these aims than any of the older countries. It is beginning to be evident that no nation can progress beyond our present state, unless it is 'subjected to the creative will'»: Heap, Jane, *Machine-Age Exposition*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, p. 22.

⁴¹¹A causa delle scarse fonti sulla mostra non si è a conoscenza dell'eventuale presenza di oggetti industriali o macchine nel percorso espositivo. Anche la mostra inaugurale della galleria, dedicata a Man Ray che si tenne dal 10 gennaio al 1 febbraio 1924, aveva infatti ospitato una selezione di rayogrammi affiancata ad una serie di oggetti di misurazione che venivano paragonati a "ready made". Questa presenza denunciava la filiazione con il mondo Dada che da una parte giocava in modo allusivo con la tecnica fotografica di Man Ray, dalle proprietà "rivelatrici", dall'altra conteneva già un interesse per l'oggetto assimilato anche delle teorie espresse dal mondo costruttivista, dal Neoplasticismo di "De Stijl" e dal Bauhaus. Heap, Jane, *Comments*, "The Little Review", vol. IX, n. 4. 1923-1924, p. 39.

*Age Exposition*⁴¹². L'articolo di Granovsky infatti indirizzava l'uso del termine "estetico" in senso scientifico e proponeva di valutare l'interazione armonica degli elementi plastici di forma, materia e peso, secondo finalità estetiche e utilitaristiche, come proposto dagli artisti costruttivisti.

Anche le immagini del paesaggio industriale erano finalizzate a ribadire questo rapporto tra macchina e produzione artistica, come evidenziava la documentazione fotografica di un generatore di elettricità della General Electric [fig. 73] attraverso uno scatto fornito dalla stessa azienda e che raffigura il generatore attraverso una ripresa dall'alto che evidenziava il gigantismo della struttura. Ponendo sullo stesso piano produzioni artistiche contemporanee e le forme industriali erano dunque messe in relazione la figura dell'artista e quella dell'ingegnere accomunati dalla stessa necessità di una traduzione della realtà meccanica conformata sull'utilità, come confermava l'articolo di Heap. Più che un'assimilazione di una delle due figure (ingegnere e artista) all'altra, Heap vedeva un'analogia capace di ispirare, pur senza prospettare una finalità diversa, sia per le opere che per i loro produttori.

Intendo dunque proporre che l'immagine dell'azienda General Electric suggerisca la volontà da parte della direttrice di un riferimento all'ingegnere Charles Proteus Steinmetz, figura che aveva acquisito una certa popolarità negli anni Venti, sebbene morì nel 1923, non solo per i progressi in campo scientifico, ma anche per le sue teorizzazioni in campo politico⁴¹³. Steinmetz era infatti un sostenitore del socialismo di stampo evoluzionista – e non rivoluzionario – e vedeva nell'elettricità l'elemento che avrebbe favorito la trasformazione dell'America da uno stato capitalista ad uno tecnocratico. Inserito insieme a Veblen e Howard Scott all'interno della Technical Alliance dal 1919, ovvero un gruppo di ingegneri e pensatori il cui scopo era documentare lo spreco generato dal sistema capitalistico, pur ammirando i piani dello sviluppo elettrico dell'URSS impostati da Lenin, Steinmetz reputava che il Bolscevismo fosse il sintomo di un problema nell'industria, sostenendo piuttosto l'esempio delle grandi *corporation* nella creazione di uno stato sociale e la necessaria cooperazione tra capitale e lavoro per

⁴¹²Heap, Jane, *Machine-Age Exposition*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, pp. 23-24. Il testo in versione rimodulata e corretta venne pubblicato anche nel catalogo della mostra svoltasi alla Steinway Hall: Heap, Jane, *Machine-Age Exposition*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, pp. 36-37.

⁴¹³Charles Proteus Steinmetz (1865-1923), il cui nome di battesimo era Carl August Steinmetz, nacque a Varsavia, al tempo sotto il Regno di Prussia. Già durante il corso degli studi, solti a Varsavia, Berlino, e Zurigo si avvicinò al socialismo. Nel 1888 dopo aver scritto un articolo contro il governo tedesco fu costretto a emigrare a New York, iniziando cinque anni dopo a lavorare per la General Electric. Tra i suoi maggiori contributi nell'ingegneria elettrica si ricorda il sostegno allo sviluppo della corrente alternata. Morì nel 1923 a Schenectady, New York.

raggiungere questo stadio⁴¹⁴. La filosofia di Steinmetz trattava la società come una macchina efficiente e nemica dello spreco elemento trasposto nel campo dell'estetica trovava una facile correlazione nelle opere ispirate alla macchina e al nuovo lavoro dell'artista basato su leggi plastiche. Il riferimento all'ingegnere favorisce dunque una lettura dell'azione editoriale di Heap nell'ambito della filosofia tecnocratica che appare rappresentare un'espressione politica vicina al suo sentire all'alba del 1925, ma in continua mutazione come appare evidente dal più corposo apparato fotografico riunito in occasione del catalogo della *Machine-Age Exposition* del 1927, quella ospitata presso la Steinway Hall (119 West 57th Street, New York), dove confluivano un insieme di diverse tendenze (mistiche, artistiche e filosofiche), al fine di descrivere il portato dell'americanismo su scala internazionale e dove il testo programmatico omonimo della direttrice venne ripubblicato, ma epurato dagli elementi strettamente connessi con la competizione commerciale.

Da un punto di vista più propriamente storico artistico la visione di Heap mostrava la sua complessa matrice culturale che lasciava emergere tutti i variegati contatti intrattenuti con la scena europea a partire dai primi anni Venti. L'emergere dell'interesse per l'analogia tra architettura, macchina e arte era coinciso con un progressivo avvicinamento alle pratiche di "De Stijl" e quindi a quelle del Costruttivismo internazionale, grazie alla preziosa mediazione di Tristan Tzara. Egli infatti, sin dalla fine del 1923, e quindi a seguito del fruttuoso soggiorno parigino di Heap, inviava materiale raccolto grazie alle sue molteplici connessioni nell'ambito dell'avanguardia europea per contribuire a "The Little Review"⁴¹⁵. La contingenza storica, che vedeva il movimento Dada andare verso una precoce scomparsa, la necessità di difendersi da figure emergenti sulla scena parigina come Pound e l'opportunità creata dalla nascente galleria collegata alla rivista rendeva particolarmente conveniente per Tzara una collaborazione con la rivista, sebbene non resa ufficiale nel colophon della pubblicazione⁴¹⁶. È dunque grazie al sostegno di Tzara, che nelle sue comunicazioni con la direttrice evidenziava lo stretto

⁴¹⁴Kline, Ronald, *Electricity and Socialism: the Career of Charles P. Steinmetz*, "IEEE Technology and Society Magazine", vol. VI, n. 2, 1987, pp. 9-26; Jordan, John M., 'Society Improved the Way You Can Improve a Dynamo': Charles P. Steinmetz and the Politics of Efficiency, "Technology and Culture", vol. XXX, n. 1, 1989, pp. 57-82.

⁴¹⁵Si hanno notizie di questi scambi di materiali a partire dal novembre 1923 e si intensificarono nel corso del 1925, Tristan Tzara a Jane Heap, 12 novembre 1923; 27 aprile, 28 maggio e 28 novembre 1925, in UWM bx 9 /fl 38.

⁴¹⁶Tristan Tzara a Jane Heap, 12 novembre 1923, *ibidem*. Qui Tzara ricordava che Brâncuși e Eric Satie non gradissero collaborare con Pound. L'importanza della collaborazione con Tzara è evidenziata anche da Noyes Platt, pur non cogliendo come la figura di Léger costituisse ancora un *trait d'union* con la precedente fase della rivista, cfr. Noyes Platts, Susan, *Mysticism in the Machine Age...*, p. 29.

rapporto tra Dada e Costruttivismo, che Heap dapprima pubblicò opere e testi di Van Doesburg e poi conobbe sia il pittore che lo scenografo Frederick Kiesler (1925), figure centrali per la realizzazione delle due grandi esposizioni newyorkesi dedicate al teatro e all'estetica dell'età delle macchine volute e orchestrate dalla direttrice di "The Little Review"⁴¹⁷.

La posizione di Van Doesburg, infatti, da sempre ostile a una visione segnatamente politica dell'arte e piuttosto orientato a mutua relazione tra le arti, ben si adattava al pensiero di Heap, che nel corso degli anni – dal 1924 al 1929 – fu sempre più impostato alla ricerca di leggi scientifiche, valide sia nel campo dell'arte che in quello dell'esperienza personale finalizzata ad una elevazione spirituale. Fin dal 1922, nell'ambito del Congresso degli Artisti Progressisti di Düsseldorf, Van Doesburg e Tzara avevano collaborato al fine di eliminare l'aspetto collettivistico e politico dell'arte. Questa operazione strategica portò alla nascita di un gruppo coeso e internazionale (Van Doesburg, El Lissitzky, Hans Richter) che vedeva nelle leggi del neoplasticismo un'espressione universale emersa dalla coscienza del tempo e che sul finire della decade fu impegnato nell'ostacolare l'affermazione del Surrealismo⁴¹⁸. Le pagine e l'attività espositiva di "The Little Review" evidenziavano la diffusione del Costruttivismo nei diversi paesi e lo codificavano (in sintonia con Van Doesburg) come un sistema estetico semplice e collettivo, basato sulla linea verticale e orizzontale, applicabile a tutte le discipline, non scevro da una tensione spirituale generatrice, che sfruttava il crescente numero di pubblicazioni periodiche per espandersi nel mondo ("MA", "Disk", "Broom", "De Stijl", "Ves'c'/Object/Gegestand", "G: Zeittchrift für elementare Gestaltung")⁴¹⁹. L'esempio di Van Doesburg, e la sua tensione verso un lavoro collettivo furono sicuramente di ispirazione per Heap, che già era una sostenitrice di un comune sforzo tra artisti, architetti, e ingegneri, ma anche per uno sguardo sull'architettura di stampo funzionalista, a cui in una prima battuta sarebbe stata dedicata la mostra del 1927 presso la Steinway Hall.

Negli stessi anni (1925-1927) in cui Jane Heap veniva a contatto con le produzioni costruttiviste e le poneva in relazione con le opere di ingegneria industriale e architettura

⁴¹⁷All'interno dei materiali inviati da Tzara a Heap si ritrova anche uno stralcio del Manifesto Dada del 1918 sormontato dalla scritta "Costruttivisme", in UWM bx 9 /fl 38.

⁴¹⁸Doris Wintgens Hötte, *Van Doesburg Takes the Continent: Passion, Drive & Calculation*, in Fabre, Gladys e Doris Wintgens Hötte, *Van Doesburg & The International Avant-Garde. Constructing a New World*, London, Tate Publishing, 2009 (catalogo mostra, Leiden, 2009; London, 2010), pp. 14-17.

⁴¹⁹Gladys Fabre, *A Universal Language for the Art: Interdisciplinarity as a Practice, Film as a Model*, *ivi*, p. 46.

americana, Ezra Pound elaborava qualcosa di simile, come testimoniato dalla selezione di immagini che venne pubblicata, dopo travagliate vicissitudini, nel 1931, su “The New Review”. Sebbene dalle carte documentarie appaia chiaramente che vi fu una rottura tra i vari componenti della redazione di “The Little Review” sul finire del 1923, Pound e Heap (che ebbe proprio in Pound un mentore per la sua attività di critica artistica) furono tra coloro che considerarono le immagini della macchina e dell’industria come interessanti elementi di confronto con l’arte.

La serie di fotografie pubblicate da “The New Review” come corredo iconografico del numero dell’inverno 1931-1932 (vol. I, n. 4) fu il risultato di un progetto editoriale mancato. Selezionate da Pound, esse rappresentano nel contesto delle riviste espatriate un importante antecedente della fiorente produzione editoriale di libri fotografici tra Europa – in particolare Germania – e Stati Uniti. Basato infatti su una raccolta di immagini selezionate dal poeta, l’insieme evidenziava il potere della serialità che in ambito fotografico si stava imponendo come la migliore modalità per costruire un impianto narrativo che consentiva di tratteggiare “ritratti” meno stilizzati e più complessi del soggetto preso in esame. La modalità seriale già nel 1929 sembrava essere stata assunta dalle riviste espatriate (come dimostrato dal caso di “Transition”) ed ebbe fortuna in repertori come *Die Welt ist schön* di Albert Ranger-Patz, del 1928, e in abito americano di *Men at Work* di Lewis Hine e *A Picture of America* di Charles Cross entrambi del 1932⁴²⁰.

Le prime informazioni sulla raccolta di immagini di Pound sono databili al 1926 grazie ad uno scambio epistolare con Ernest Walsh per la pubblicazione del materiale su “This Quarter”, non avvenuto a causa della morte del direttore. I tentativi di dare alle stampe la raccolta e il testo *Machine Art*, stilato successivamente, proseguirono nel 1927 dapprima con gli editori americani Pascal Covici e Donald Fried, poco convinti della qualità delle immagini e della bontà del progetto, poi con lo stesso Samuel Putnam ancora a Chicago ed impegnato nell’editoria e anche con Edward Titus nelle vesti di nuovo direttore di “This Quarter”⁴²¹. Sia la ricerca di Heap che quella di Pound dimostrano di

⁴²⁰Per il valore della serialità e l’emergere di questi prodotti editoriali tra le due sponde dell’Atlantico, cfr. Lugon, Olivier, *op. cit.*, pp. 286-288.

⁴²¹Ernest Walsh a Ezra Pound, Grasse [1926], in BRBEP, bx 54 /fl 24; «MACHINE ART seemed like a very excellent idea and theoretically should be of interest to the American public. But it seems as if the American public does not want to buy books on this subject. They will go to see exhibition of modernistic furniture and they will buy books on it nor will they buy books on modern art, or modern music»: Donald S. Fried a Ezra Pound, 9 ottobre 1928, *ivi*, bx 10 /fl 237; Samuel Putnam a Ezra Pound, 14 aprile 1927, *ivi*, bx 42 /fl 1805; Edward Titus a Ezra Pound, 28 gennaio 1930, *ivi*, bx 52 /fl 2375.

avere una comune derivazione, per lo meno in una fase embrionale, ovvero il testo di Léger pubblicato sul “The Little Review” e scritto in onore del poeta *The Esthetics of the Machine, Manufactured Object Artisan and Artist*⁴²². Ma se il testo di Léger, dopo aver identificato la necessità della rappresentazione della macchina anche in virtù della modificazione della società da essa causata, invocava una nuova unione tra l’artista e l’artigiano, sulla scia degli scritti di Ruskin, Morris e del primo Bauhaus, questo richiamo non trovò più spazio né nelle riflessioni di Heap che in quelle di Pound.

Una versione parziale della selezione di Pound venne infine stampata all’interno del fascicolo dell’inverno 1931-1932 di “The New Review”, dove una serie di immagini di parti meccaniche e di interni industriali erano accompagnate da un breve testo introduttivo, *Machines*, redatto in forma di lettera alla redazione, che espressamente ribadiva la sua volontà di soffermarsi sulla valenza estetica della macchina e non sull’estetica delle fotografie⁴²³. Rispetto alla conformazione visuale del fascicolo, che per i suoi termini cronologici porta il discorso sull’industrializzazione oltre la fase più ottimistica terminata con il crollo della borsa del 1929, ad un primo sguardo emerge la mancanza di un raffronto diretto tra arte e produzione industriale, a favore di un’attenzione puntale sull’attualità delle macchine e delle loro parti⁴²⁴. Ogni fotografia viene infatti inserita in una pagina bianca, [fig. 74] libera da ogni giustapposizione verbale che ne identifichi il luogo di ripresa o il realizzatore dell’immagine, sebbene il lettore venisse informato dallo stesso Pound che le fotografie erano state scattate in alcuni centri industriali americani⁴²⁵. L’attenzione era spesso posta sul singolo oggetto, come viti o parti elementari della macchina proprio a evidenziarne la perfezione formale, grazie a scatti dallo stile scientifico/museografico, che sembrano paragonare ogni elemento a un reperto scientifico.

Pound proponeva le sue riflessioni in un breve elenco di asserzioni atte a definire la bellezza in senso utilitaristico, ovvero come adeguatezza a uno scopo finale i cui risultati potevano essere divergenti rispetto alle valutazioni di bellezza plastica prese in considerazione dagli artisti (soprattutto scultori), i quali a loro volta erano invitati a

⁴²²Léger, Fernand, *The Esthetics of the Machine, Manufactured Object Artisan and Artist*, “The Little Review”, vol. IX, n. 3, 1923, pp. 45-49; Id, *The Esthetics of the Machine, Manufactured Object Artisan and Artist*, “The Little Review”, vol. IX, n. 4, 1923, pp. 55-58.

⁴²³Pound, Ezra, *Machines*, “The New Review” vol. I, n. 4, 1931, p. 291.

⁴²⁴«The photos used to illustrate my points have been taken with the intention of introducing the minimum of accessories, and of concentrating on the actuality of the machine and their parts»: *ibidem*.

⁴²⁵«My thanks to Bliss and Co. In particular, to Wellman Seaver Morgan, and Shepard Co., also to F. S. Bacon for rustling the photos»: *ivi*, p. 292.

procedere nella loro pratica in confronto con le macchine. Infine, evidenziava che la bellezza plastica delle macchine raggiungeva il suo apice nelle parti mobili, inferiore invece in quelle immobili la cui forma non era determinata dalla necessità funzionale.

La lettera/manifesto dunque riproponeva in versione ridotta alcuni temi raccolti in *Machine Art* (pubblicato solo postumo), dove Pound esaltava l'aspetto asettico delle macchine che potevano essere di esempio per eliminare la soggettività artistica di derivazione romantica (negli stessi anni 1929-1931 la redazione di "Transition" aveva un simile orientamento). Per Pound l'estetica diveniva riflesso dell'attività pratica, dove la bellezza equivaleva alla funzione: «riconosciamo una cosa bella in proporzione alla sua attitudine alla funzionalità»⁴²⁶. Pound già nel suo supporto a Brâncuși e Léger aveva individuato due nuovi elementi nella sua estetica, ovvero l'utilità e l'efficienza, riconciliando dunque la forma all'essenza sociale⁴²⁷. Così, sia Heap, nel testo *Machine Age-Exposition*, sia il poeta separavano arte e bellezza, che per entrambi non era la finalità ultima del processo artistico: ma se per la direttrice di "The Little Review" la bellezza della macchina risiedeva nelle forme statiche e nell'architettura, Pound ne evidenziava il valore delle singole parti e dell'energia sprigionata dalla macchina in azione⁴²⁸. Pound preferiva dunque un'espressione più cinetica dell'arte meccanica, in linea con la propria storia (si pensi ad esempio alla sua partecipazione al Vorticism) che risuonava anche nel numero di "The New Review". Qui infatti si ritrovano un estratto da *Les mots en liberté futuristes* (1919) di Marinetti, il manifesto dell'aeropittura oltre ad un testo sul teatro di Massimo Bontempelli, importante esponente a sostegno dell'"americanismo" nel dibattito italiano sorto attorno al valore della cultura statunitense in ambito fascista⁴²⁹.

Nel fascicolo tuttavia non vi è più menzione dell'esaltazione dell'ingegnere meccanico, che come evidenziato da Ardizzone, Pound, nel saggio redatto tra il 1927 e il 1929, aveva posto come nuova figura di mediazione tra l'artista e la *tecnè*, e che appare

⁴²⁶Maria Luisa Ardizzone, *Introduction*, in Pound, Ezra, *Machine Art and Other Writings: the Lost Thought of the Italian Years: Essays*, Durham, London, Duke University press, 1996, p. 17. «We find a thing beautiful in proportion to its aptitude of function»: Ezra Pound, *Machine Art*, *ivi*, p. 69.

⁴²⁷Beasley, Rebecca, *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism*, Cambridge, Cambridge University press, 2007, pp. 176-183.

⁴²⁸La recensione della *Machine Age-Exposition* apparsa su "New Masses" lamentava la mancanza di moto delle macchine, cfr. Taggard, Genevieve, *The Ruskinian Boys See Red*, "New Masses", vol. III, n. 3, 1927, p. 18.

⁴²⁹Marinetti, Tommaso Filippo, *Lyrical Machine*, "The New Review" vol. I, n. 4, 1931, p. 294; Id, *The Aeropainting of the Italian futurist*, *ivi*, pp. 252-257. Bontempelli, Massimo, *The Theatre as We See It*, *ivi*, pp. 306-308. Per dibattito in Italia sull'"americanismo" e la posizione di Bontempelli si veda: Gentile, Emilio, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, "Journal of Contemporary History", vol. XXVIII, n.1, 1993, pp. 7-29; Bontempelli, Massimo, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 24.

il più diretto riferimento alla propria visione politica⁴³⁰. Alcuni di questi aspetti sono rintracciabili solo grazie all'aspetto iconografico del numero di "The New Review", dove compare frequentemente fin dalla prima immagine [fig. 75] la figura umana, il lavoratore, per poi proseguire in una litania numerata di interni di fabbriche, argani e oggetti industriali che tende a evidenziare l'effetto della meccanizzazione sull'uomo e dunque della collettivizzazione. Pound infatti, nel testo *Machine Art* esplicitava in coerenza con i suoi interventi apparsi sulle pagine di "The Exile", che le macchine avrebbero potuto portare l'uomo ad un nuovo tipo di cooperazione, «che rompesse il troppo virulento concetto della proprietà privata», e a un sistema politico più funzionale e non determinato dalla burocrazia⁴³¹. Gli interventi di Pound nel contesto di "The New Review" si concentrarono sugli aspetti politici, propagandando la sua scelta di non associarsi al socialismo e al suo rifiuto per la democrazia: elementi che dunque rinviano alle nuove forme di governo generate e adeguate all'industrializzazione e che segnarono il suo progressivo avvicinamento al fascismo attraverso l'archetipo dell'ingegnere⁴³². In questi anni infatti il recupero nella visione artistica e politica di Pound del dinamismo energetico richiamava una nuova trasposizione della figura eroica dell'ingegnere giocata tra giustificazione della violenza generatrice di stampo fascista, e negazione del fordismo, ritenuto un sistema di tipo «feudale» inadeguato all'industrialismo⁴³³.

3.3 *L'aspetto mistico delle teorizzazioni sull'arte meccanica*

L'incontro con l'Europa determinò anche il confronto con le teorie mistiche connesse alle nuove espressioni artistiche e alla necessità di trovare per l'uomo una nuova configurazione spirituale. Nonostante le riviste espatriate appaiano un fronte compatto nel ricercare elementi di discontinuità con la ricerca di una spiritualità di stampo

⁴³⁰Maria Luisa Ardizzone, *Introduction...*, p. 19.

⁴³¹«It is possible that machinery will lead men to cooperate more sanely, and break up a too virulent concept of private property, in so far as that concept relates to machines; or it is equally possible that it won't, and that a nation imbecile enough to produce our bureaucracy, copyright villainy, customs cretinism and paraphernalia, will merely fall into the pit of Byzantinism»: Ezra Pound, *Machine Art...*, p. 77.

⁴³²Pound, Ezra, *Fungus, Twilight or Dry Roth*, "The New Review", vol. I, n. 3, 1931, pp. 112-116; Id, *After Election*, "The New Review", vol. I, n. 1, 1931 pp. 53-55. «The tyrant is biologically preferable to the bureaucrat, at least he has in him some principle of life and of action»: Ezra Pound, *Machine Art...*, p. 78.

⁴³³«An organization like Henry Ford's is probably feudal. I use the word here with a sense of, relatively, very high commendation; it implies the responsibility of the overlord to his vassals; and implies a very different mode of thought from that implied in the abusive term 'industrial system' or 'industrialism'»: *ivi*, p. 80.

romantico che addentri ancora i suoi gangli nella relazione panica tra natura e umanità, esiste una certa insistenza nelle loro pagine sul misticismo riferito alle produzioni industriali. Non è infatti raro leggere commenti che associano le nuove costruzioni rese possibili dalla tecnica con le chiese gotiche, dunque in linea con l'afflato futurista di cui si è già visto traccia nel *Brooklyn Bridge* di Joseph Stella, oppure riletture spirituali delle forme sintetiche ispirate alla macchina. Le nuove espressioni votate alla riduzione formale da un lato offrivano una modalità artistica compatibile e funzionale alle teorie sociali e politiche progressiste espresse nel mondo statunitense, ma dall'altro aprivano anche uno spiraglio verso una svolta spirituale dell'uomo. Ho già ricordato come questi temi fossero parte fondante della prospettiva pronunciata da "Transition" soprattutto dal suo direttore Eugene Jolas, che progressivamente si avvicinò alla religione cattolica, tuttavia non bisogna trascurare che anche le posizioni di Loeb e Jane Heap, che manifestarono la necessità di colmare il vuoto lasciato dalla religione all'interno della nuova società industriale. Entrambi enunciavano un possibile influsso positivo della macchina nelle espressioni artistiche, ma al contempo ne tracciavano i rischi da un punto di vista sociale e dell'individuo.

Il fondatore di "Broom", attraverso l'utilizzo di una metafora dall'ironia vebleriana, in *The Mysticism of Money* poneva la base per un confronto tra culture allo stato primitivo e la nuova "religione" americana del mercato e delle speculazioni monetarie in una visione ciclica delle civiltà, tradotta dalla visione di Spengler. Heap, pur non sminuendo questi aspetti di evoluzione culturale, metteva maggiormente in connessione pratiche di crescita interiore personale e il raggiungimento di un'arte oggettiva. Se come si è delineato nel secondo capitolo Loeb pareva ridisegnare i confini della nuova religione creatasi dal capitalismo e dalla tecnologia sulla scia della nuova trinità definita anche da Strand nel suo intervento *Photography and the New God*, la prospettiva di Heap proponeva una nuova analogia tra il mondo meccanico e lo sviluppo spirituale armonico. Rimane infatti da evidenziare in che modo le ricerche e gli studi della direttrice di "The Little Review" furono influenzati dal suo entrare nel gruppo di seguaci del mistico di origine armena George Ivanovitch Gurdjieff, conosciuto durante una presentazione pubblica nel febbraio del 1924 a New York⁴³⁴. Sia Margaret Anderson, che

⁴³⁴George Ivanovitch Gurdjieff (1866, Guayauill, Armenia-1949, Nully sur Seine, Francia) nella sua giovinezza seguì gli insegnamenti per diventare prete ortodosso come il padre, ma furono i molti viaggi intrapresi in giovinezza tra Asia Centrale e Tibet a plasmare il suo complesso pensiero mistico. Si ritrovano infatti alcuni precetti buddisti, acquisiti grazie ad un viaggio in Tibet, ma anche del misticismo ebraico, esoterismo cristiano. Nel 1908, dopo aver viaggiato molto, iniziò la sua pratica di mistico dapprima a

a partire dal 1923 lasciò la direzione di “The Little Review”, che Jane Heap rimasero affascinate da quell'uomo dalla pelle scura e dai tratti orientali che pareva un messia della *Quarta Via*, ossia una dottrina basata su una commistione di fisica, Cristianesimo e misticismo orientale e votata allo sviluppo armonioso dell'essere umano⁴³⁵.

Le teorie di Gurdjieff infatti appaiono essere determinanti anche per le scelte estetiche perseguite da “The Little Review” se si tiene conto che il mistico credeva indispensabile una nuova unione armoniosa tra l'energia occidentale e la “saggezza” orientale, elemento che può essere inteso come uno spunto per l'attenzione che Heap rivolse verso le produzioni degli artisti dell'est Europa e della loro ricerca formale fatta di riduzione e l'utilizzo di nuovi materiali presi dalla realtà e che avvicinano la figura dell'artista a quella dell'ingegnere. Il maestro evidenziava una predilezione per l'arte “oggettiva”, che differenziava da quella “soggettiva”, a partire dal testo *Tutto ed ogni cosa*, alla traduzione del quale la direttrice di “The Little Review” lavorò fin dall'autunno del 1925 dando così maggior forma e sostegno ad una ricerca personale intrapresa fin dall'anno precedente⁴³⁶. Il primo richiamo ad un possibile accostamento tra la macchina e l'espressione religiosa infatti si ritrova nel suo editoriale del fascicolo dell'autunno/inverno 1924-1925 attraverso un paragone con le grandi cattedrali, e che quindi proseguiva su una scia comune alla lettura di Stella⁴³⁷. Susan Noyes Platt sottolinea che Heap riuscì a fondere gli insegnamenti del maestro con quelli dell'avanguardia attraverso un peculiare sguardo sulla macchina: nella teoria di Gurdjieff era cruciale la nozione che l'aspetto meccanico della vita fosse una forza di trasformazione e crescita attraverso leggi e processi naturali da seguire per raggiungere consapevolezza e

Tashkent, per poi spostarsi a San Pietroburgo (1911–1914) dove fondò il primo gruppo di studio. Negli anni successivi alla Rivoluzione russa si spostò frequentemente, insieme ai suoi seguaci, in diverse città della Russia per poi nel 1922 trasferirsi a Parigi e fondare il suo Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo, presso il castello di Prieuré (Fontainebleau). Gli anni Venti e Trenta furono caratterizzati da un'intensa attività di proselitismo che portarono il mistico tra Europa e Stati Uniti e favorirono la nascita di nuovi gruppi di studio nel mondo. Anche durante la Seconda guerra mondiale rimase a vivere a Parigi, e nel 1945 riunì nuovamente tutti i suoi allievi. Morì a Neuilly sur Seine, poco prima di una nuova partenza per New York nel 1949.

⁴³⁵Cfr Holly A. Baggett, *Introduction*, in Baggett Holly A. (a cura di), *op. cit.*, p. 15. Baggett riporta le prime impressioni di Margaret Anderson tratte da *The Fiery Fountains*: «a dark man with oriental face, whose life seemed to reside in his eyes. He had a presence impossible to describe because I had never encountered another with to compare it. [...] immediately recognized Gurjjeff as a kind of man we had never seen—a seer, a prophet, a messiah?».

⁴³⁶Patterson, William Patrick, *Ladies of The Rope, Gurdjieff's Special Left Bank Women's Group*, Fairfax, Arete communications, 1999, p. 61.

⁴³⁷«Something very interesting could be written about the Machine as a religious expression as great if not the greater than the great cathedrals...I have thought of doing it»: Heap, Jane, *Comment*, “The Little Review”, vol. X, n. 2, 1924, pp. 49-51.

conoscenza⁴³⁸. Per il mistico l'aspetto meccanicistico della vita e del corpo risuonava anche nell'arte, che – egli sosteneva – nella cultura occidentale fin dai suoi primi esempi si era basata sulle leggi matematiche. Questo sistema di regole veniva individuato come necessario sia per la creazione artistica che per lo sviluppo dell'essere umano, come ricordava la stessa direttrice utilizzando le parole del maestro: «il mondo reale è l'evoluzione di un'idea, l'obbligo degli uomini è di cooperare con le leggi che modellano l'universo. La realizzazione del funzionamento di certe leggi è il paradiso»⁴³⁹.

L'impegno di Heap nella galleria e nella rivista andava dunque di pari passo con queste aspirazioni, nel tentativo di coinvolgere la pratica spirituale in quella artistica e commerciale. Anche il contatto con gli artisti europei aveva garantito una nuova linfa alla creazione di un percorso personale, grazie alla conoscenza delle teorizzazioni provenienti dall'ambiente de "L'Esprit Nouveau" e alla condivisione con Van Doesburg, nella cui visione dell'arte confluirono alcuni temi teosofici. Lo stesso artista olandese, infatti, interrogato sul valore del portato culturale americano ("Transition", n. 13, 1928), rese palese la sua comunanza con la visione di Heap, evidenziando la necessità di leggere la società moderna non solo da un punto di vista materialistico, ma anche da quello più propriamente spirituale, richiamando ad una possibile felice commistione tra la mentalità americana e quella europea per generare una nuova civiltà⁴⁴⁰.

Van Doesburg inoltre ebbe il merito di introdurre Heap alla produzione artistica e letteraria di Enrico Prampolini, che proprio in virtù dell'accento spirituale si guadagnò molta visibilità nell'ambito delle riviste⁴⁴¹. In particolare, *The Aesthetic of the Machine and Plastic Introspection*, il manifesto sull'arte meccanica di Prampolini mai pubblicato in lingua italiana, offrì alla Heap nuovi spunti per la connessione tra uomo e tecnologia. Il punto di vista dell'artista italiano, basato su una riconsiderazione dell'apporto del

⁴³⁸Noyes Platts, Susan, *Mysticism in the Machine Age...*, pp. 29-30. Anderson, Margaret, *L'inconoscibile Gurdjieff. Mago o genio, maestro o mistico inquietante?*, Roma, GREMESE, 1989, pp. 188-119.

⁴³⁹Ivi, p. 51.

⁴⁴⁰Van Doesburg, Theo, *Inquiry among European Writers into the Spirit of America*, "Transition", n. 13, 1928, pp. 259-260. L'artista contribuì a "Transition" anche con un testo dedicato alla letteratura olandese d'avanguardia, già apparso su "The Little Review", ma che in questa occasione era proposto nella traduzione di Robert Sage. Il saggio, corredato da estratti del manifesto di "The Stijl", intendeva esemplificare la comunanza di prospettive con la rivista di Jolas: Id, *Avant-Gard Literature in Holland*, "Transition", n. 11, 1928, pp. 135-140.

⁴⁴¹Noyes Platts, Susan, *Modernism in the 1920s. Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1985, pp. 122-123. I rapporti tra Van Doesburg e Prampolini iniziarono fin dal 1921 quando pianificarono di pubblicare insieme una rivista e si rafforzarono nel 1926 grazie a numerosi soggiorni romani dell'artista olandese cfr. Krisztina Passuth, *De Stijl and the East-West Avant-Garde: Magazine & the Formation of International Networks*, in Fabre, Gladys e Doris Wintgens Hötte, *op. cit.*, p. 23.

Futurismo nella celebrazione della macchina, ridimensionava il contributo di novità spirituale offerto dal Costruttivismo, che egli invece riduceva piuttosto a un apporto meramente estetico⁴⁴². Prampolini al contrario nel terzo punto del suo elenco programmatico forniva uno spunto di riflessione sull'analogia tra uomo e macchina e la relazione tra realizzazione artistica e le influenze mistiche. Egli infatti scriveva: «l'esaltazione plastica della macchina e degli elementi meccanici non devono essere concepiti con la realtà esteriore, come è nelle rappresentazioni formali degli elementi che formano la macchina stessa, ma piuttosto nella analogia plastico-meccanica che la macchina ci suggerisce in connessione con varie realtà spirituali»⁴⁴³. Heap riprese *verbatim* la locuzione “analogia plastico-meccanica” nella prima redazione del suo testo sull'età della macchina, per identificare la sintesi di spunti utilitaristici-ingegneristici e le leggi dell'universo che gli artisti dovrebbero trovare. La locuzione di Prampolini infatti costituiva un perfetto tramite tra la corrente spirituale abbracciata dalla Heap e che evidenziava il rapporto di analogia tra uomo e macchina e la produzione artistica, che da sempre era stato il suo fulcro di interesse. La riduzione formale e l'analogia tra il *modus operandi* di ingegnere e artista prendevano in questo modo nuovi spunti di definizione che portavano non solo alla costituzione di una nuova realtà politica, ma anche spirituale.

Sebbene i fascicoli di “The Little Review” non rimangano mai schiacciati dalle dottrine del mistico armeno, il catalogo/numero dedicato alla mostra del teatro internazionale, tenutasi a New York nel 1926 presso la Steinway Hall, rivela questo legame per la presenza di un testo di Alfred Richard Orage, che riconnetteva il design teatrale alle teorie di Gurdijeff, per il quale il teatro era il luogo in cui la psicologia umana viene rappresentata per la sua vera essenza, ovvero sulla base della somma delle esperienze emozionali e mentali. Inoltre, il fascicolo ospitava bozzetti di progetti utopici di Kiesler, altro promotore della mostra, che congiungevano il meccanico e l'umano, proponendo una trasformazione sia spaziale/materiale che a livello spirituale⁴⁴⁴. Heap

⁴⁴²«The Constructionists, though they take as their starting point an extremely clear theory, announcing the constructive exaltation of the Machine, become inconsistent in the application of their doctrine, confusing exterior form with spiritual content»: Prampolini, Enrico, *The Aesthetic of the Machine and Plastic Introspection*, “The Little Review”, vol. X, n. 2, 1924, p. 50.

⁴⁴³«The plastic exaltation of The Machine and the mechanical elements must not be conceived in their exterior reality, that is in formal representations of the elements which make up The Machine itself, but rather in the plastic-mechanical analogy that The Machine suggests to us in connection with various spiritual realities»: *ivi*, p. 51.

⁴⁴⁴Orage, Alfred. R., *A Theatre for Us*, “The Little Review”, vol. XI, n. 2, 1926, pp. 30-32; Kiesler, Frederick, *Debacle of the Modern Theatre*, *ivi*, pp. 60-73. Alfred Richard Orage (1873-1934) nacque nello Yorkshire e lavorò come insegnante e giornalista per l'“Independent Labour Party”. Abbandonati i legami con il partito socialista iniziò a sviluppare un forte

conobbe Kiesler in occasione dell'*Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne* di Parigi (1925) dove l'artista fu autore del padiglione austriaco. Grazie alla loro breve collaborazione, la mostra dedicata da Kiesler all'avanguardia teatrale proposta a Vienna nell'autunno del 1924 sotto il nome di *Esposizione internazionale dei nuovi decoratori del teatro* venne replicata a New York con alcune variazioni. Come già indicato da Heap nell'inverno 1922 in una recensione del passaggio newyorkese del Moscow Art Theatre, il teatro doveva testimoniare una natura superiore e una prova dell'umanità, e la nuova impresa espositiva non solo le consentì di proseguire nell'azione di internazionalizzazione della scena americana, ma anche di approfondire la connessione tra arte e vita, quanto mai evidente nel teatro, oltre che evidenziarne nuovi aspetti di stampo mistico⁴⁴⁵. Come ben descrive Haran nella sua ricostruzione della *International Theatre Exposition*, se la corposa partecipazione delle compagnie di avanguardia russe e del loro innovativo impianto scenico direttamente mediato dalla realtà industriale, grazie al lavoro di artisti come Popova, era stato tradotto attraverso l'intervento scritto di Lozowick, il contributo di Kiesler lasciava maggiormente risuonare il paragone tra leggi della macchina ed essere umano a cui si rifaceva Heap⁴⁴⁶. Kiesler dedicò il suo lungo intervento, *The Debacle of Modern Theatre*, alla descrizione del suo prototipo, *Space Stage*, rielaborato in diverse fasi dal 1916 al 1924, che si costituiva come una scenografia costruttivista flessibile e quindi adattabile alle necessità, che segnava la fine del teatro dell'illusione per una completa immersione nella vita. Ne veniva presentata anche un'immagine fotografica [fig. 76] che lasciava intendere come questa struttura rappresentasse un setting universale e non di ambientazione, dalle spiccate proprietà architettoniche e nel quale l'unico elemento plastico era l'attore umano⁴⁴⁷. La costruzione infatti si basava largamente sulla connessione delle tre dimensioni spaziali e che venivano

interesse nella teosofia. Nel 1907 trasferitosi a Londra fondò, con il supporto di George Bernard Shaw la rivista settimanale "The New Age", una piattaforma di dibattito su politica, letteratura e arti. Nel 1914 conobbe Pëtr D. Ouspensky, rimanendo affascinato dalle sue idee, e grazie al quale conobbe Gurdjieff. Nel 1922 si trasferì in Francia per seguire il nuovo maestro del quale divenne il più importante discepolo e a cui fu affidata la diffusione della sua filosofia negli Stati Uniti e la supervisione dei gruppi. Nel 1930 fu espulso da Gurdjieff dall'insegnamento e Orage ritornò in Inghilterra, riavvicinandosi ai suoi interessi politici. Nel 1932 fondò la rivista "The New English Weekly" dove aveva intenzione di proporre una commistione tra i temi economici e la visione di Gurdjieff intento che fu reso vano dalla inattesa e prematura morte nel 1934.

⁴⁴⁵Heap, Jane, *Comments: Theatre, Music, Exhibition, etc.*, "The Little Review", vol. IX, n. 2, 1922, pp. 17-18. La mostra proponeva le esplorazioni in campo teatrale di artisti e maestranze di quindici paesi tra i quali spiccavano le produzioni provenienti da Stati Uniti, Austria, Francia, Russia, Italia, Polonia.

⁴⁴⁶Haran, Barnaby, *op. cit.*, pp. 27- 29.

⁴⁴⁷«The plastic element of this stage is not scenery, but man. And this is the answer to all attempts at revivifying the stage by so-called plastic stage-architecture», in Kiesler, Frederick, *op. cit.*, p. 71.

portate alle massime conseguenze in *City in Space* [fig. 77], anch'esso rappresentato nel catalogo. Questo infatti era una struttura staccata rispetto al terreno e costruita grazie all'incrocio di molteplici travi e piani ortogonali di legno, alcuni dei quali evidenziati dall'uso dei colori che rafforzavano il passaggio dall'oscurità al bianco, al colore. Inizialmente concepito come un dispositivo scenografico destinato a presentare disegni e *maquettes*, nel 1925 venne ripresentato nella sezione austriaca dell'*Esposizione di Arti Decorative e Industriali Moderne* di Parigi, come un prototipo di una città nello spazio⁴⁴⁸. Il progetto, sebbene mantenne sempre quell'ambiguità tra teatro e casa cara a Kiesler, articolava tramite gli stilemi neoplasticisti di ortogonalità uno spazio interno/esterno finalizzato a nuovi modi di vita e di creazione sociale⁴⁴⁹. Questa nuova proposta, destinata a ripensare alle necessità della città, rigettava ogni relazione con l'aspetto politico, sebbene la rappresentazione potesse apparire vicina agli ideali sovietici, per evidenziare piuttosto una nuova idea di spazio architettonico desunto direttamente dal sistema di costruzione di mobili di Gerrit Rietveld e dai dipinti di Van Doesburg.

È infatti tramite quest'ultimo che l'attenzione di Heep si era rivolta verso la città moderna e la sua conformazione. Nell'ambito di "The Little Review" non vennero mai presentati dipinti di Van Doesburg, quanto piuttosto le sue teorizzazioni in campo letterario e architettonico, corredati da alcuni elementi iconografici che vedevano la città come un'infrastruttura aperta, non orientata, decentralizzata⁴⁵⁰. Ne è un esempio la pubblicazione di *Evolution of Modern Architecture in Holland*, che nei suoi punti programmatici ricordava il manifesto del gruppo di "De Stijl", *Vers un construction collective*, dove l'artista olandese richiamava alla connessione tra architettura e pittura, che ora si estendevano anche alle tecniche industriali, pur non proponendo una congiunzione delle due sfere professionali quanto piuttosto una reciproca imitazione in senso di riduzione⁴⁵¹. Il testo veniva accompagnato da due riproduzioni [fig. 78] che ben rendevano iconograficamente le teorie di Van Doesburg: da una parte un modellino plastico di un progetto di un hotel eseguito con l'architetto Cornelius Van Eesteren, dall'altra un prospetto ideale di una casa di un artista, ruotato tre volte in assonometria

⁴⁴⁸Aurélien Lemonier, 'Cité dans l'espace', 1925, *exposition internationale des arts décoratifs, et industriels modernes*, Paris, in Migayrou, Frédéric e Aurélien Lemonier, *De Stijl, 1917-1931*, Paris, Centre Pompidou, 2010 (catal mostra, Paris, 2010), p. 152.

⁴⁴⁹Cfr. Bottero, Maria, *Frederick Kiesler, l'infinito come progetto*, Torino, Testo & immagine, 1999, p. 23

⁴⁵⁰Aurélien Lemonier, *La ville comme domaine*, in Migayrou, Frédéric e Aurélien Lemonier, *op. cit.*, p. 191. Non appare un caso che nel 1924 Tzara e Van Doesburg stessero lavorando ad un progetto urbanistico comune basato sulle nuove possibilità della circolazione.

⁴⁵¹Van Doesburg, Theo, *Evolution of Modern Architecture in Holland*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, pp. 47-51.

accentuando il ruolo del colore nella suddivisione dei piani.

Dopo la mostra sul teatro, i rapporti tra Kiesler e Heap si interruppero e anche quelli con Van Doesburg furono meno assidui, tanto che lo scenografo non apparve tra i partecipanti alla *Machine-Age Exposition* (1927), mentre il pittore, di cui vennero esposte opere, decise di rimanere fuori dal comitato organizzativo, probabilmente anche a fronte di una sua svolta artistica che a partire dal 1926 lo vide sempre meno interessato agli aspetti architettonici, in favore di un impegno costante nella pittura. La *Machine-Age Exposition* dunque, dapprima pensata come una riflessione sui «nuovi sistemi architettonici» e verosimilmente ispirata alla relazione delineata da Van Doesburg e Kiesler tra l'astrazione pittorica e la costruzione architettonica, prese nel corso della sua realizzazione una conformazione più eclettica e americanista⁴⁵². Il catalogo, che era anche il penultimo fascicolo di "The Little Review", fu suddiviso sulla base della provenienza geografica dei partecipanti, ed ebbe, come l'esposizione, la finalità di dichiarare il ruolo fondante dell'architettura e del paesaggio industriale americano nella costituzione del linguaggio internazionale del modernismo. L'impianto iconografico mise in connessione le sculture dalle linee sinuose con riferimenti alla scomposizione cubista di Alexander Archipenko (che nel 1923 si era trasferito negli Stati Uniti), con immagini di stampo documentario. Il catalogo metteva in luce le qualità estetiche sia delle architetture moderniste che dei complessi industriali, anche nei loro aspetti e organizzazione spaziale interni, e presentava immagini, frutto di campagne fotografiche, dalla resa quanto più neutra degli elementi [fig. 79], propendendo verso un richiamo al realismo fotografico e alla *Straight Photography*, pur non mancando qualche sperimentazione che strizzava l'occhio alle prove della Nuova Visione.

Il tema della connessione tra macchina-uomo venne comunque evidenziato dal saggio di Archipenko che sottolineava come l'arte fosse il riflesso della vita, dalla riproposizione del manifesto di Prampolini e da una versione emendata del testo della stessa Heap, realizzato per la prima versione del 1925⁴⁵³. In particolare, il testo dell'architetto americano Hugh Ferriss, anch'egli seguace di Gurdijeff, iconicamente posto come introduzione al catalogo dettò la linea: egli infatti dopo aver definito il primato americano nella produzione architettonica, evidenziava come lo scopo della

⁴⁵²Hugh Ferriss e Jane Heap a Theo Van Doesburg, [23 dicembre 1926], in RDK (0408), inv. n. 82. Nella lettera di invito viene specificato che l'esposizione si sarebbe dovuta chiamare «International Exposition of New Systems of Architecture».

⁴⁵³Ferriss, Hugh, *Architecture of this Age*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 5-6; Archipenko, Alexander, *Machine and Art*, *ivi*, pp. 13-14.

manifestazione fosse quello di comprendere l'era moderna e di esaltare i suoi contributi alla civilizzazione e non solamente quelli materiali. Il riferimento all'aspetto spirituale trovava una rappresentazione visuale di stampo espressionista anche nell'uso progettuale del vetro. Nel catalogo infatti vennero stampati alcuni disegni utopistici di grattacieli in cristallo, poi inseriti nel volume *Metropolis of Tomorrow* pubblicato nel 1929, [fig. 80], tra cui spicca per enfasi un altissimo prisma rilucente slanciato verso l'alto, posti in dialogo con alcune immagini dei grattacieli di New York di grande impatto monumentale⁴⁵⁴. Il richiamo espressionista era reso palese anche dalla pubblicazione del grattacielo *Chlehaus*, 1924, di Amburgo [fig. 81] progettato dall'architetto tedesco Fritz Höger, una costruzione di mattoni su base angolare e dalle forme volutamente spigolose, e dal contributo dell'architetto di origini tedesche Frederick Keppler, *Modern Glass Construction*, che richiamava allo stretto rapporto tra architettura tedesca e americana⁴⁵⁵. Keppler infatti, una volta trasferitosi in America era stato il fautore di un nuovo brevetto per delle piastrelle in vetro, realizzate dalla compagnia Luxfer Company, la stessa che collaborò con l'architetto Bruno Taut, che rendeva più funzionale l'utilizzo del vetro, anticipando l'introduzione del vetro cemento che ebbe molta fortuna negli anni Trenta⁴⁵⁶.

Heap a partire dal 1924-1925 congiunse una visione progressista e utilitarista dell'arte, e un precipuo interesse per la ricerca di soluzioni per l'evoluzione spirituale del singolo e della comunità basate su una più profonda analisi del sé offerta dalla visione di Gurdjieff, che predicava una conoscenza basata sui centri di cui l'essere umano è composto (istintivo/motorio; emozionale/intellettuale). "The Little Review" si proponeva di cambiare il mondo lavorando e progredendo insieme e dunque risolvendo il problema della società nella sua integrità, in cui l'arte manteneva sia il suo ruolo commerciale che spirituale⁴⁵⁷. Tuttavia, in ultimo Heap dovette ammettere la difficoltà dell'utopia. Il suo ultimo editoriale, *Lost: A Renaissance* nel fascicolo celebrativo e conclusivo di "The Little Review" (maggio 1929), nel duplice titolo evoca ancora possibilità di transizione dal vecchio e rinascita, ma il tono sembra meno ottimistico. «L'espressione di sé stessi

⁴⁵⁴Kentgens-Craig, Margaret, *The Bauhaus and America: First Contacts 1919-1936*, Cambridge – London, The MIT Press, 1999, pp. 5-6. *Metropolis of Tomorrow* è un compendio della conoscenza tecnica e stilistica e delle tendenze nell'architettura che leggeva il grattacielo come l'epitome dell'architettura americana metropolitana.

⁴⁵⁵Keppler, Frederick, *Modern Glass Construction*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 38-39.

⁴⁵⁶Dietrich Neumann, *Translucent vs. Transparent: Glassblocks and Prism Glass at the Beginning of Modern Architecture* in Corrao, Rossella (a cura di), *Glassblock and Architecture. Evoluzioni del vetromatton e recenti applicazioni*, Firenze, Alinea Editrice, 2010, pp. 19-20.

⁴⁵⁷Detlef Mertins e Michael W. Jennings, *Introduction: The G-Group and the European Avant-Garde in Berlin*, Detlef e Michael W. Jennings (a cura di), *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010, pp. 6; 13.

non è abbastanza; sperimentare non è abbastanza; la registrazione di momenti o casi speciali non è abbastanza. Tutte le arti hanno tradito le aspettative o perso la connessione con la loro origine e funzione. Hanno smesso di preoccuparsi della legittima e perenne materia dell'arte. [...] La situazione attuale dell'arte non è molto importante o materia per adulti (l'Arte non è lo scopo più elevato dell'uomo); risulta essere interessante solo come prodotto di una società malata e senza direzione»⁴⁵⁸.

Il misticismo fu un richiamo importante per molti letterati americani coinvolti nella redazione delle riviste. Anche Gorham Munson, che durante il suo soggiorno europeo cercò nuove risposte nel raffronto con le avanguardie Dada e Costruttivismo, progressivamente rientrò nell'alveo di una spiritualità simile a quella espressa dello scrittore Waldo Frank⁴⁵⁹. La svolta di stampo mistico poneva il suo sguardo tra natura e tecnologia e si mischiava, con la nascita di nuove teorie sociali ed economiche. Anche Munson ebbe il suo primo incontro con il mistico Gurdjieff nell'appuntamento newyorkese del febbraio 1924, ma era già entrato in contatto con la teorizzazione della *Quarta Via* tramite Hart Crane, che durante la prima fase di stesura di *The Bridge* aveva studiato la teosofia di Petr Ouspensky (*Tertium Organum*), ma anche grazie gli scrittori Jean Toomer e Waldo Frank, che tuttavia abbandonarono presto lo studio della mistica di Gurdjieff, non prima tuttavia di aver trascorso un'estate presso l'Istituto per lo Sviluppo Armonioso dell'Uomo nel castello della Prieuré a Fontainebleau⁴⁶⁰. L'inserimento nello stesso circolo culturale favorì un avvicinamento tra Munson e Heap, testimoniato sia dall'organizzazione di gruppi di studio presso la sede di "The Little Review", sia dalla richiesta di collaborare nella realizzazione di un numero dedicato al «problema di progettare una rinascita», che però non prese completamente forma⁴⁶¹. Tuttavia, anche

⁴⁵⁸«Self-expression is not enough; experiment is not enough; the recording of special moments or cases is not enough. All of the arts have broken faith or lost connection with their origin and function. They have ceased to be concerned with the legitimate and permanent material of art. [...] The actual situation of art today is not a very important or adult concern (Art is not the highest aim of man); it is interesting only as a produced symptom of an ailing and aimless society»: Heap, Jane, *Lost: A Renaissance*, "The Little Review", vol. XII, n. 3, 1929, pp. 5-6.

⁴⁵⁹Munson, Gorham B., *The Awakening Twenties. A Memoir-History of a Literary Period*, Baton Rouge, London, Louisiana State University Press, 1985, pp. 175-176.

⁴⁶⁰*Ivi*, pp. 199; 208-9; 265-266. La descrizione fornita da Munson dell'incontro del febbraio 1924 restituisce la grande attesa dell'*intelligenza* americana verso questo appuntamento, sebbene non tutti rimasero folgorati dalla figura carismatica del mistico, come nel caso di Waldo Frank. Nel 1924, a seguito di un incidente automobilistico che ebbe importanti ricadute sul fisico di Gurdjieff, l'istituto fu chiuso, ma era ancora possibile frequentare il castello per corsi e periodi di studio.

⁴⁶¹Noyes Platt, Susan, *Mysticism in the Machine Age...*, pp. 30-31. Gorham Munson a Jane Heap, 19 novembre 1925 e 27 ottobre 1926, in UWM, bx 8 /fl 35.

dalla bozza di fascicolo inviato da Munson si possono comprendere i differenti approcci, uno più interessato agli aspetti politico-economici, l'altro invece di impianto più estetico. Munson infatti invitava a comporre una lista di interventi che miravano a evidenziare il ruolo economico dell'America nel dopoguerra e i doveri da questo scaturiti, oltre a una serie di contributi che avrebbero dovuto proporre diverse soluzioni al rapporto arte e società (Lev Trotsky, André Breton, Kenneth Burke) ed altri che impostavano la rinascita sull'onda di un recupero della classicità (Henri Louis Mencken, Waldo Frank). Heap rispose con la creazione di un fascicolo (primavera/estate 1926) che spostava il perno sulla questione artistica, mettendo a confronto produzioni americane e surrealiste, selezionate grazie al contributo di Malcolm Cowley e Matthew Josephson, (*infra*, paragrafo 5.1)⁴⁶².

Lo studio della *Quarta Via* per Munson fu anche un'occasione per riprendere il filo con alcuni temi economico-sociali, che già nella stagione europea erano elementi cardine della poetica dello scrittore e che ripresero urgenza alla luce degli sconvolgimenti della Grande Depressione. Mentre la vicenda di Heap dalla chiusura dell'attività editoriale si intrecciò strettamente con l'insegnamento della pratica mistica e lo sviluppo della letteratura, lo scrittore avrebbe mantenuto il suo ruolo nel dibattito pubblico sostenendo le tesi economiche formulate da Alfred R. Orage. Quest'ultimo, che negli anni Venti si distinse per la sua attività di diffusione delle teorie del mistico armeno, e che si è visto tra i collaboratori di "The Little Review" proprio con lo scopo di collegare le ricerche d'avanguardia con il lavoro sul sé, ritornò a occuparsi di politica dopo la sua vivace partecipazione negli anni Dieci al socialismo, con particolare vicinanza alle teorie di Georges Sorel. Nel 1930, sebbene interdetto dall'insegnamento dal maestro Gurdjieff, Orage stava tentando di riconnettere esigenze sociali e mistiche, impegnandosi nella creazione del Social Credit Movement, una filosofia politica nata dieci anni prima dalle riflessioni di Clifford Hugh Douglas, ma che stava nuovamente guadagnando la ribalta. L'idea centrale del Social Credit si basava su una redistribuzione più equa dei guadagni per i lavoratori per favorire una maggiore spesa individuale e limitare il credito bancario⁴⁶³. Munson fin dagli inizi degli anni Trenta fu anche attivo nella diffusione in

⁴⁶²Nel 1924 al rientro a New York di tutti i collaboratori di "Secession" si incontrarono per pianificare una nuova attività comune, appuntamento che terminò in una scazzottata. Si veda per maggiori informazioni: Shi, David, *op. cit.*, pp. 86-89. In merito al contributo di Cowley e Josephson al fascicolo della primavera/estate 1926: Jane Heap A Matthew Josephson, 8 aprile 1926, in BRBMJ, bx 7 /fl 168; Malcolm Cowley a Jane Heap, 16 aprile 1926, in UWM, bx 6 /fl 5.

⁴⁶³Armstrong, Tim, *Social Credit Modernism*, "Critical Quarterly", vol. LV, n. 2, 2013, pp. 51-52.

America delle teorie del Nuovo Gruppo Economico attraverso la pubblicazione della rivista “New Democracy” (1933–1936). Egli propagandò in particolare l’istituzione del Credito Sociale, una forma di sovvenzione statale di credito che favoriva la capacità di spesa del singolo individuo: una utopia sociale sostenuta anche da Ezra Pound, seppur nell’ambito della sua politica economica di base nazionalista, totalitarista e antisemitica, invece rigettata da Munson⁴⁶⁴.

3.4 Tra commercio, didattica e definizione di uno stile: l’attività espositiva di “The Little Review” e della Société Anonyme di Katherine Dreier

Al fine di comprendere meglio l’azione di Jane Heap di mediazione e trasposizione in ambito americano delle teorie delle avanguardie europee è opportuno un confronto più esplicito con le attività intraprese da Katherine Dreier attraverso la Société Anonyme. Le due donne, che strinsero un rapporto piuttosto fecondo, seppur talvolta conflittuale, seppero plasmare la scena artistica americana grazie ad un continuo rapporto con l’Europa. A partire dal 1922 “The Little Review” fu complementare alla Société Anonyme, come evidenziano la presentazione delle opere di John Storrs e le riproduzioni di Joseph Stella (si veda *supra*, paragrafo 2.1 e 2.3) che segnarono l’inizio di questo sodalizio inizialmente basato sulla vicinanza con il gruppo Dada newyorkese⁴⁶⁵. Dreier costituiva un interessante traino per l’entrata nel sistema culturale newyorkese per chi come Heap stava passando da semplice commentatrice a soggetto di riferimento nel dialogo transatlantico.

Non limitandosi solo ad una attività editoriale, ma aprendosi anche ad esperienze di mercato ed espositive pensate espressamente per connettere le due sponde dell’Atlantico, Heap tentò di unire differenti finalità (sociali, di mercato e didattiche) per determinare la formazione di uno stile e di un gusto artistico, raggiungendo risultati che nessuna delle altre riviste riuscì ad esprimere. A differenza di quanto fatto da altri rappresentanti del fenomeno espatriato, la direttrice di “The Little Review”, con i suoi frequenti viaggi, mantenne sempre ben salda la comprensione della scena americana e di quella europea, tentando una riconnessione dei diversi spunti per tracciare una via comune ispirata all’industrializzazione. Come dichiarava Heap vi era inoltre la necessità

⁴⁶⁴Cfr. Gorham Munson a Ezra Pound, 12 luglio 1933, in BRBEP, bx 36 /fl 1507.

⁴⁶⁵Cfr. Noyes Platt, Susan, *Modernism in the 1920s...*, p. 11.

di aiutare il pubblico generalista ad avvicinarsi alla tipologia di bellezza mediata dalla macchina, elemento non nato per rispondere a quesiti estetico-formali⁴⁶⁶. Ai suoi occhi, questo distacco tra arte e pubblico era stato creato dallo snobismo e dalla soggezione creata dal sistema dell'arte⁴⁶⁷. Mi appare dunque suggestivo e non azzardato leggere l'attività espositiva favorita dalla Heap anche con una finalità didattica, che nuovamente ben si accordava sia con l'esperienza di ricerca spirituale nel circolo di Gurdjieff, che con l'ambiente americano, dove l'insegnamento, specialmente nella prospettiva della *Progressive Education* e delle teorie di John Dewey, costituiva parte integrante dello sviluppo e della partecipazione dell'individuo nella coscienza sociale. Attraverso questa prospettiva, l'iniziativa di Heap appare in linea con diverse attività coeve: ricordava infatti le finalità con cui era nato il progetto di Albert Barnes di rendere accessibile la sua collezione, ma anche le esposizioni pensate da Katherine Dreier all'interno dello sviluppo del progetto didattico dal quale era nata la Société Anonyme. Quest'ultima, ufficialmente registrata come International Organization for the promotion of the study in America of the Progressive in Art, a partire dal 1920, grazie all'organizzazione di mostre, sia presso la propria sede espositiva che in gallerie e musei, e la produzioni di materiale a stampa come volantini, pamphlet e libri aveva favorito la diffusione di una varietà di artisti e opere tra Dadaismo, Cubismo e Costruttivismo, in linea con quanto proposto dalle riviste espatriate se non per l'accento sull'Espressionismo, elemento che per Dreier richiamava le sue origini familiari e culturali e che si ricollegavano alla sua visione spirituale dell'arte⁴⁶⁸. Un'attività dunque radicata e divulgativa, che come si è avuto modo di sottolineare in occasione delle digressioni su Stella e Storrs, fu spesso collegata alla promozione di singoli artisti e finalizzata all'introduzione di nuove correnti e personalità europee nell'ambito del panorama statunitense.

Per la Société il rapporto di collaborazione con “The Little Review” garantiva di

⁴⁶⁶«When it is admitted that the general public must be educated over and over again to the simplest, new thing, is it surprising that, without any education at all, it is unable to see that is surrounded by the new beauty. and beyond that... who could expect it to see beauty in a thing not made for beauty as the Machine»: Heap, Jane, *Machine-Age Exposition*, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, p. 22.

⁴⁶⁷Ivi, p. 23; «The snobbery, awe and fals pride in the art-game, set up by the museums, dealers, and second-rate artists, have frightened the gentle public out of any frank appreciation of the plastic art»: Id, *Machine-Age Exposition*, “The Little Review”, vol. XII, n. 2, 1927, p. 36,

⁴⁶⁸Bohan, Ruth Louise, *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition, 1926-1927: Katherine Sophie Dreier and the Promotion of Modern Art in America*, tesi di dottorato in Filosofia, Lounsbury, University of Maryland, 1980, p. 85; Noyes Platt, Susan, *Modernism in the 1920s...*, pp. 9-10. Rispetto a Barnes, Heap evidenziava una distanza a livello personale per il modo in cui lo stesso si raffrontava con gli artisti, mentre lodava l'impresa editoriale della Fondazione che nel 1923 pubblicava il volume *An Approach to Art*, un libro educativo per il pubblico. Cfr. Heap, Jane, *Comments*, “The Little Review”, vol. IX, n. 4, 1923-24, p. 36.

avere quell'organo di diffusione dell'attività e delle teorie che non era mai stato fondato. Lo riprova il perdurare delle similitudini negli interessi delle due istituzioni: infatti anche il passaggio sempre più insistito di "The Little Review" verso la narrazione dei risultati estetici e formali del Costruttivismo, favorito dall'intercessione di Tzara e Van Doesburg, può anche essere letto come una proposta coordinata insieme all'istituzione di Dreier. Quest'ultima infatti dopo aver viaggiato tra Cina e Giappone, soggiornò in Francia e Germania dove vide la *Erste Russische Kunstausstellung* (1922). In tale occasione acquistò importanti opere come *L'Arrotino* (1912-1913), della fase cubo-futurista di Kazimir Malevich, e *Glassplastick* di Naum Gabo [fig. 72], oggi dispersa, che fu nella selezione di opere costruttiviste che prevedevano l'utilizzo di materiali derivanti dall'architettura, presentate nel fascicolo della primavera 1924 (vol. X, n. 1) di "The Little Review"⁴⁶⁹. Tutta la selezione iconografica del fascicolo appare rimandare agli acquisiti e agli incontri di Dreier, dalla presenza di un collage di Kurt Schwitters alle composizioni scultoree di Laszlo Peri il cui lavoro fu mostrato per la prima volta in America durante un evento organizzato dalla Société nel 1923⁴⁷⁰. Entrambe, sia Heap che Dreier tesero a internazionalizzare l'idea del Costruttivismo, mai strettamente legato al regime sovietico, ma se per la fondatrice della Société questo rappresentava una nuova espressione di quella teosofica forza cosmica elevata da Dreier, per la direttrice di "The Little Review" esso rappresentava una nuova modalità di rappresentazione ispirata all'organizzazione estetico-utilitaristica della macchina⁴⁷¹. Infatti, se Heap era riuscita a far convergere l'accettazione della pratica mercantile, la macchina, riduzione formale e misticismo, Dreier vedeva ancora nell'artista un rivelatore dello spirito insito nell'universo e capace di ispirare visioni nuove. La fondatrice della Société Anonyme infatti era ancora profondamente debitrice delle teorie artistico-sociali di William Morris e John Ruskin, per i quali la macchina aveva distrutto il valore qualitativo dell'opera d'arte rendendola

⁴⁶⁹*Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1950, p. 16, 38. Durante la stessa manifestazione Dreier acquistò anche: El Lissitzky, *Proun 19D*, 1922; Alexander Drewin, *Suprematism*, 1921; Udaltsova, *At the Piano*, 1915; Finur Jonsson, *Construction*, 1919 e due versioni di Ljubov' Popova, *Painterly Architectonic*, 1918. Cfr. Dickran Tashjian, "A Big Cosmic Force", *Katrine S. Dreier and the Russian/Soviet Avant-Garde*, in Gross, Jennifer R. (a cura di) *The Société Anonyme. Modernism for America*, New Haven, London, Yale University Press, 2006 (catalogo mostra, Los Angeles, 2006; Washington, 2006; Dallas, 2007; Nashville, 2007; New Haven, 2008), p. 52.

⁴⁷⁰Lettera di El Lissitzky a Jane Heap, 16 dicembre 1925, in UWM, bx 8 /fl 9. L'artista dichiara che era stato informato da Tzara della pubblicazione delle sue opere in un fascicolo di quasi un anno prima e riferisce di sapere che Heap aveva acquistato per sé stessa alcune illustrazioni. Alcune delle illustrazioni di El Lissitzky apparse nel fascicolo furono acquistate da Dreier nel 1923 dopo aver visto alcuni schizzi a Berlino.

⁴⁷¹Dickran Tashjian, *op. cit.*, p. 61.

un mero prodotto di consumo: fondamentale quindi in ambito americano poter invertire questa tendenza rendendo l'arte parte della società e fautrice di un'azione spiritualizzante⁴⁷².

Queste divergenze si resero quanto mai evidenti con le esposizioni organizzate dalle due donne tra il 1926 e 1927, entrambe definite dalla necessità di trovare una lingua comune internazionale tra America ed Europa, ma con scopi e aspirazioni diversi. Il 18 novembre 1926 Dreier inaugurò al Brooklyn Museum la *International Exhibition of Modern Art*, quella che per dispendio economico e di completezza di partecipazione sarebbe stata la più importante esposizione progettata dalla Société, finalizzata alla rivelazione delle ultime tendenze nell'arte tra Europa e America. L'iniziativa, che venne replicata l'anno successivo a Buffalo e Toronto, divenne il manifesto della visione artistica della Dreier, profondamente debitrice dagli esiti astratti e dalle teorizzazioni estetiche di Vasili Kandinskij a cui la mostra era dedicata⁴⁷³. Il coincidere nel 1926 sia dell'*International Theatre Exhibition* (27 febbraio-15 marzo 1926) di Jane Heap e Frederick Kiesler sia della *International Exhibition of Modern Art*, consente di guardare alle attività espositive della Société Anonyme e di "The Little Review" come a uno scontro per l'egemonia culturale, soprattutto a New York, e come importanti ponti tra i mondi della produzione, della diffusione e della vendita delle opere d'arte. Seppure anche in questa fase sono riscontrabili contatti tra le due donne visto che Heap si rese disponibile per una serie di prestiti, sia per la manifestazione ospitata presso il Brooklyn Museum che per le sue repliche, mentre Dreier acquistò una scultura di Gabo, *Monument for a Physics Observatory*, 1922, in possesso della galleria, all'interno di una strategia di sostegno economico e di collaborazione ormai stabile da anni⁴⁷⁴.

⁴⁷²Bohan, Ruth Louise, *op. cit.*, pp. 52-54.

⁴⁷³*Ivi*, pp. 139-145. Dopo l'esposizione presso il Brooklyn Museum, seguì una replica di minore respiro presso le Anderson Galleries a New York. Dal 25 febbraio al 20 marzo 1927 la mostra fu allestita presso la Albright Knox Gallery ed infine dal 1 al 24 aprile 1927 presso Art Gallery di Toronto. Nelle intenzioni della Dreier l'esposizione avrebbe dovuto raggiungere anche le città della West Coast.

⁴⁷⁴Un corposo scambio epistolare racconta la collaborazione tra le due donne disponibili presso BRBKD, bx 22 /fl 641 e UWM, bx 6/ fl 24: la richiesta formale dell'acquisto e dei prestiti di opere di Arthur Lett-Haines, Hans Arp, Antoine Pevsner e Naum Gabo venne formulata in una lettera di Katherine Dreier a Jane Heap, 16 marzo 1926. Heap si lamentò per la mancanza di riferimenti alla galleria sia nella sede espositiva che nel catalogo da una lettera del 27 novembre 1926. Successivamente Dreier informava Heap, in una lettera del 4 febbraio 1927, la volontà di portare a Buffalo e Toronto solo *Black Head* di Pevsner e *The Mountain and Bridge* di Arthur Lett-Haines restituendo gli altri prestiti, in. Sebbene già nel gennaio 1925 Dreier avesse declinato l'offerta di prendere parte all'organizzazione della *Machine-Age Exposition*, probabilmente sia perché impegnata con le sue esposizioni, sia per la distanza concettuale sul tema della macchina, rese disponibili alcuni pezzi della sua raccolta come la scultura di Alexander Archipenko, *Silhouette of a Woman*. Lettera di Katherine Dreier a Jane Heap, 9 gennaio 1925, in BRBKD, bx 22 /fl 641, già citata in Noyes Platt, Susan, *Mysticism in the Machine Age...*, p. 28. Cfr. Alexander Archipenko, *Silhouette of a Woman*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, pp. 13; 28.

Che le esposizioni partissero da una comune ricerca delle due donne è ravvisabile anche dalla composizione editoriale dei cataloghi, sia nella loro struttura che nella copertina, poiché rappresentavano tra i primi esempi di grafica di stampo costruttivista realizzati in ambito americano. Infatti, il layout del volume sulla *International Exhibition of Modern Art* [fig. 82], affidato all'artista russo Constantin Alajalov e coordinato dalla stessa Dreier, richiamava nella suddivisione interna, basata su linguette elencate secondo l'ordine alfabetico la struttura realizzata da Lissitzky per il volume di poesie di Majakovskij *Per la voce* (1922)⁴⁷⁵. Anche l'impianto cromatico, che per espressa volontà della collezionista si basava sulla triade rosso-bianco-nero, confermava questo collegamento implicito, che chiariva quanto Dreier fosse ben cosciente del dibattito europeo vivacizzato in quegli anni dal contributo di Moholy-Nagy, *La nuova tipografia* (1923), seguito da un anno da *Topografia della tipografia* di El Lissitzky, e *Tesi sulla tipografia* di Schwitters, seguiti nel 1925 da *Tipografia elementare* di Jan Tschichold⁴⁷⁶. Il catalogo della *International Exhibition of Modern Art*, tuttavia, in particolare per la copertina, mancava di organicità nella strutturazione delle scritte e presentava ancora motivi comparabili a pattern ornamentali distanti dalle raffinate soluzioni estetiche europee, mancava dunque di quella "economia dell'espressione" che si conveniva ad un prodotto che volesse colpire per funzionalità, originalità e autenticità e lasciare vagare lo sguardo sulla superficie della pagina. Al contrario il fascicolo di "The Little Review" che accompagnava l'*International Theatre Exhibition* [fig. 83] incorporava sperimentazioni da "De Stijl" e "G": già la copertina di Kiesler presentava un'innovativa struttura a coperta che senza soluzione di continuità raccoglieva fronte e il retro; questa inoltre era articolata nella sua interezza su un bilanciamento geometrico, inframezzato da scritte rosse poste principalmente ai margini e organizzate all'interno di riquadri bianchi che spiccavano sul fondo nero. Anche le pagine interne erano particolarmente curate e suddivise in sezioni, spesso segnalate tramite una spessa linea di demarcazione nera all'interno delle quali la parte scritta veniva di volta in volta orientata in modo differente. Lo stesso trattamento veniva riservato alle immagini, che a seconda dei casi erano utilizzate a corredo degli interventi oppure organizzate a gruppi. Queste soluzioni ricordavano l'impaginazione della prima fase di "G" (1923-1926) definita dalle leggi compositive delle pagine

⁴⁷⁵Costantin Alajalov era un giovane artista russo, da poco arrivato negli Stati Uniti e conosciuto dalla Dreier tramite l'artista David Burljuk e il critico Christian Brinton, con il quale aveva realizzato una brochure dalla copertina simile a quella realizzate per il catalogo. Per una completa disamina della creazione del catalogo si rimanda a Bohan, Ruth Louise, *op. cit.*, pp. 169-182; Dickran Tashjian, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁷⁶Grazioli, Elio, *op. cit.*, pp. 67-70.

tipografiche di El Lissitzky, riprese qui da Kiesler, che aveva partecipato alla redazione della rivista berlinese dal 1924 (n. 3). Nel complesso veniva proposto uno schema modulare non privo di una certa fantasia e dinamismo in cui i diversi elementi, testuali e iconografici, venivano assemblati in modo innovativo rompendo il classico layout della rivista che voleva immagini a tutta pagina.

Passando da un piano prettamente grafico ad uno contenutistico, e guardando alla retrospettiva della fondatrice della *Société* in relazione con la mostra sull'arte nell'era della macchina di Heap, emerge che l'insieme della collezione e delle attività di Dreier evidenziavano uno specifico interesse per l'astrazione e la spiritualità, mentre la mostra realizzata dalla direttrice di "The Little Review" giustapponeva elementi eterogenei come fotografie, macchine, dipinti, sculture e modellini architettonici evitando specifici riferimenti all'arte astratta, quanto piuttosto cogliendo riferimenti dal pragmatismo americano e dalla nozione di utilità frequentemente indagata da Heap nella relazione tra arte e ingegneria⁴⁷⁷. Anche nella visione di Heap esistevano connessioni con il mondo mistico, tradotte in una innovativa analogia tra il corpo e la macchina, ma la *Machine-Age Exposition* evidenziò l'immaginario americano, in particolare quello tecnologico, come fondamento di questa comune lingua internazionale, mentre la Dreier tendeva a favorire degli artisti europei, più inclini alla retorica dello spirituale grazie alla tradizione artistica alle loro spalle. Proprio questo scarto ideologico può aver favorito, tra il 1925 e il 1927 un curioso scambio di collaboratori tra le due donne.

Frederick Kiesler infatti dopo aver collaborato con Heap alla realizzazione dell'edizione newyorkese della mostra sul teatro, che gli permise di trasferirsi in America, iniziò una nuova stagione produttiva lontano dalla direttrice della rivista. Non si ritrova, infatti, traccia dell'architetto nella *Machine-Age Exhibition*, sebbene questa proponesse una forte commistione tra arte e architettura, a riconferma di un raffreddamento dei rapporti causati anche dal mancato pagamento mensile richiesto per la realizzazione della mostra⁴⁷⁸. È possibile che l'impianto dell'esposizione, che prendeva in considerazione l'edificio come elemento oggettuale ed esaltava il grattacielo, fosse in disaccordo con la visione dell'architetto che nel 1925, nel *Manifesto del Tensionismo*, aveva condannato la città tradizionale, proponendo una nuova relazione con lo spazio che non prevedesse l'uso

⁴⁷⁷Per la resistenza in ambiente americano all'astrazione in riferimento a pragmatismo e democrazia, cfr. Wilson, Kristina, *Exhibiting Modern Times: Americanism Modernism, Popular Culture, and the Arts Exhibit, 1925-1935*, tesi di dottorato in Filosofia, Yale University, 2001, p. 17.

⁴⁷⁸Bottero, Maria, *Frederick Kiesler, Arte architettura ambiente*, Milano, Electa – La Triennale di Milano, 1995 (catalogo mostra, Milano, 1996), pp. 54; 96.

delle pareti⁴⁷⁹. Kiesler infatti non intendeva codificare il linguaggio dell'architettura declinando le possibilità fornite dai mezzi tecnologici, quanto piuttosto improntare attraverso la stessa il sogno di una nuova società, mentre la mostra della Heap appariva nutrirsi della svolta modernista imposta dall'americanismo. La collaborazione tra Kiesler e Dreier, invece, portò alla realizzazione di una stanza "moderna", sulla scia di quelle realizzate da El Lissitzky per la *Mostra Internazionale d'Arte di Dresda* del 1926, il cui progetto, basato su delle pareti scorrevoli consentiva una futuristica commistione tra arte e architettura: un «telemuseum» che rendeva possibile la presentazione in casa dei capolavori dell'arte⁴⁸⁰. Questo nuovo rapporto aveva fornito Kiesler l'opportunità per progredire nei suoi studi utopistici tra architettura e arte, con una spiccata attitudine didattico-ludica, particolarmente consoni alle volontà della Dreier, con la quale condivideva anche la visione dell'arte come possibilità di formazione della personalità umana, attraverso il comune interesse per la figura di William Morris. Non è un caso che il progetto intrapreso insieme, sebbene in parte limitato per la volontà di Dreier, andasse a indagare le pieghe tra quotidianità, economia, tecnologia e valore educativo dell'arte⁴⁸¹.

Lozowick invece tra il 1926 e il 1927 intrecciò una felice collaborazione con Jane Heap per la realizzazione della *Machine-Age Exposition*, sebbene avesse declinato l'offerta di lavorare come assistente per la galleria⁴⁸². Questo stretto rapporto favorì l'attività di Lozowick di diffusione dell'arte russa in cui era impegnato dal 1920 e allo stesso tempo il sostegno degli artisti americani attraverso l'indagine sulla realtà moderna e la macchina, elementi che fin dai primi anni Venti avevano imperniato la sua pratica. Infatti, l'artista fin dal 1925 aveva prospettato a Dreier la volontà di organizzare, grazie alla sua intercessione, una mostra di arte americana in Europa⁴⁸³. Questa intenzione di propaganda, insita nel progetto di Heap emerge ancora più da un confronto col modello di ispirazione e aggiornamento dell'*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi del 1925. L'esposizione parigina infatti fu intimamente collegata alla celebrazione delle nazioni uscite vincitrici dal Primo conflitto mondiale, motivo per il quale nel novero fu inserita l'Unione Sovietica e non la Germania, mentre si deve segnalare la rinuncia degli Stati Uniti, decisa dall'allora Segretario al Commercio, Herbert

⁴⁷⁹Per la visione di Kiesler sulla città tradizionale, cfr. Bottero, Maria, *Frederick Kiesler, l'infinito come progetto*, Torino, Testo & immagine, 1999, p. 68.

⁴⁸⁰Bohan, Ruth Louise, *op. cit.*, pp. 135-137. Dreier inoltre aiutò Kiesler a trovare lavori per mantenersi nel difficile primo periodo di ambientamento a New York, cfr. Bottero, Maria, *Frederick Kiesler, Arte...*, p. 55.

⁴⁸¹Cfr. Bottero, Maria, *Frederick Kiesler infinito*, pp. 56-58.

⁴⁸²Louis Lozowick a Jane Heap, 6 febbraio 1927, in UWM, bx 8 /fl 16.

⁴⁸³Louis Lozowick a Katherine Dreier, dicembre 1925, BRBKD, bx 22 /fl 619.

Hoover, sicuro che la nazione non offrisse una scena d'arte moderna⁴⁸⁴. Appare chiaro l'intento di Heap e dei suoi collaboratori di voler scrivere a chiare lettere l'arte americana, ma soprattutto i prodotti dell'industrializzazione, nel linguaggio modernista mondiale. Infatti, il progetto newyorkese allargò il campo all'arte tedesca, oltre a quella di America, Austria, Belgio, Francia, Germania, Polonia, Russia, Italia, pur non comprendendo nazioni al di fuori del mondo europeo⁴⁸⁵. Anche il catalogo, che suddivideva gli autori su base nazionale, metteva in evidenza l'internazionalità della manifestazione e ricalcava l'appuntamento parigino nel richiamare il ruolo di patriarca di Josef Hoffman per l'Austria, quello del costruttore della nuova Russia di Konstantin Mel'nikov, l'importanza in ambito francese della villa del Visconte di Noailles a Hyères, le architetture di Le Corbusier e di Robert Mallet-Stevens. Tuttavia, la *Machine-Age Exposition* definiva il ruolo leader dell'America nella costruzione di un immaginario condiviso, sia con il testo di Hugh Ferriss, che con continui riferimenti tra tecnologico e naturale, antichità e modernità che richiamavano attenzione allo skyline di New York, che con *The Americanization of Art* di Louis Lozowick, che aveva testimoniato l'interesse per il mondo tecnologico ed esaltato l'industria e l'architettura statunitense⁴⁸⁶. Dunque, all'alba del 1927 la mostra newyorkese sanciva definitivamente non solo il ruolo dell'America, ma anche il connubio tra le diverse espressioni artistiche, elemento che costituiva il nodo critico di diverse riviste che avevano fatto del dialogo internazionale il loro fulcro ("Broom", "Secession", "This Quarter", "Transition").

3.5 Un russo d'America, Louis Lozowick

La figura di Louis Lozowick mi permette di soffermarmi ancora una volta, ma in maniera diversa, sulla ricezione dell'arte russa e sul dibattito interno alle riviste a proposito della creazione di un'arte americana e le sue diverse influenze. Lozowick, nato a Ludvinovka nell'odierna Ucraina nel 1892, si trasferì all'età di quattordici anni (1906) negli Stati Uniti. Si contraddistinse per essere tra i pochi artisti stabilmente invitati a partecipare nella redazione delle riviste espatriate, ma contribuì più come critico che non per le riproduzioni di sue opere, confermando lo sguardo "eurocentrico" delle riviste e la loro

⁴⁸⁴Cfr, Arwas, Victor, *Art Deco*, London, Academy Edition, 1980, p. 14.

⁴⁸⁵Nel caso dell'esposizione di Parigi del 1925 si registrava anche la partecipazione della Cina.

⁴⁸⁶Lozowick, Louis, *The Americanization of Art*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 18-19.

difficoltà ad identificare la nuova lingua figurativa statunitense. Lozowick credeva al contempo nella possibilità di un dialogo tra modernismo internazionale e americano (che lui stesso aveva favorito grazie alle traduzioni realizzate per “Broom”, “The Little Review” e “Transition”), che nell’arte ebraica (contribuendo alla versione newyorkese di “The Menorah Journal”), che nella convivenza tra le leggi artistiche e appartenenza politica (attraverso la collaborazione con la rivista marxista “New Masses”).

Facilitato dalla conoscenza delle lingue russa e tedesca, Lozowick fu scelto dalle riviste per informare sull’arte russa: un mondo che per gli americani costituiva uno delle primarie attrattive del viaggio europeo, per via della sua peculiare combinazione di massivo sviluppo tecnologico e nuovo ordinamento socio-politico-economico che aveva favorito la nascita di nuove correnti artistiche. Un interesse che appariva vicendevole per le due nazioni, sebbene fossero agli antipodi dal punto di vista politico. In Russia, infatti, a partire dalla nuova campagna di tecnologizzazione del paese iniziata nel 1922 da Lenin, l’immaginario americano divenne sia sul piano economico che su quello culturale tanto un contraltare quanto un possibile partner o ancora una terra di conquista.

Lozowick, dal canto suo, sfruttò appieno questa opportunità per costruirsi un ruolo all’interno sia del movimento espatriato che del mondo artistico americano, oltre che per dichiarare la sua appartenenza alla nazione statunitense, come indicano le continue richieste di essere presentato come un artista americano, rilasciate sia a Jane Heap che a Katherine Dreier, con le quali collaborò⁴⁸⁷. L’insistenza di essere riconosciuto come americano riporta alla difficoltà di inserimento tra i diversi gruppi etnici e sociali che popolavano le città americane, frutto anche della turbolenta situazione sociale del primo dopoguerra e della “caccia alle streghe” innescata dal *Red Scare* e che aveva come bersaglio privilegiato immigrati provenienti dall’est e dal sud Europa.

Il primo articolo di Lozowick nell’ambito delle riviste è *The Russian Dadaist* su “The Little Review” dell’autunno 1920, dove costruì un interessante parallelo tra il poeta cubo-futurista russo Alexander Krutchenich e il rinnovamento delle arti proposto da Dada e impersonato in America da Else von Freytag Loringhoven e a Parigi da Tristan Tzara⁴⁸⁸. Dunque, se come è stato osservato da Andrew Hemingway, non è possibile pensare che Lozowick fosse già nella sua prima fase di produzione artistica scevro da riferimenti di stampo socialista, anche alla luce della militanza dei fratelli sia in Ucraina che in America

⁴⁸⁷Louis Lozowick a Katherine Dreier, 25 ottobre 1926, in BRBKD, bx 22 /fl 648; Louis Lozowick a Jane Heap, 6 gennaio 1926, in UWM, bx 8 /fl 16.

⁴⁸⁸Lozowick, Louis, *The Russian Dadaist*, “The Little Review”, vol. VII, n. 3, 1920 pp. 72-73.

e che forse causarono l'emigrazione della famiglia, appare chiaro che negli anni tra a cavallo del 1920 i suoi riferimenti culturali fossero vari e tendessero a porre in un'ottica internazionale l'indirizzo anarchico, corrente di pensiero che dominava i circoli letterari newyorkesi⁴⁸⁹. Ne sono infatti una riprova non solo questo contributo, ma anche il lavoro di traduzione di tre storie da *Colours* di Remy de Gourmont, pubblicate nel 1922, lettura molto amata nella scena anarchica statunitense ancora ampiamente affascinata da teorie simboliste. Queste riflessioni furono tuttavia abbandonate durante la collaborazione con "Broom", condividendo con Loeb una certa diffidenza verso Dada⁴⁹⁰. Il rapporto lavorativo di Lozowick con "Broom" lo rese autonomo nel viaggiare, grazie ad un piccolo stipendio e ad un attestato di collaborazione [fig. 84] che gli consentì il passaggio tra diverse città, ovvero Berlino, Parigi e Mosca. La suite di interventi per la rivista di Loeb, dedicati all'arte, alla poesia e all'architettura, attraverso uno stile secco e documentario che lasciava poco spazio alla lettura personale, informarono sull'impennata di produzione artistica russa incoraggiata dallo stato Sovietico contestualmente alla nuova spinta in termini teorici derivante dal nuovo ruolo sociale dell'arte⁴⁹¹. Il suo approfondimento sul *Monumento alla Terza Internazionale* di Vladimir Tatlin, in cui descriveva minuziosamente il progetto architettonico del quale già si evidenziava il carattere meramente utopico, ebbe la funzione di aprire alla scena americana il nuovo lessico del Costruttivismo rimarcando la differenza tra "composizione" – elemento del passato equivalente all'ornamento e alla decorazione – e "costruzione", tecnica ispirata alla scienza e alla macchina. In *A Note on Modern Russian Art* procedeva al racconto delle diverse espressioni artistiche presenti sul territorio russo, ovvero Cubismo, Suprematismo, Costruttivismo, Produttivismo (non ancora citato con questa dizione). La dettagliata panoramica fu alla base del volume realizzato grazie al sostegno della Société Anonyme nel 1925, *Modern Russian Art*, dove nuovamente Lozowick faceva riferimento alla stretta connessione tra le nuove pratiche artistiche e la realtà politica: un assunto sostenuto dall'*intelligenza* russa che aveva favorito il sorgere di differenti risposte, dall'abbandono dell'arte di Rodchenko, alla posizione più moderata di El Lissitzky.

⁴⁸⁹Hemingway, Andrew, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁹⁰Nei suoi appunti autobiografici Lozowick mette apertamente in discussione la fede antiborghese dei dadaisti, sia di quelli parigini che di quelli tedeschi, cfr. Hagelstein Marquardt, Virginia, *Survivor from a Dead Age. The Memoirs of Louis Lozowick*, Washington – London, Smithsonian Institution Press, 1997, p. 214.

⁴⁹¹Lozowick, Louis, *A Note on the Russian Poetry*, "Broom", vol. I, n. 4, 1922, pp. 306-311; Id, *Tatlin's Monument to the Third International*, "Broom", vol. III, n. 3, 1922, pp. 232-234; Id, *A Note on Modern Russian Art*, "Broom", vol. IV, n. 3, 1923, pp. 200-204.

Tuttavia, sia nell'intervento ospitato su "Broom" che nel libro, non furono esplicitate su un piano più prettamente politico le diverse fazioni del Costruttivismo: Lozowick infatti non fece menzione di Comunismo, Marxismo o materialismo storico e dunque nemmeno delle posizioni di Alexei Gan, Boris Arvatov e dei Soviet, elementi che, sulla base degli appunti biografici dell'autore, non dovettero essergli sconosciuti⁴⁹². Difficile comprendere se questa scelta fosse stata dettata dalle pressioni della censura o dalle necessità della committenza, tuttavia ben rientravano nella visione della Société Anonyme che evitava una lettura sociale dell'opera d'arte a differenza di Lozowick che fu sempre attento verso una lettura combinata, artistica e politica dell'opera d'arte.

È dunque facile intuire che, grazie a questo rapporto diretto con le avanguardie e una approfondita comprensione dello sviluppo delle stesse, alcune riflessioni arrivassero a influenzare anche la sua espressione artistica, che proprio in corrispondenza con il soggiorno europeo acquisì nuove forme. Tra il 1921 e il 1924, mentre fu in viaggio tra le capitali europee Lozowick fu impegnato in due diverse tipologie di rappresentazione che definirono tutta la sua pratica degli anni Venti: una serie di dipinti che rappresentano le maggiori città americane (New York, Cleveland, Chicago, etc.) e delle esplorazioni grafiche denominate *machine ornaments*. I primi, che sono stati considerati un'esemplificazione del *urban optimism* degli anni Venti in ambito americano, rivelano invece la volontà di rileggere il paesaggio urbano in linea con le esplorazioni europee di Léger, Delaunay, Severini e Gleizes, evidenziandone il portato dell'architettura nella costruzione del nuovo ambiente sociale⁴⁹³. Essi alternano effetti di compenetrazione delle forme geometrizzate e simultaneità, come appare in *Pittsburgh, 1922* [fig. 85], una veduta della città composta attraverso una fusione delle costruzioni e che pone in primo piano gli elementi dell'industrializzazione, come le due imponenti ciminiere rosse che grazie alla loro ripetizione contribuiscono a definire il ritmo cadenzato del susseguirsi degli stabilimenti. In queste opere risultano più carenti i riferimenti al Costruttivismo, se non in maniera flebile come nel caso presentato per l'utilizzo dei colori rosso, bianco e nero, canonico nella grafica russa, poiché il portato astrattivo della realizzazione fu sempre mediato dalla necessità rappresentativa del paesaggio americano. Nelle opere con soggetto urbano Lozowick richiamava l'attenzione sulla necessità desunta da Léger di

⁴⁹²Hemingway, Andrew, *op. cit.*, p. 113; Hagelstein Marquardt, Virginia, *Survivor from a Dead Age...*, pp. 221-249.

⁴⁹³La lettura proposta da Barbara Zabel inserisce la pratica di Lozowick nell'ottimismo tecnologico degli anni Venti: Zabel, Barbara, *Louis Lozowick and Urban Optimism of the 1920s*, "Archives of American Art Journal", vol. XIV, n. 2, 1974, pp. 17-21.

dare spazio a temi esplicitamente americani, elemento che ritornava anche nel testo di accompagnamento alla sua personale berlinese del 1923⁴⁹⁴. Le opere rispondevano dunque al richiamo lanciato da “Broom”, e in particolare da Loeb, a guardare all’età industriale attraverso uno sguardo nuovo e tenendo conto dell’impatto sulla vita quotidiana, da considerarsi non come ambiente di forme gotiche-espressioniste fagocitanti, piuttosto un reticolato di forme in crescita.

La lettura proposta di Hemingway, ovvero, di accostare i quadri della serie di città americane al luogo di produzione, la Berlino del 1922-1923, rende ancora più chiaro quanto la visione della città proposta non fosse ottimista⁴⁹⁵. Queste furono infatti le impressioni di Josephson, una volta giunto nella capitale tedesca insieme agli altri componenti della redazione di “Broom”: «Alla prima vista di Berlino, il cuore ci cadde. L’immensa metropoli sorta in fretta e di recente non aveva mai avuto l’eleganza della vecchia Parigi né la simpatica aria casalinga di Londra, per di più durante l’ultima guerra aveva conosciuto tempi difficili; i suoi edifici, gran parte dei quali avevano brutte facciate di stucco, erano stinti e decaduti, sì che i tedeschi, paragonandola ad altre città più antiche, più belle pensavano ad essa, secondo l’espressione dell’artista George Grosz, come ad un ‘cadavere di pietra grigia’. Era moderna in modo stridulo e offensivo con enormi segnali elettrici, negozi vistosi, terribili quartieri poveri che gareggiano in squallore con quelli di Liverpool o di Chicago, in breve era la città dei tempi moderni per antonomasia»⁴⁹⁶. La serie di dipinti di Lozowick rifletterebe quella sensazione di decadenza di Berlino riferita dagli espatriati americani, ma in parte così simile alle città industriali americane.

Come ha notato Hemingway è possibile desumere alcune similitudini con le ricerche tedesche di questo periodo, soprattutto con George Grosz su un piano artistico e con il critico Paul Westheim su un piano intellettuale. Con il trasferimento della redazione di “Broom” nella capitale tedesca si erano infatti acuite le similitudini con la rivista “Das Kunstblatt”, diretta proprio da Westheim. “Das Kunstblatt” pubblicava immagini di macchine, arte popolare, cinema fino ai disegni di carcerati, bambini e sordomuti che indicavano il ruolo di traino per la cultura visuale tedesca che la rivista tentava di ricoprire. Rispetto alle scelte artistiche lasciava emergere una preferenza per l’ala “verista” e di sinistra della Nuova Oggettività, come dimostrava la pubblicazione delle

⁴⁹⁴Angermayer, Fred Antoine, *Louis Lozowick*, in *Louis Lozowick New York*, [s. l.], [s.e.], 1923 (catalogo mostra, Berlin, 1923), p. 3.

⁴⁹⁵Hemingway, Andrew, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁹⁶Josephson, Matthew, *Storia di un’avanguardia...*, p. 226.

opere di Georg Scholz, Bernhard Kretschmar e George Grosz⁴⁹⁷. A dimostrazione di questa possibile comparazione, Westheim nel numero del febbraio 1923 di “Broom” firmava un contributo su Grosz, nel quale evidenziava il portato romantico dell’interesse per le macchine dei costruttivisti, oltre a mettere in luce l’aspetto politico e sociale dell’arte di Grosz⁴⁹⁸. Ma mentre l’aspetto caricaturale e di satira sociale di Grosz venne colto in ambito americano da altri artisti (come William Gropper, che condivise sia l’esperienza di “Broom” che quella presso “The Masses”), Lozowick parve acquisire da Grosz spunti per una trasposizione dei temi sociali e politici nell’arte che trovarono una più compiuta forma a partire dal 1925-1926 a seguito del rientro in America. L’organizzazione compositiva del dipinto di Grosz, *Sguardo sulla grande città /Metropolis*, 1916-1917, [fig. 86] è un importante riferimento per alcune litografie e dipinti realizzati da Lozowick a partire dal 1923, come ad esempio *Cleveland*, 1923 [fig. 87]. Sebbene spogliata da tutti i riferimenti futuristici che si ritrovano nell’opera di Grosz, l’artista americano sembra aver desunto da questa l’idea della centralità di un edificio, nel suo caso un’industria con diversi corpi di fabbrica, sulla base della quale costruire una rappresentazione che evidenziava l’ortogonalità della città americana. A differenza di quanto proposto da Grosz, ogni elemento umano veniva eliminato a favore di un’attenzione esacerbata per la plasticità degli elementi che compongono la veduta della città e che contribuisce a donarle quell’aspetto di realismo. Non appare un caso infatti che *Metropolis* fosse stata esposta nella collettiva del 1925 di Mannheim che diede la prima formalizzazione della Nuova Oggettività tedesca, alla quale partecipò anche Lozowick, e i cui esiti erano già stati registrati da “Das Kunstblatt” attraverso un’inchiesta dedicata al sorgere di un nuovo naturalismo⁴⁹⁹. La città ritratta da Lozowick era un luogo spettrale in cui trovava spazio solo la formalizzazione architettonica del potere monetario e dell’industria, senza umanità. In un successivo testo del 1926, infatti, egli stesso affermò che queste composizioni rappresentavano un «equivalente plastico di certe forze dominanti di oggi»: una constatazione piuttosto che una critica sulle condizioni economiche e di accumulo di denaro e potere in America⁵⁰⁰. Un punto di vista in linea

⁴⁹⁷Negri, Antonello, *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925 e l’invenzione della Neue Sachlichkeit*, Segrate, Nike, 1999, pp. 24-25. “Das Kunstblatt”, 1917-1933, fu una rivista di arte e letteratura pubblicata dapprima a Weimar e successivamente dal 1918 da Postdam; la sua vicenda editoriale si intrecciò direttamente con l’esperienza politica della repubblica di Weimar.

⁴⁹⁸Westheim, Paul, *George Grosz*, “Broom”, vol. 4, n. 3, 1923, pp. 163-169.

⁴⁹⁹Cfr. Negri, Antonello, *op. cit.*, pp. 11; 17. *Ausstellung “Neue Sachlichkeit”, Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Mannheim, Städtischer Kunsthalle, 14 giugno-13 settembre 1925.

⁵⁰⁰«A plastic equivalent to certain dominant forces of today»: Lozowick, Louis, *Some Artists from the Last Season*, “Menorah Journal” vol. XII, n. 4, 1926, p. 403.

con le riflessioni proposte da “Broom” anche per gli accenti sull’elemento formale che doveva contraddistinguere la creazione artistica.

Gli anni europei videro Lozowick impegnato anche nell’esplorazione grafica con i *machine ornaments*, realizzati a penna ed inchiostro. La serie è iniziata nel 1922-1923, e la massima ricezione critica corrispose con il 1927 data della *Machine Age-Exhibition*, in cui vennero profusamente esposti ed utilizzati sul catalogo e sulla grafica pubblicitaria. Questa serie di disegni racchiuse elementi molto dissimili tra loro che si contraddistinsero per una forzata riduzione in senso meccanoforme: alcuni infatti furono dotati di una più spiccata tendenza astratta, altri ricalcavano elementi del paesaggio industriale, come aerei e torri radio, altri ancora, a partire dal 1926, furono abbozzi di progetti architettonici e spunti per scene teatrali.

Le “macchine ornamento” denunciavano dunque una diversa e altrettanto complessa risposta estetica alle necessità imposte dalla modernità, come dimostrano anche le prime occasioni espositive o di pubblicazione. Se infatti possiamo solo ipotizzare che i primi esemplari fossero stati presentati nell’ambito della *Grosse Berliner Kunstausstellung* del 1922, dove Lozowick espose con il Novembergruppe insieme, tra gli altri, a El Lissitzky, Enrico Prampolini, Ivan Puni e Hans Richter, altri *machine ornaments* furono usati in “Broom” (nel fascicolo del marzo 1923) [fig. 88], come immagine promozionale della personale dell’artista presso la Galleria Alfred Heller di Berlino (agosto-settembre 1923). [fig. 89] e nel numero di aprile dello stesso anno di “Zenit: revue internationale zenitiste e de l’art nouveau” [fig. 90]⁵⁰¹. Queste due composizioni, fortemente geometriche e stilizzate, e che rappresentano il vertice più alto dell’approdo astrattivo dell’artista, giocano sull’assemblaggio di forme e sull’alternanza coloristica del bianco e del nero, senza specifiche allusioni al mondo reale se non in alcuni particolari, come in quella presentata su “Broom” dove è possibile distinguere una ruota. In entrambe le pubblicazioni furono presentate con il titolo “disegni”, ma se su “Zenit”, la “macchina ornamento” venne accostata a poesie di Majakovskij e Poljansky all’interno di una scansione grafica più complessa che contribuiva a isolare il disegno, nell’impaginazione di “Broom” veniva evidenziata la loro funzione di ornamento. Questo tipo di utilizzo decorativo dell’opera, che ricordava esempi di grafica simbolista sondate da “Gargoyle” e “Broom”, aveva trovato anche un’innovativa raffigurazione

⁵⁰¹ *Grosse Berliner Kunstausstellung*, Berlin, 1922; Louis Lozowick, *Drawing*, “Broom”, vol. IV n. 4, 1923, p. 247; Louis Lozowick, *Crtež*, “Zenit: revue internationale zenitiste e de l’art nouveau”, n. 23, 1923, p. 1. “Zenit” fu una rivista costruttivista di arte e letteratura edita tra Zagabria e Belgrado dal 1921 al 1926.

antropomorfa come testimoniato dal piccolo automa meccanizzato usato da Prampolini a corredo del manifesto *The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection in Art* (“Broom”, vol. III, n. 3, 1922) [fig. 91], le cui forme erano definite dalle alternate colorazioni bianco/nere. In tutta evidenza le opere di Lozowick dal punto di vista formale rientravano all’interno di una ricerca diffusa tra artisti vicini al Costruttivismo e al Bauhaus. Le prove più caratterizzate da un punto di vista architettonico riportavano similitudini con i disegni di Ivan Puni e Lajos Kassak, mentre per la costruzione e la similitudine con impianti industriali reali la composizione pubblicata sul catalogo della *Machine-Age Exposition* [fig. 92] può essere avvicinata ad alcune copertine di “MA” realizzate da László Moholy-Nagy (vol. VI, n. 9, 1921) [fig. 93] e Naum Gabo (vol. X, n.1, 1925). Non casualmente queste opere colsero anche il plauso del costruttivista ceco Karel Teige che, nell’invitare Lozowick a partecipare all’impresa editoriale di “Disk”, elogiava l’aspetto costruttivo e architettonico delle sue opere e lo esortava a proseguire la sua ricerca in linea con il gruppo creatosi attorno alla rivista, verso un’estetica spersonalizzata e meccanicista⁵⁰². Lozowick tuttavia, nonostante la forte riduzione formale e alcuni picchi di astrazione, nelle tecniche di realizzazione fece permanere un profondo aspetto autoriale: egli infatti scelse il disegno per i *machine ornaments*, mentre per i soggetti urbani usò la litografia, imparata durante la permanenza europea, scelta sostenuta anche dalla Weyhe Gallery di New York, gestita dal mercante Carl Zigrosser⁵⁰³. È indubbio inoltre che questo tipo di rappresentazioni possano anche essere poste in relazione con coeve prove in ambito russo dove studi tipografici sull’ornamento si coniugavano con la rappresentazione di paesaggi industriali di tipo utopico definiti da una rigida geometria. È possibile ricollegare questi sviluppi anche agli studi di Lozowick a Kiev presso la scuola d’arte, dove fu impegnato in lezioni di ornamento e i cui risultati si ritrovano anche nei disegni dell’architetto costruttivista Yakov Chernikhov che negli anni Venti realizzava paesaggi cittadini e industriali [fig. 94] che coniugavano forme rigorose e rimandi realistici nella rappresentazione degli edifici, ma anche di tavole di ornamenti tipografici di stampo tradizionale⁵⁰⁴.

Molti studiosi hanno sottolineato come la produzione dei *machine ornaments* sia avvicinata al lessico dei dipinti con parti meccaniche di Léger, ma anche dei *Proun* di

⁵⁰²Karel Teige a Louis Lozowick, Praga 7 novembre 1923, in SULL, bx 1/fl 2.

⁵⁰³Carl Zigrosser negli anni Dieci fu tra i più importanti rappresentanti dell’anarchia della scena americana, cfr. Antliff, Alan, *op. cit.*, pp. 123-144.

⁵⁰⁴Hagelstein Marquardt, Virginia, *Survivor from a Dead Age...*, pp. 92; 112.

El Lissitzky, oltre ad avere evidenti relazioni con le fotografie di Moholy-Nagy, identificandoli dunque come una intensa riformulazione per il pubblico americano di fonti europee⁵⁰⁵. È più difficile invece valutare se la sua produzione possa essere inserita nel novero del Costruttivismo. Se infatti, in accordo con Hemingway, si rigetta che ne possano far parte i dipinti con soggetto urbano, alcune “macchine ornamento” mostrano una evidente consonanza con i temi e la figurazione del Costruttivismo russo sebbene non sempre supportata da un’adesione filosofica⁵⁰⁶. Secondo una lettura deterministica assorbita da Alexei Gan, per Lozowick esisteva un inscindibile legame tra la Rivoluzione Russa e il nuovo ordinamento politico; ma una pedissequa ripresa delle teorie e tecniche di Gan in ambito americano sarebbe stata difficile e Lozowick produsse una sua proposta meno utopistica⁵⁰⁷.

Tornato negli Stati Uniti, nel 1926 Lozowick applicò le forme dei *machine ornaments* ad una serie di diversi campi pratici in risposta alle pulsioni produttiviste russe: alcune composizioni [fig. 92] che richiamavano impianti tecnologici divennero la base per la scenografia teatrale per la pièce *Gas* (Chicago, 1926), [fig. 95] a cui venne dato ampio spazio nel catalogo della mostra sul teatro di Heap e Kiesler, e dalla cui fotografia si può evincere un rapporto di aderenza tra il disegno e la parte superiore della costruzione della scena che rappresenta un pilone della luce con le sue ramificazioni elettriche. Questo schema di riutilizzo e di modificazione funzionale venne replicato anche alla realizzazione di grafiche per libri e riviste, oltre che nel setting di una vetrina e di una serie di tessuti per gli abiti della sfilata di moda per la celebrazione dei cento anni del grande magazzino Lord & Taylor (1926) [fig. 96]. Soprattutto per questo particolare evento Lozowick pareva aver riflettuto sulla necessità di garantire all’acquirente qualcosa che rappresentasse la sua era, cercando l’aderenza dello stile artistico e di quello ornamentale alla realtà circostante. L’applicazione nel campo teatrale e tessile, che per lo stesso Lozowick costituivano l’esempio di ciò che lui stesso reputava come *machine ornaments*, come suggerì in una lettera a Heap, richiamavano in modo più pedissequo le realizzazioni della scuola russa di arte e tecnica, VKhUTEMAS, ed in particolare di

⁵⁰⁵Flint, Janet, *The Prints of Louis Lozowick, a Catalogue Raisonné*, New York, Hudson Hills Press, 1982, pp. 31-33; Zabel, Barbara, *op. cit.*, pp. 17-21; Hagelstein Marquardt, Virginia, *Louis Lozowick: From ‘Machine Ornaments’ to Applied Design, 1923-1930*, “The Journal of Decorative and Propaganda Arts”, vol. VIII, 1988, pp. 40-57; Id, *Louis Lozowick: An American’s Assimilation of Russian Avant-Garde Art of the 1920’s*, in Roman, Gail Harrison e Virginia Hagelstein Marquardt (a cura di), *Avant-Garde Frontier, Russia Meets the West, 1910-1930*, Gainesville, University Press of Florida, 1992, p. 249.

⁵⁰⁶Le due posizioni vengono ben comparate in, Haran, Barnaby, *op. cit.*, pp. 16-22.

⁵⁰⁷Cfr. Willem G. Weststeijn, *Aleksei Gan’s Constructivism and its Aftermath*, in Grüttemeier, Ralf, Klaus Beekman, Ben Rebel, *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013, p. 380.

Ljubov Popova⁵⁰⁸. Se infatti già Virginia Hagelstein Marquardt ha evidenziato la somiglianza formale tra la scenografia di *Gas* e quella realizzata da Popova per la produzione di Vsevolod Èmil'evič Meyerhold di *The Magnanimous Cuckold* che Lozowick vide a Mosca nel 1922 [fig. 97], è possibile similmente confrontare i tessuti di Lozowick con alcuni dipinti dell'artista russa utilizzati come bozzetti per la produzione tessile [fig. 98], della cui tecnica era anche insegnate nell'accademia russa⁵⁰⁹. In riferimento alle scenografie, Lozowick evidenziava come queste rappresentassero la cristallizzazione del rigido schema geometrico delle città americane, ricollegando idealmente dunque la produzione della Popova all'attrazione per l'immaginario americano, generatore di nuovi linguaggi artistici⁵¹⁰.

Merita tuttavia leggere la produzione di Lozowick seguendo una via più “americana”, che ancora ha trovato pochi contributi nella letteratura artistica, che sappia considerarne il tentativo di mediazione culturale e identitaria tra Stati Uniti, Europa e cultura ebraica. Lo spunto viene offerto da un saggio redatto nel 1926, solo parzialmente conservato, pensato per “The Little Review”, ma mai pubblicato, che permette di indagare più a fondo i *machine ornaments* anche da un punto di vista critico⁵¹¹. Le “macchine ornamento” infatti fin dalla loro denominazione costituiscono una sorta di ossimoro, anche sulla base delle informazioni che lo stesso Lozowick forniva sulla ricerca degli artisti costruttivisti. Come ho precedentemente indicato, l'artista nei suoi interventi su “Broom” aveva contribuito a specificare la differenza tra composizione e costruzione di cui queste opere sembrano essere una fusione: se da una parte infatti vi si riscontra un linguaggio di sintesi e di estrema precisione (*machine*), dall'altra veniva tentato uno sguardo sulla realtà concettualizzata come una congiunzione in senso antropologico tra passato e presente (*ornament*). Ornamento non è mera decorazione, ma l'aspetto evidenziato dell'oggetto: non è un caso che l'articolo venga redatto proprio quando queste composizioni stavano trovando sbocchi come vere e proprie decorazioni, dirigendo ad

⁵⁰⁸Louis Lozowick a Jane Heap, 4 giugno 1926, in UWM, bx 8 /fl 16.

⁵⁰⁹Hagelstein Marquardt, Virginia, *Survivor from a Dead Age...*, pp. 256-257; Lodder, Christina, *Liubov Popova: From Painting to Textile Design*, “Tate Papers”, n. 14, 2010, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>.

⁵¹⁰Lozowick, Louis, ‘*Gas*’: *A Theatrical Experiment*, “The Little Review”, vol. XI, n. 2, 1926, pp. 58-60.

⁵¹¹Il testo conservato presso Louis Lozowick papers, 1898-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution, bx 2, Reel 5895, Frame 1369-1371 e pubblicato nella biografia di Lozowick a cura di Marquardt viene dapprima considerato del 1929, mentre in questa sede condivido la tesi di Barnaby Haran che data lo scritto al 1926 anche in virtù di una lettera di Lozowick a Jane Heap del 29 agosto 1926, in UWM, bx 8 /fl 16. Cfr. Lozowick, Louis, *Machine Ornaments*, in Virginia Hagelstein Marquardt (a cura di), *Survivor from a Dead Age...*, pp. 283-284; Haran, Barnaby, *op. cit.*, pp. 16; 47-48.

una lettura dell'ornamento attraverso echi evoluzionistici ispirati alla visione della storia di Oswald Spengler⁵¹². In particolare, le “macchine ornamento” dell'artista appaiono avere tangenze con *The Mysticism of Money* pubblicato su “Broom” nel fascicolo del settembre 1922 e, a conferma della concordanza di intenti, Loeb dedicò nel 1923 a Lozowick un intervento critico, rimasto inedito, che avrebbe dovuto far parte di un gruppo di articoli su “maestri” e artisti meritevoli di essere sostenuti, sulla scia del contributo in onore di Gris⁵¹³. Ad unire Lozowick e Loeb fu l'interesse per quelle che lo stesso direttore di “Broom” definì come «i naturali e inconsci prodotti della nostra civiltà che sono le meraviglie del secolo»⁵¹⁴. Entrambi inoltre suggerirono nei loro scritti una lettura dell'evoluzione delle culture ispirata a Spengler, per spiegare la reciprocità tra le condizioni di vita nel mondo industriale e l'arte. Loeb infatti nel suo *The Mysticism of Money* tracciava le affinità della cultura americana con quelle primitive, ovvero ponendola in uno stadio formativo e creativo in cui religione e arte erano in stretta connessione, e definiva la penetrazione in diversi ambiti artistici di alcuni dei più importanti segni della cultura americana: la macchina, le pubblicità, i marchi commerciali, la grafica e la fotografia in un'unione tra cultura alta e bassa, che ricorda il pensiero di Van Wyck Brooks⁵¹⁵. L'arte per Loeb, oltre a unire diverse fasce della comunità, doveva essere in grado di realizzare simboli: che per lui, in linea con quanto teorizzato da Clive Bell con il concetto di “significant form”, si costituiscono come «un arrangiamento di forma e colore che ha il potere di evocare un'emozione estetica in contrasto con il sentimento letterario o poetico»⁵¹⁶. Nell'analisi dell'architettura americana, Loeb sperava che ci potesse essere un adeguamento dei motivi decorativi alla nuova stagione culturale; immaginando le facciate dei nuovi palazzi come spazi per il design sperimentale e proponendo che venissero trasformate in pagine di riviste, ricoperte di poesie, pubblicità e sculture, in analogia con quanto fatto nelle architetture Maya adornate con «motivi geometrici e realistici combinati in composizioni astratte dissimili da qualsiasi altra cosa fatta in precedenza»⁵¹⁷. Similmente nel suo testo, *Machine*

⁵¹²Il riferimento al filosofo tedesco era frequente negli anni Venti e particolarmente nelle riflessioni di Katherine Dreier e Harold Loeb con i quali Lozowick condivise quella stagione.

⁵¹³Matthew Josephson a Harold A. Loeb, 15 e 30 luglio 1923, in PULB, bx 1 /fl 26.

⁵¹⁴«the natural and unconscious products of our civilization are the marvels of the century»: Loeb, Harold A., *Foreign Exchange*, «Broom», vol. II, n. 2, 1922, p. 180. Lozowick, Louis, *Note on Modern Russian Art...*, p. 202.

⁵¹⁵Van Wyck Brooks, *America's Coming-of-Age*, New York, B. W. Huebsch, 1915, pp. 5-35.

⁵¹⁶«The patten or arrangement of form and colour which has the power of evoking an 'aesthetic emotion' in contrast to literary or poetic sentiment»: Loeb, Harold A., *Comment*, “Broom”, vol. I, n. 4, 1922, p. 382.

⁵¹⁷«Geometrical and realistic motives combine in abstract designs unlike anything else ever done »: Loeb, Harold A., *The Mysticism of Money...*, p. 123.

Ornaments, Lozowick evidenziava come la creazione artistica fosse una spinta insita nella natura individuale e sociale dell'uomo, da sempre in relazione alle sue condizioni di vita. In un parallelo con le antiche civiltà, prendeva la macchina e le sue parti ad esempio per la costituzione di nuovi pattern ornamentali da usare nelle arti applicate. Lozowick intravedeva il permanere dell'ornamentazione tradizionale, ispirata agli stili del passato, come una conseguenza della legge dello spreco consumistico che era stata delineata da Veblen in *Theory of the Leisure Class*, che aveva individuato nell'acquisto per imitazione una delle cause dell'eccessivo consumo di beni e nell'ostentazione degli stessi nella società americana. Questo riferimento permette nuovamente di confermare che nel 1922 Lozowick poteva condividere il senso dell'editoriale di Loeb, sebbene quest'ultimo negasse la possibilità di stravolgere il sistema politico americano, mentre Lozowick sosteneva una visione collettivista e di superamento dell'individualismo americano⁵¹⁸. Al contrario di quanto già profetizzato da Owen Jones nella sua grammatica dell'ornamento, ovvero l'assimilazione e la mutazione dei motivi decorativi desunti dall'antichità (posizione ripresa da molti artisti legati agli stilemi dell'Art Déco), Lozowick sosteneva piuttosto una riorganizzazione in senso moderno dell'ornamento. La sua riflessione poneva la situazione americana in primo piano e trovava corrispondenza con quanto già tentato da Frank Lloyd Wright nel 1910 con i suoi *Machine Age Ornaments*, ma risuonava anche come una personale risposta alla *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi (1925), che spingeva alla commistione tra tecnologia e arte anche su un livello più squisitamente ornamentale⁵¹⁹.

Lozowick, attraverso una lettura storica, tentò di affermare il ruolo della sua nuova patria in ambito internazionale e contestualmente porre le basi per un'arte americana, come confermato nell'articolo *Americanization of Art* (1927) pubblicato nel catalogo della *Machine-Age Exposition*. Lo scritto, che appare come una risposta al testo di El Lissitzky pubblicato nel 1925 su "Krasnaia Niva" in merito all'americanizzazione dell'architettura europea, difende strenuamente la novità dell'arte americana e la sua «cruda vitalità» che non dipendeva da una tradizione. Questo fertile materiale per diventare arte necessitava dell'azione di un artista capace di eliminare il superfluo e

⁵¹⁸Harold A. Loeb a Louis Lozowick, 31 luglio 1922, in PULB, bx 1 /fl 33.

⁵¹⁹Per una disamina sull'ornamento nell'Art Déco si rimanda a Bréon, Emmanuel e Philipp Rivoirard (a cura di), *1925 quand l'Art Déco séduit le monde*, Paris, Édition Norma, 2013 (catal mostra, Paris, 2013), e in particolare, Luc Beneplac, *Le triomphe du fer forgé*, *ivi*, pp. 76-81. Mentre per la ricerca ornamentale di Wright, cfr. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright the Lost Years, 1910-1922. A study of Influence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 153-154.

dunque oggettivare l'immagine dell'epoca in termini plastici, confermando il valore dell'aspetto formale nella ricerca dell'artista. Il testo venne corredato da *machine ornaments* messi a confronto con immagini di impianti industriali anche russi, [fig. 92] sebbene il suo contenuto rimandi piuttosto a composizioni pittoriche e litografiche coeve con soggetti urbani e industriali, dove l'artista accentuava la struttura geometrica sottolineando l'ordine intrinseco al genio americano. Questa giustapposizione tuttavia riproponeva la corrispondenza tra architettura, disegno ornamentale e teatro sottintesa nella somiglianza tra la composizione grafica, la scenografia di *Gas*, e la struttura industriale. Nonostante la "macchina ornamento" citata suggerisca parti di un pilone dell'energia elettrica e quindi della scena teatrale di *Gas*, è possibile riscontrarne una consonanza con l'assemblaggio di forme dell'impianto industriale. Avanzerei dunque l'ipotesi che parte di queste immagini fossero state proposte da Lozowick già per il testo *Machine Ornaments* rimasto inedito nel 1926 e che qui fossero dunque riutilizzate per amplificare gli echi del costante dialogo tra Russia e America impostato dall'autore, sia come artista che come scrittore, e rappresentato dalle fotografie dei siti industriali.

Merita fare ancora un'analisi dell'opera di Lozowick sulla base del suo avvicinamento all'astrazione, espressione figurativa che appare minoritaria nei *little magazine* espatriati e anche nella sua produzione, elemento che valuto si possa ricondurre sia a quell'aspetto di utilità tanto decantato dall'artista, ma anche alla sua appartenenza etnica e politica. La partecipazione fin dal rientro a New York (1924) all'associazione della Dreier i cui scopi non furono solo didattici, ma anche a sostegno alla diffusione dell'arte astratta, lasciava infatti intendere che nel primo periodo successivo al soggiorno europeo il linguaggio di Lozowick si stesse allineando verso una sintesi in termini astrattivi, come preannunciato anche in una lettera a Loeb del gennaio del 1923⁵²⁰. Un progressivo avvicinamento era testimoniato non solo nelle forme dei *machine ornaments*, ma anche di alcuni coevi lavori di grafica editoriale, basti pensare alla copertina del volume *Modern Russian Art*, [fig. 99] che riecheggia lo stile di El Lissitzky. Qui infatti, come sottolineato da diversi commentatori, Lozowick rielaborò alcuni spunti dalla *cover* del febbraio 1923 di "Broom" (ad esempio nel raddoppiamento della scritta), ed elementi da quella realizzata per i due fascicoli di "Vešč" (1922), come lo sviluppo diagonale della composizione e il contrasto tra i colori nero e rosso⁵²¹. Tuttavia, il gioco di incastri delle lettere e anche il loro inserimento all'interno di due campi ben definiti dal colore

⁵²⁰Louis Lozowick ad Harold A. Loeb, 9 giugno 1923, in PULB, bx 1 /fl 36.

⁵²¹Hegelstein Marquardt, Virginia, *From 'Machine Ornaments'...*, p. 55; Dickran Tashjian, *op. cit.*, p. 66.

nero, in un caso, e da una spessa linea di contorno, nell'altro, lascia emergere anche una somiglianza visiva con i pannelli pubblicitari e la sovrapposizione notturna delle scritte luminose. Tuttavia, la sua trasposizione del reale non sembrava tenere conto delle teorie di chiarezza compositiva e innovazione imposte dai dettami della Nuova Tipografia.

Questa ricerca astrattiva, come si è notato, venne gradualmente abbandonata, come dimostrarono anche le critiche della Dreier per la recensione, da lei commissionata, sulla mostra del 1926 organizzata presso il Brooklyn Museum dalla Société Anonyme⁵²². Nel testo infatti Lozowick aveva ommesso la finalità dell'esposizione, ovvero mostrare al pubblico americano che l'arte astratta era una tipologia stilistica dalle numerose sfaccettature. Lozowick era rappresentato all'interno del catalogo della collettiva [fig. 100] con una litografia che rappresenta una coppia di edifici industriali, di cui uno inserito in una torre radio, che denunciava la sua propensione verso immagini di paesaggi reali ma trasfigurati in uno schema geometrico dedotto dal lessico cubista, frutto del rapporto con l'astrazione: una struttura rigida, come quella delle città americane, che richiamava ad una necessità di ordine sociale nel caos della modernità. Con il rientro in patria e con il contestuale utilizzo della tecnica litografica le rappresentazioni cittadine e industriali di Lozowick acquisirono infatti la chiarezza formale storicamente legata al Precisionismo, che l'artista aveva desunto in Europa dall'analisi del ritorno all'ordine di Ivan Puni, Carlo Carrà, Pablo Picasso, Jean Metzinger e Gino Severini⁵²³. La progressione verso una rappresentazione sempre più realista aveva una chiara tangenza con la Nuova Oggettività tedesca, come testimoniato dalla partecipazione di Lozowick alla collettiva che sancì la nascita dello stile nel 1925 a Mannheim, e che si nutrì dell'impressione positiva ricevuta durante il secondo viaggio europeo (1928) dagli artisti russi David Shterenberg e Aleksander Tyshler, che riuscirono a realizzare una commistione di arte concreta e astratta, insieme al messaggio politico che traspariva dai film di Sergei Eisenstein⁵²⁴. Queste opere erano infatti rese attraverso un *medium* che, a differenza della fotografia, dichiarava più chiaramente l'azione manuale e il filtro del punto di vista dell'artista/lavoratore⁵²⁵.

Dreier aveva già individuato nell'arte americana questa direzione verso una nuova figurazione, ravvisandone le cause della difficoltà degli artisti di esprimersi attraverso

⁵²²Katherine Dreier a Louis Lozowick, 20 dicembre 1926, in BRBKD, bx 22 /fl 649.

⁵²³Già in una nota a Harold Loeb del 1923 Lozowick segnalava questa svolta in ambito europeo attraverso l'esempio di Puni, si veda Louis Lozowick a Harold A. Loeb, 9 giugno 1923, in PULB, bx 1 /fl 33. Louis Lozowick, *Modern Russian Art*, New York, Museum of Modern Art, Société Anonyme, inc., 1925, p. 54.

⁵²⁴Virginia Hagelstein Marquardt, *Louis Lozowick: An American's...*, pp. 260-261.

⁵²⁵Freese, Lauren *Still Life at the Intersection: Louis Lozowick's Politics and Aesthetics*, "American Communist History", vol. XV, n. 2, 2016, p. 220.

l'arte astratta, poiché considerata eccessivamente decorativa⁵²⁶.

La questione dell'astrazione per Lozowick è centrale anche in riferimento alla sua attività nella comunità ebraica e alla sua partecipazione a "Menorah Journal", una piattaforma per la ricollocazione dell'identità ebraica da un piano razziale ad uno etnico⁵²⁷. "Menorah Journal" utilizzava l'arte e le opere di artisti residenti in America, Europa e Palestina per mediare tra diverse polarità come moderno e tradizionale, religioso e secolare, cultura europea e americana. Nonostante il contesto della rivista imponesse da un punto di vista iconografico un rigido inserimento degli artisti all'interno della "Jewishness", i contributi di Lozowick del 1926 dedicati a El Lissitzky e Altman proseguivano nell'individuare nello stile l'elemento portante di questa appartenenza⁵²⁸. In questo modo Lozowick affermava il suo essere ebreo contribuendo alla rivista, ma reiterava l'importanza per l'artista moderno di dedicarsi alla costruzione di un proprio stile, elemento che lo portava fuori della possibilità di distinguersi, come israelita, tramite il tema. La scelta dell'astrazione inoltre era sentita come un escamotage formale per non rispondere a questioni legate alla personalità, alla razza e alla partecipazione sociale⁵²⁹.

Se Lozowick non ricorse mai ad una completa negazione dell'utilità all'interno dell'astrazione, abbandonò questa modalità espressiva e l'estetica macchinica quando si inserì nella redazione di "New Masses" a partire dal 1929. Questo mutamento nacque dal cambiamento delle condizioni socio-economiche in cui si erano formate le riviste, a cui corrispose una precisa presa di posizione dell'artista sul piano politico, nonostante, in un articolo apparso su "New Masses" del febbraio 1929, difese ancora la *machine art* dalle provocazioni di un lettore, schierandosi per una certa autonomia dell'arte e contro una non richiesta eroizzazione del lavoratore, definendo l'importanza delle macchine e della tecnologia nella conquista della rivoluzione e per il funzionamento della nuova società⁵³⁰. Pur scagionando la propria modalità espressiva e i caratteristici motivi iconografici negandone legami di stampo borghese, Lozowick ribadiva la sua adesione alla svolta

⁵²⁶Katherine Dreier, *To the Public*, in *International Exhibition of Modern Art, assembled by the Société Anonyme*, [s.l.], [s.e.], 1927 (catalogo mostra, Buffalo, 1927), p. 3.

⁵²⁷La militanza di Lozowick anche sul fronte ebraico è testimoniata dal suo impegno come professore, prima del lungo soggiorno europeo dei primi anni Venti, presso l'Alliance School, il cui fine era preservare l'identità della comunità.

⁵²⁸Pappas, Andreas, *The Picture at Menorah Journal: Making "Jewish Art"*, "American Jewish History", vol. IC, n. 3, 2002, p. 222.

⁵²⁹*Ivi*, p. 229. L'opposizione all'astrazione era stata fatta anche da artisti di stanza a Parigi, ma piuttosto come atto di ribellione verso la religione, cfr., Romy Golan, *The Last Seduction*, in Chevlowe, Susan, Romy Golan, Janice Meyerson, *Paris in New York, French Jewish Artists in Private Collections*, New York, Jewish Museum, 2000 (catalogo mostra, New York, 2000), pp. 10-21.

⁵³⁰Lozowick, Louis, *Machine Art Is Bourgeois*, "New Masses", vol. IV, n. 9, 1929, p. 31.

stalinista di “New Masses” orchestrata dallo scrittore radicale Mike Gold e dall’artista Hugo Gellert che ne presero la direzione. Questi infatti abbracciarono le tendenze dell’ultimo Comintern sostenendo la necessità di un artista-lavoratore, direttamente attivo nel destabilizzare il capitalismo⁵³¹. Lozowick dal 1930 inserì sempre più frequentemente figure umane e principalmente lavoratori nelle sue rappresentazioni, ma continuò a identificare nelle immagini con soggetto architettonico la sua modalità di partecipare alla causa rivoluzionaria e precipuamente americana: «Ma al posto di ritrarre l’apocalittica città degli espressionisti tedeschi o l’uomo e la città inumana dei futuristi italiani, l’artista rivoluzionario americano la rappresenta come una premonizione piuttosto che un fatto. Egli parte dall’apparenza realistica e dipinge la città come un prodotto della razionalizzazione e dell’economia che devono essere alleati della classe operaria nella costruzione del socialismo»⁵³². Anche nel caso della grafica pubblicitaria, l’utilizzo della litografia – che permetteva diverse opzioni stilistiche e una figurazione che incorporava riduzione formale e richiamo alla macchina – determinò la svolta in senso realista di Lozowick⁵³³. È il caso della *cover* realizzata per *The Dance of The Machines* (1929), di Edward J. O’Brien, [fig. 101], un libro che rifletteva sul valore della macchina nella società americana e sul suo potere manipolatorio. Nella traduzione visiva offerta da Lozowick, che rappresenta tre dattilografe intente a battere a macchina sotto la costante minaccia di una ruota dentata, i riferimenti alle avanguardie cedono a un sapore più illustrativo. Il ritorno alla figuratività, seppure con riduzioni che si rendevano necessarie alla trasposizione in litografia, rassicurava l’artista rispetto alla possibilità di un risultato che non eccedesse nella decorazione e neppure nell’«attualismo» fotografico, al fine di concentrare l’attenzione sullo stile di vita americano, dove le macchine dominavano sulla vita delle persone⁵³⁴.

All’interno delle riviste espatriate Lozowick venne chiamato anche sul finire del

⁵³¹Andrew Weinstein, *From International Socialism to Jewish Nationalism: The John Reed Club Gift to Birobidzhan*, in Baigell, Matthew, Milly Hayd (a cura di), *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, p. 144.

⁵³²«But instead of portraying the apocalyptic city of German Expressionists or the man and inhuman city of the Italian Futurists, the American revolutionary artist pictures it more a prognostication than a fact. He departs from realistic appearance and paints the city as a product of that rationalization and economy which must prove allies of the working class in the building of socialism»: Lozowick, Louis, *Art in the Service of Proletariat*, “Literature of the World Revolution”, n. 4, 1931, p. 127.

⁵³³Lozowick, Louis, *Lithography: Abstraction and Realism*, “Space”, vol. I, n 1, 1930, pp. 31-33.

⁵³⁴«If the graphic artist can avoid the danger of ornamental abstraction on the one hand and photographic realism on the other, if he can apply the force of the new technical equipment to the wealth of new themes, no prospect for what he might accomplish would too hopeful»: *ivi*, p. 33.

decennio come mediatore informativo tra Russia e America. Lo conferma la sua collaborazione a “Transition” nel 1929, frutto probabilmente del nuovo soggiorno a Parigi tra il 1927 e 1928, dell’intercessione di Josephson (che aveva conosciuto nella redazione di “Broom”), oltre che della sua collaborazione con “New Masses” pubblicazione con cui la rivista di Jolas ebbe numerose tangenze prima della rottura di rapporti consumatasi nell’arco del 1929. L’intervento di Lozowick deve essere letto all’interno della revisione sul paesaggio industriale americano ben rappresentato dalla pubblicazione della serie di scatti fotografici di Charles Sheeler che costruivano un epos definito dalla presenza delle macchine, oltre a seguire un resoconto sull’arte sovietica a cura di un giovane Alfred Barr Jr. di fresco rientrato da un viaggio in Russia in cui, attraverso approfondimenti sull’arte di Rodchenko e Eisenstein, descrisse i tentativi della LEF di dare all’arte un ruolo sociale, contro le bizzarrie del mondo surrealista⁵³⁵. Identificando la macchina come un elemento unificante della nazione e inscindibile per la trasformazione del paese, nella rivista di Jolas (n. 15, 1929) comparve uno dei *machine ornaments* [fig. 102] che rappresentava la commistione di una ruota dentata e di un grattacielo resi attraverso uno stile sintetico, e in un numero successivo (n.18, 1929) una nota critica su El Lissitzky che alternava un positivo giudizio complessivo ad un deciso distacco dalle teorie costruttiviste e dal loro piano utopico⁵³⁶. In questa occasione il disegno perdeva la sua qualità di “ornamento”, venendo inserito a tutta pagina come immagine autonoma in cui i grattacieli sono esemplificati come la manifestazione del potere dell’economia⁵³⁷. L’articolo su El Lissitzky evidenziava la simile dipendenza di Russia e America dalla macchina attraverso la delineazione dei diversi passaggi della vita dell’artista. Lozowick sottolineò la sua identità ebraica e l’elaborazione di tale appartenenza attraverso uno studio dell’arte popolare nel periodo pre-rivoluzionario, per poi concentrarsi sulla fase costruttivista, della quale evidenziava chiaramente i limiti legati all’inutilità di molti progetti lasciati senza un compimento⁵³⁸. Lozowick chiuse il

⁵³⁵Barr, Alfred H., *The ‘LEF’ and the Soviet Art*, “Transition”, n. 14, 1928, pp. 267-270.

⁵³⁶Louis Lozowick, *Machine Ornament*, “Transition”, n. 15, 1929, n.n.; Lozowick, Louis, *El Lissitzky*, “Transition”, n. 18, 1929, pp. 284-286. Lozowick aveva inviato alla redazione anche vedute urbane e un dipinto non meglio definito (*Pittsburgh, Machine Ornament, Painting*), ma la scelta era ricaduta sul *machine ornament*: Maria Jolas (?) a Louis Lozowick, 12 dicembre 1928, in BRBEMJ, bx 1 /fl 2. La lettera ringrazia per l’invio fotografie e annuncia la prossima pubblicazione delle opere.

⁵³⁷Il *machine ornament* presentato su “Transition” fu realizzato a partire da un’altra composizione concepita in occasione delle scenografie di *Gas* (1926). Lo si ritrova anche, dopo una nuova modifica, come copertina del libro *Unrest: The Rebel Poets’ Anthology for 1930*, un’antologia di componimenti poetici a cura di Ralph Cheyney e Jack Conroy, cfr. Hegelstein Marquardt, Virginia, *From ‘Machine Ornaments’...*, p. 55.

⁵³⁸Nello stesso anno in *A Decade of Soviet Art*, identificava come ormai poco fosse rimasto del lascito del Costruttivismo se non nel teatro, architettura, cinema e arti applicate, cfr. Lozowick, Louis, *A Decade of*

racconto di questa parabola artistica con una considerazione che poteva essere estesa anche alla sua persona: se negli esordi El Lissitzky pianificò una carriera individuale, ora vedeva sé stesso come un agente attivo nel processo di creazione di una nuova società.

4. LA RIFLESSIONE SULL'ARTE PRIMITIVA NELLE PAGINE DELLE RIVISTE TRA INTERESSE ARTISTICO E RICERCA IDENTITARIA

4.1 “Essere primitivi di una nuova sensibilità”: l'arte primitiva nelle pagine delle riviste

Prendendo in prestito la celebre locuzione di Marinetti apparsa sul *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910), che restituisce la sensazione di nuova esperienza provata dagli uomini dell'era delle macchine, intendo indagare il fascino provato dai partecipanti del movimento espatriato per le pratiche artistiche e le modalità di creazione dell'uomo “primitivo”⁵³⁹. I concetti che furono legati da un punto di vista sociale e storico-artistico all'“arte primitiva” rispecchiarono la malleabilità della visione dell'altro e dell'altrove che nelle diverse decadi acquistò nuove definizioni a seconda delle necessità culturali e determinò nuovi approcci artistici e filosofici. L'arte primitiva, ma anche quella antica, seppur non di provenienza classica, divenivano “un altro” silente e accondiscendente, su cui proiettare la propria volontà di trasformazione della civiltà grazie ad una opposizione o la scoperta di possibili similitudini⁵⁴⁰. Il tentativo di definire l'essenza della modernità grazie al confronto con le culture primitive fu un sistema di rappresentazione della società industriale nato dalla nuova coscienza di separazione dalle ere passate e dalle altre culture fornita dalla tecnologizzazione. Questa metodologia di analisi del presente, che ebbe molto successo in ambito europeo fin dagli inizi del Novecento, si rintraccia anche nelle pagine dei *little magazine* presi in esame, sia per rappresentare il preindustriale, ma anche l'idea di autenticità nella produzione artistica in un continuo gioco tra perdita e nuove possibilità di rappresentazione. Il soggiorno europeo infatti rinvigorì un'attenzione che già dagli anni Dieci si era affacciata anche in ambito americano, sia nella teorizzazione sull'arte primitiva, sia nel collezionismo.

In Europa l'irruzione sul mercato delle opere e dei manufatti “primitivi” agli inizi del XX secolo corrispose alle politiche coloniali dei diversi imperi e vide in una prima fase un interesse esplicitamente rivolto all'*art nègre*, per poi, nel corso dei decenni,

⁵³⁹Nel capitolo, al fine di avvicinarsi maggiormente ai termini utilizzati in sede storica, vengono usate espressioni come “*art nègre*”, “arte primitiva” e “arte africana”, sebbene oggi siano da considerarsi come categorie improprie rispetto alla nuova definizione di “*arts premiers*”.

⁵⁴⁰Dilworth, Leah, *Imagining Indians in the Southwest: Persistent Visions of a Primitive Past*, Washington, DC, Smithsonian Institution, 1996, p. 4.

guardare a nuovi spunti. In ambito statunitense invece il primitivismo si affacciò a metà della seconda decade del Novecento sulla scia di due diversi fattori: da una parte la dipendenza culturale da Parigi, che indirizzava la lettura di questi manufatti in senso formalistico ed animava il mercato collezionistico, dall'altra la necessità di nuovi spunti per la generazione di un'arte essenzialmente americana, che permetteva di seguire un percorso insito nella storia del territorio americano. Il primitivismo venne inoltre utilizzato non soltanto al fine di ridisegnare una storia culturale del paese, ma anche per rileggere attraverso nuove griglie concettuali le complesse variazioni sociali che coinvolsero gli Stati Uniti nei primi decenni del Novecento e le rivendicazioni culturali che ne seguirono. Basti pensare al caso delle produzioni artistiche e letterarie della comunità afroamericana, emerse come conseguenza della *Great Migration*, e frequentemente ricondotte alla categoria del primitivismo.

In questa molteplice valenza risiedeva parte della complessa interpretazione del primitivismo nell'ambito di un paese relativamente giovane, esso stesso definito dall'occhio degli europei da quelle caratteristiche "barbariche" proprie del mondo primitivo. Pertanto, la scelta delle riviste di rinverdire questo interesse rientrava in un progetto nazionalistico influenzato sia dalle tendenze europee che da pulsioni interne: una doppia strategia che da una parte rendeva possibile incanalare la storia e la cultura americana nel solco della tradizione occidentale, e dall'altra marcarne la differenza e le peculiarità.

Fin dalla mostra degli oggetti africani, *Statuary in Wood by African Savages: the Roots of Modern Art*, ospitata presso la galleria 291 nel 1914, si certificava anche a New York una nuova comprensione di questi oggetti su base formale e il loro ruolo nella fondazione di una nuova arte moderna. La mostra, favorita dal mercante parigino Paul Guillaume che concesse tutti i pezzi, fu sostenuta sia da Alfred Stieglitz che dal critico Marius de Zayas. Quest'ultimo, in particolare, comprese precocemente la relazione tra queste sculture e i valori formali del Cubismo, e nel testo che accompagnava l'esposizione mise a raffronto le opere di Picasso e dell'*art nègre*, secondo un rapporto non meramente imitativo ma piuttosto di rigenerazione del linguaggio artistico moderno attraverso trasposizioni ed evoluzioni: elementi questi quanto mai interessanti in un contesto come quello americano alla ricerca di nuovi stimoli, per la fondazione di un'arte "autoctona" basata su molteplici e innovativi spunti. Tuttavia, sebbene de Zayas si fosse soffermato sulla qualità della plastica africana ribadendone la carica spirituale e la profonda autenticità, non esitò a rimarcare la distanza tra gli esiti dei moderni e di quelli generati

da una mente primitiva attraverso una differenziazione di stampo razziale⁵⁴¹. Giudizi che trasposti nel crogiuolo della società americana lasciano intendere una lettura dell'arte, anche americana, prevalentemente basata sulle opere realizzate dalla comunità bianca.

Anche nel panorama newyorkese degli anni Dieci, l'apparire sulla scena dell'arte primitiva si coniugava sia nei termini di una ricerca storico-artistica, che in aspetti commerciali che posero in connessione le due sponde dell'Atlantico, con particolare riferimento a Parigi, dove i collezionisti Barnes e John Quinn facevano i loro acquisti di manufatti provenienti dalle colonie francesi e belghe⁵⁴². Lo stesso de Zayas infatti, oltre a partecipare alle vicende della galleria 291, si occupò di commercio di questi manufatti e realizzò una serie di mostre presso le sue gallerie – Modern Gallery (1915-18) e Zayas Gallery (1919-21) – entrambe con sede a New York. Per documentare le opere collaborò con Charles Sheeler che realizzò una serie fotografica, che instaurava un inedito rapporto tra modernismo, fotografia e arte primitiva frutto del connubio artistico tra curatore e artista⁵⁴³. Il lavoro venne pubblicato nel 1918 all'interno di un album a edizione limitata, *African Negro Wood Sculpture*, che aveva il doppio scopo di documentare le opere e mostrare la ricerca formale in senso astrattivo che già i cubisti e artisti come Brâncuși avevano desunto da questi oggetti. Una immagine di questo portfolio fu presentata anche in "Broom" nel fascicolo dedicato all'opera di Sheeler (ottobre 1923): lo scatto immortalava [fig. 103] quello che era considerato uno strumento musicale africano, posto su di un piedistallo al fine di mettere in luce le sue forme geometriche raddoppiate grazie alla proiezione dell'ombra sul muro⁵⁴⁴. Un doppio gioco di presentazione e moltiplicazione che esasperava e allargava sul piano della fotografia gli esperimenti formali desunti dall'oggetto.

Anche Robert Coady, fondatore di "The Soil", che costituì un punto di riferimento costante per molte delle riviste espatriate, si occupò di commercio transatlantico di opere primitive grazie alla collaborazione con il mercante Joseph Brummer. Egli nel 1914, anticipò di qualche mese la seminale esposizione di Stieglitz alla galleria 291, ospitando

⁵⁴¹Jack Flam, *Introduction*, in Flam, Jack e Miriam Deutch (a cura di), *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*, Berkeley, University of California press, 2003, p. 7

⁵⁴²Biro, Yaëlle, *De l'Afrique à New York, histoire et nature des œuvres africaines présentes aux États-Unis dans les années 1910-1920*, "Tribal art", n. 3, 2012, p. 21.

⁵⁴³Von Arx, Pauline, *Carl Einstein, Marius de Zayas e la ricezione dell'arte negra a New York*, "Annali del Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo", vol. XI, 2010, p. 351.

⁵⁴⁴Quella rappresentata in "Broom" è la tavola XI tratta da *African Negro Wood Sculpture*, che rappresenta un liuto indiano considerato al tempo uno strumento musicale del Sudan (oggi Mali), cfr. Biro, Yaëlle, *The John Quinn Collection of African Art and Its Photographic Album by Charles Sheeler*, "Tribal art", n. 3, 2012, p. 49.

presso la sua Washington Square Gallery (1914-1917) una selezione di arte africana, qui presentata più con scopi ornamentali che di confronto con le avanguardie europee. Si ritrova questa attenzione anche nelle pagine di “The Soil”, che nelle sue copertine rappresentò alternativamente opere di arte africana e di arte antica, ad esempio la *cover* del primo fascicolo [**fig. 104**] (dicembre 1916), mostrava un vaso greco arcaico dal caratteristico fondo nero, dalle figure chiare e dalle forme slanciate, ma dalla limitata tridimensionalità, lontane dunque dal classicismo dei grandi scultori di età classica come Fidia e Lisippo.

Pertanto, le riviste espatriate apparvero in un periodo (1919-1923) in cui anche in ambito americano si stava verificando una progressiva istituzionalizzazione dei manufatti primitivi attraverso l’inserimento in musei o in esposizioni presso istituzioni assimilabili che ne sancivano l’importanza da un punto di vista formale, sulla scia delle tendenze giunte dal Vecchio Continente⁵⁴⁵. Dai periodici traspare la volontà di testimoniare il progressivo aggiornamento culturale favorito dal soggiorno europeo, al fine di ampliare il dibattito con nuove proposte e relazioni tra le arti sulla base delle necessità dell’ambito americano. La pubblicazione degli oggetti primitivi non perdeva completamente una connotazione commerciale, ma marcava uno spostamento di interesse dall’*art nègre* in favore di altre forme di antico e primitivo (arte precolombiana, indigena americana, asiatica). Infatti la presentazione dei reperti antichi e primitivi rientrava nella strategia di affermazione dell’immagine nazionale, che rivela ancora una volta la mediazione messa in atto dai *little magazine* e la loro capacità di contribuire al dibattito propedeutico alla crescita artistica americana anche sulla scia del crescente numero di spedizioni antropologiche, come quelle di Franz Boas e Aby Warburg, che portarono nuove conoscenze su alcuni popoli nativi che abitavano il suolo americano e nuove interpretazioni della genesi delle modalità di rappresentazione⁵⁴⁶. Un’immagine nazionale che in questa modalità appariva quanto mai sfaccettata e multiforme, alla luce del fatto che tutti questi riferimenti rientravano all’interno di uno sguardo verso l’“altro”, ma nel caso americano non si dirigeva verso un altrove, quanto piuttosto una demarcazione della varietà delle narrazioni della storia statunitense. Come ha messo in evidenza James Clifford, l’identità, ed in particolare quella in senso etnografico, non può

⁵⁴⁵Id, *African Art, New York, and the Avant-Garde: Exhibition Overview*, “Tribal art”, n. 3, 2012, p. 16.

⁵⁴⁶Se non si hanno tracce della conoscenza delle teorie di Warburg da parte dei rappresentanti del movimento espatriato, al contrario era più noto il pensiero di Boas che fin dal 1899 insegnò presso la Columbia University di New York, frequentata da molti dei letterati che si trasferirono in Europa, come Matthew Josephson. Cfr. Josephson, Matthew, *Infidel...*, p. 108.

che essere mista, relazionale ed inventiva, mentre l'autenticità culturale forzatamente concettualizzata è frutto di un presente inventivo e un passato che viene reificato, preservato e riportato alla vita⁵⁴⁷. È dunque questa presunta autenticità culturale, fatta di multipli riferimenti, dialoghi e confronti, che venne offerta dalle riviste attraverso la presentazione di decori, statue, elementi architettonici o sacri. Infatti, l'attenzione al primitivo e alla cultura indigena richiamava allo stesso tempo la grande varietà razziale che contraddistingueva la società americana, a differenza di quella europea, e la ricerca di una possibile origine della moderna civiltà statunitense, ma anche, e non ultima, una digressione sugli stravolgimenti portati dalla modernità.

Il primitivismo, frutto del pessimismo in relazione al destino della cultura occidentale sentita ormai declinante, divenne una possibilità per affermare la continuità delle culture storicamente fiorite sul suolo statunitense con l'Europa, ma al contempo definire la propria unicità e identificarsi come una possibile nuova proposta per il futuro della civiltà occidentale. La superiorità industriale rendeva infatti l'America un campione della modernità, ma la mancanza di una storia millenaria richiedeva un necessario confronto con civiltà che similmente avevano scritto la Storia per poter intraprendere la costruzione di un nuovo inizio e di una nuova fase significativa dell'Occidente. In tutti gli anni Venti negli Stati Uniti, in ambito letterario e filosofico, esistette un'importante spinta a vedere nel suo complesso la civiltà statunitense evidenziando come la creazione discorsiva di una civiltà fosse funzionale al progresso culturale. Furono in particolare il letterato Van Wyck Brooks e lo storico Charles Austin Beard a spronare gli intellettuali a guardare al passato. Come ribadiva infatti Brooks in un articolo del 1918, *On Creating a Usable Past*, per far progredire la letteratura e le arti in America era necessario guardare alla storia con occhi nuovi, creando una concettualizzazione sul passato adeguata alla costituzione di nuove riflessioni e ideali per la nazione che impattarono favorevolmente i discorsi sull'identità americana⁵⁴⁸. In modo ancora più scientifico, Beard nel suo volume, *Rise of American Civilization*, apparso nel 1930, dichiarava la necessità di una prospettiva storica che comprendesse tutte le più diverse componenti al fine di costituire una civiltà con un appropriato ambiente culturale in grado corroborare anche la produzione di arte e letteratura⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷Clifford, James, *I frutti puri impazziscono, etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 23, 257.

⁵⁴⁸Cfr. Van Wyck, Brooks, *On Creating a Usable Past*, "The Dial", vol. LXIV, n. 7, 1918, pp. 337-341; Beard, Charles A., Mary R. Beard, *Rise of American Civilization*, New York, MacMillan Company, 1930.

⁵⁴⁹Ivi, pp. VII-XV.

Tuttavia, su un piano di riferimenti più internazionale, non bisogna dimenticare la fortuna critica del testo di Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, (1918) che costituì una base per la lettura della deriva della civiltà occidentale, ma che al tempo stesso comportava una riflessione sullo stato della cultura americana e le sue possibilità di evoluzione. Il complesso lavoro di Spengler era sorretto dall'utilizzo dell'analogia come metodo per studiare la storia, partendo dal postulato che ogni cosa vitale procedesse con un ritmo organico e passasse attraverso gli stadi di nascita, crescita, maturità, declino ed eventuale morte. Attraverso questo filtro venivano analizzate sia la cultura occidentale, ma anche quella levantina e con accenni anche a quella cinese, indiana e precolombiana. Il testo, che in America fu recepito negativamente sia da John Dewey, che da Charles A. Beard per gli aspetti di feroce pessimismo nei confronti della rivoluzione industriale (Dewey) e per la sua metodologia di ricostruzione storica (Beard), costituì tuttavia un *humus* comune tra espatriati e intellettuali europei⁵⁵⁰. Il concetto della ciclica successione delle diverse culture la cui formazione e crescita somigliava allo sviluppo biologico di un organismo sembrava essere adeguato agli interessi degli espatriati che si interrogavano sulla difficoltà della produzione letteraria e artistica e sul valore della proposta americana. Sebbene per Spengler anche gli Stati Uniti facessero parte di quell'Occidente ormai destinato al declino, “Broom” e “Secession” sembrano intravedere la possibilità di una nuova rinascita grazie all'influsso portato dalla cultura americana. Le riviste, anche in questo campo, dimostrarono una relazione con l'Europa sospesa tra dipendenza e auto definizione: far parte della cultura occidentale poneva infatti l'America sulla scia delle civiltà che rappresentavano la summa del progresso umano, dall'altra parte marcarne una differenza attraverso la rivendicazione di una storia propria garantiva alla nazione la speranza di non essere in una fase tramontante, quanto piuttosto in una fase generativa ed embrionale.

Che il dibattito sulle posizioni e teorizzazioni di Spengler fosse vivo, soprattutto tra i primi partecipanti al movimento espatriato, è testimoniato dalla composizione del testo *The Mysticism of Money* di Harold Loeb (“Broom”, vol. III, n. 2, 1922) nel quale si ritrova il medesimo paragone biologico tra le stagioni della storia e lo sviluppo delle civiltà, già *in nuce* anche nell'evoluzionismo di Veblen. Loeb spinse il parallelismo alle

⁵⁵⁰Trigg, Hugh Larim, *The Impact of a Pessimist: the Reception of Oswald Spengler in America*, 1919 - 1939, tesi di dottorato in Storia, George Peabody College for Teachers, 1968, p. 1. Nel 1926 venne pubblicata la versione americana del primo fascicolo de *Il tramonto dell'Occidente*, a cui seguì il secondo nel 1928.

sue più profonde conseguenze e descrisse l’America, messa in confronto con il mondo primitivo, come alla ricerca di una nuova religione, riconosciuta appunto in quella del denaro. Il richiamo al filosofo tedesco non doveva essere sconosciuto dunque a tutta la redazione della rivista e anche ai suoi collaboratori, tanto che Kenneth Burke, in una nota al direttore, dopo essersi complimentato per la buona formulazione dei contenuti, sottolineava la comunanza di intenti tra l’articolo di Loeb e il volume di Spengler⁵⁵¹.

Anche Louis Lozowick, che come ho delineato precedentemente aveva sviluppato interesse per questi paragoni evolutivi nello studio della relazione tra la società e la decorazione, dimostrò di conoscere la visione di Spengler, come nel caso della sua analisi dell’opera artistica di Dorothea Dreier, sorella di Katherine, apparso su “The Little Review” (vol. XI, n. 1, 1925). Il linguaggio pittorico sintetico espresso da Dreier, che dimostrava sia affinità con le ricerche internazionali che caratteristiche individuali, veniva inteso da Lozowick, utilizzando il lessico del filosofo tedesco, come «il simbolismo spaziale dell’anima culturale americana»⁵⁵². Al contrario Josephson, più vicino alle voci del progressismo americano, nel fascicolo di “Broom” del settembre 1923, in nome di uno sfrenato positivismo, dichiarava di rifuggire dalle teorie di Spengler in riferimento ad un eventuale declino del mondo occidentale, sostenendo ancora una volta le nuove possibilità offerte all’arte dalla nuova realtà industriale, per lui più simile ad un Rinascimento, per il suo trionfo fisico sulla natura⁵⁵³.

“Transition” trasse dalla sua iniziale vicinanza con il Surrealismo un certo pessimismo per le caratteristiche della cultura occidentale, che potevano essere rivitalizzate tramite lo studio del primitivismo e delle tradizioni popolari, in grado, secondo Jolas di rivelare in modo più profondo l’unità dello spirito umano. In risposta agli attacchi ricevuti da Wyndham Lewis dalle pagine della sua rivista “The Enemy”, che chiamò alla difesa dell’Occidente dal Comunismo e dalla concezione romantica della vita, la redazione di “Transition”, composta da Eugene Jolas, Elliot Paul e Robert Sage rispose nel nono numero (dicembre 1927) con *First Aid to the Enemy*, che rigettava una visione

⁵⁵¹«If you have not yet read Spengler's ‘Untergang des Abendlandes’, by the way, you should certainly do so, as it is a similar attempt at this sort of formulation and consequently you would probably find it of great interest»: Kenneth Burke a Harold A. Loeb, 20 ottobre 1922, in PULB, bx 1 /fl 4.

⁵⁵²«In her departure from old tradition Dorothea Dreier has written one of the first chapters in the new and original book on modern art in which the younger American artists will register what in terminology of Spengler might be called ‘Die Raumsymbolik der amerikanischen Kulturseele’. In this she had the distinction of being one of the first to express in terms of paint the new indigenous culture»: Lozowick, Louis, *Dorothea Dreier*, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, p. 34.

⁵⁵³Bray, Will (Matthew Josephson), *Comment*, “Broom”, vol. V, n. 2, 1923, p. 123.

“purista” e classicista limitata alla tradizione greco-romana⁵⁵⁴. La redazione, rinvigorendo la propria posizione apolitica (ma tendenzialmente più vicina al Comunismo), in campo culturale auspicava la nascita di un nuovo «umanesimo scaturito dalla sintesi di concezioni inter-continentali» capace di dare corpo ad un dialogo che superasse le differenze nazionali e razziali verso un «individualismo collettivo»⁵⁵⁵. La rivista rese chiare le sue intenzioni editoriali anche attraverso le scelte iconografiche: se nel primo numero si ritrovavano autori vicini al circolo neo-umanista di Waldemar George, con la presentazione di opere di Pavel Tchelitcheff e Tihanyi in cui si fondevano richiami al cubismo e al classicismo e che già ho richiamato essere rappresentativi piuttosto del gruppo omosessuale vicino a Stein (si veda *supra*, paragrafi 1.4; 2.2), già a partire dal secondo fascicolo, “Transition” si inseriva sulla scia delle scelte artistiche supportate dal gruppo surrealista, con la pubblicazione di dipinti di Max Ernst e Yves Tanguy.

La scelta di soffermarsi sull'aspetto del primitivo, dell'antico e in maniera più semplicistica dell'“altro”, accomunò in particolare “Gargoyle”, “Broom” e “Transition” per un insieme di motivazioni riscontrabili nell'importanza data dall'arte nelle loro pagine, nella forte congiuntura creata con la scena europea, ma anche per il richiamo commerciale che questi reperti stavano raggiungendo, oltre che per analizzare il vuoto lasciato dalla perdita dei valori spirituali nel mondo tecnologizzato. L'aspetto mistico a cui sia Loeb che Jolas fecero eco nei loro testi dichiarava la perdita dell'uomo moderno di un aspetto fondamentale della vita dei popoli primitivi: la fede che permetteva e determinava la creazione artistica e che ora appariva sostituita da valori formali o economici. Ma se Loeb in *The Mysticism of Money* fece una disamina della situazione americana attraverso le griglie concettuali offerte da Spengler e da Veblen e pose l'architettura e la statuaria maya come un interessante contraltare formale per la formazione di un'arte americana, Jolas nei suoi editoriali tentava di tracciare una via per sfuggire al declino della cultura, sostenendo che la risposta risiedesse nella riscoperta del mito e nella capacità dell'artista di sognare e dunque di ridefinire un nuovo rapporto tra realtà interiore ed esteriore. Similmente a quanto proposto dal Surrealismo, e dunque

⁵⁵⁴Jolas, Eugene, Elliot Paul, Robert Sage, *First Aid to the Enemy*, “Transition”, n. 9. 1927, pp. 161-176.

⁵⁵⁵«But we wish to see a new humanism born of the synthesis of inter-continental conceptions»; «Was not the greatest period, of human history the Renaissance, the Humanistic Age, when the idea of nationality in the despicable sense in which it is bandied about by politicians and pseudo-philosophers and economists today was unknown, when the best minds of the nations were welcome in any country and there was a collective individualism that produced immortal things?»: *ivi*, pp. 167-168.

senza arrivare ad un interesse etnografico *stricto sensu*, “Transition” situava “l'altro” nei sogni, nel feticcio o nel primitivo e lo riteneva fondante per la ricerca moderna e in particolare per l'America⁵⁵⁶. Piuttosto che un'attenzione all'aspetto dell'innovazione formale che ancora appare nelle pagine di “Gargoyle” e “Broom”, “Transition” infatti si dimostrava più interessata al portato spirituale e mitologico di questi manufatti, volgendo specifica attenzione per l'arte precolombiana e quella dei nativi d'America, sentite come maggiormente in comunione con l'inconscio (vedi *infra*, paragrafo 4.3)⁵⁵⁷.

“Transition” coglieva l'allargamento degli interessi etnografici del surrealismo, seppur declinandolo secondo le necessità di un discorso nazionale sull'identità e il rapporto tra il passato e il presente. Infatti, nonostante una vocazione internazionale, in “Transition” trovarono spazio soprattutto riproduzioni di reperti e opere dalle Americhe – dai Maya, agli Atztechì fino ai popoli nativi, che quindi non rappresentavano solo il passato – e anche la mescolanza etnica degli Stati Uniti e la sua presunta autenticità spirituale e culturale. La rivista di Jolas faceva di queste espressioni elementi portatori di connessioni ancestrali tra storia, mito e realtà contemporanea, come descriverò meglio nel quarto paragrafo. Invece la rivista di cinematografia “Close up” dava spazio all'interesse più propriamente etnografico, confermando comunque una relazione di complementarità con “Transition”⁵⁵⁸. Infatti, nel primo numero del luglio 1927 vennero presentati due *still* del film *Voyage au Congo*, di Marc Allégret e André Gide, insieme ad uno scritto di Jean Prévost dedicato alla pellicola, come prova di una specifica volontà della redazione di affrontare «questioni relative al mondo negro e dell'estremo oriente nel mondo cinematografico»⁵⁵⁹. Le due immagini presentate [fig. 105] che mostrano dei pescatori su di un'imbarcazione tradizionale sul fiume Chari e un ritratto di una famiglia di una tribù del fiume Sangha, apparentemente incuriosita dai visitatori occidentali,

⁵⁵⁶Sulla difficile relazione tra Surrealismo, etnografia e le diverse suggestioni provenienti dai gruppi dissidenti si rimanda a Catherine Maubon, *Le riviste letterarie all'ascolto dell'etnologia (1925-1935)*, in Sauzeau Boetti, Anne Marie (a cura di), *Dal museo al terreno. L'etnologia francese e italiana degli anni Trenta*, Milano, Franco Angeli, 1987, pp. 143-152; James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, “Comparative Studies in Society and History”, vol. III, n. 4, 1981, pp. 539-564.

⁵⁵⁷Jack Flam, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁵⁸Anche Laura Marcus evidenzia il rapporto tra le due riviste prettamente in ambito cinematografico. Cfr. Laura Marcus, *Cinema and Visual Culture, Close Up (1927-33)* in Brooker, Peter e Andrew Thacker, *op. cit.*, pp. 514-515.

⁵⁵⁹Prévost, Jean, *André Gide and Marc Allégret's Voyage to the Congo*, “Close Up”, vol. I, n. 1, 1927, pp. 38-41; gli *still* sono inseriti a chiusura del fascicolo in pagine non numerate. «The first two numbers of 'Close Up' will deal with the film problem as a whole. After that we propose in each issue to deal with special conditions in Europe and the States with numbers on the Negro attitude and problem and on the Far East in their relation to the cinema» in Macpherson, Kenneth, *As is, ivi*, p. 15. Si noti inoltre che nell'arco del primo volume della rivista la pubblicità del film comparve sei volte, dunque su tutti i sei fascicoli, lasciando emergere anche un aspetto promozionale.

trasferivano senza eccessi estetizzanti la routine della vita quotidiana delle popolazioni locali e le loro tradizioni, esemplificando quell'aspirazione documentaria, che rappresentava solo un aspetto del più complesso progetto di Gide e Allegrèt che mescolava narratività, esperienza del viaggio e osservazione etnografica. La spedizione infatti, sulla scia di quelle del novelliere americano William Seabrook, tracciava il valore dell'esperienza diretta nella ricerca antropologica, permettendo da una parte la documentazione delle attività e delle usanze dei diversi popoli, ma anche, secondo una prospettiva freudiana, la scoperta del sé e il viaggio nell'abisso della propria coscienza⁵⁶⁰.

L'intento documentario veniva sottolineato anche nella recensione di Prévost che rimarcava che il film aveva evidentemente eliminato le scene più tragiche raccolte dal diario di Gide e l'aspetto barbarico delle espressioni dei popoli africani (danza, tatuaggi). Anche il commento redazionale di Kenneth Macpherson elogiò il film per il suo rigoroso registro stilistico che appariva scevro di finalità propagandistiche, pregiudizi e preferenze. Ai suoi occhi questa modalità di registrazione della realtà generava una maggiore curiosità, simpatia e comprensione nello spettatore e si allontanava dalle mistificanti trasposizioni del rapporto con la realtà e con il passato tipiche delle produzioni americane, come ad esempio del colossal *Ben Hur*⁵⁶¹. Lo sguardo documentario era quindi valutato come un mezzo adeguato alla scoperta della vera natura dell'essere umano e della sua complessità psicologica. In questa prospettiva il mezzo cinematografico diveniva strumento per costruire un linguaggio universale, dalle caratteristiche artistiche e capace di offrire intrattenimento e conoscenza.

Il fascicolo dedicato da "Close up" alla presenza degli attori afroamericani nel cinema statunitense (vol. 5, n. 2, 1929) consente tuttavia di evidenziare una compresenza di aspetti progressisti e di metodologie critiche tipicamente moderniste all'interno della rivista⁵⁶². Il numero, infatti, perpetrava una lettura di tipo "primitivista" delle produzioni cinematografiche che coinvolgevano autori e attori afroamericani rispondendo a quel contesto di *negrophilia* che caratterizzava l'occidente e in particolare la scena parigina, ma allo stesso tempo schierandosi accanto a intellettuali come Nancy Cunard (si veda

⁵⁶⁰Zieger, Susan, *The Case of William Seabrook: 'Documents', Haiti, and the Working Dead*, "Modernism/modernity", vol. XIX, n. 4, 2012, pp. 739; 744.

⁵⁶¹«In the film we see the thing for ourselves, we do not have to rely on anybody, the camera records what actually is there, it has no propagandistic feeling, no prejudice, no preference. [...] Such film as *Chang* or *Voyage to the Congo* promote curiosity and a desire to be more acquainted with the countries and customs seen. Additionally, they excite pleasure, sympathy and understanding»: Macpherson, Kenneth, *As is*, "Close Up", vol. I, n. 3, 1927, pp. 14; 16.

⁵⁶²Marcus, Laura, *op. cit.*, pp. 524-525.

infra, paragrafo 4.4) per una cancellazione delle barriere razziali. Sebbene la redazione fosse stata guidata da tale spirito e dalla volontà di dare spazio anche a questa minoranza, così come fecero anche il film di Macpherson *Borderline* (1930) e l'omonimo pamphlet, alcune valutazioni e commenti evidenziavano il rapporto più stretto tra il primitivo e gli uomini di colore, sempre dipinti come più istintuali ed espressivi⁵⁶³.

4.2 Tra Parigi, Roma, Berlino e New York: il primitivismo nelle pagine di “Gargoyle” e “Broom”

L'interesse espresso dalle riviste “Broom” e “Gargoyle” in merito alle produzioni primitive e antiche riporta alla luce un animato scambio tra Parigi e Roma e Berlino, finalizzato a tracciare una relazione tra arte contemporanea e antichità, nonché le dinamiche di assorbimento delle teorie incontrate sul suolo europeo attraverso intellettuali mediatori. La dualità tra contemporaneo e primitivo, fatta di assonanze e divergenze, rifugge le più complesse speculazioni sul classicismo che dominavano i circoli culturali della capitale francese e di quella italiana, per soffermarsi piuttosto su una prospettiva di comparazione tra lo stadio evolutivo dell'America e quello di popoli arcaici grazie alla comprensione delle ragioni che portano l'uomo a concepire un atto artistico.

Propongo quindi di leggere la genesi di queste riflessioni seguendo il percorso intellettuale di alcuni collaboratori di “Broom” e “Gargoyle” e ricostruendo il contesto: furono infatti i contributi di Ladislas Medgyes a costituire la base di un discorso che si espanse sulle due riviste, rinvigoriti in “Broom” dall'interesse per l'antico di Kathleen Cannell e dall'apporto del poeta imagista inglese Edward Storer. Infatti, per quanto riguarda “Broom” è possibile rintracciare un crescente interesse per l'arte primitiva e l'arte antica in concomitanza con l'abbandono della redazione da parte di Alfred Kreyborg e la successiva entrata di Storer e di Medgyes che già aveva contribuito alla definizione dell'apparato iconografico di “Gargoyle”. La ricostruzione storica aiuta a definire ancora una volta la città di Parigi come luogo di incontro tra le diverse redazioni, in questo caso probabilmente favorito dalla stretta amicizia tra Florence Gilliam, giornalista di teatro e danza e co-fondatrice di “Gargoyle”, e Kathleen Cannell, danzatrice

⁵⁶³Il film *Borderline* metteva in scena l'incontro-scontro tra due coppie in crisi coniugale, di cui una di colore. L'attore principale era l'afroamericano Paul Robeson. In difesa del film uscì un pamphlet probabilmente redatto da H.D.

e collaboratrice di “Broom”⁵⁶⁴. La Cannell, impegnata in una relazione sentimentale con Harold Loeb, negli anni della redazione romana può essere indicata come figura di congiunzione tra le redazioni⁵⁶⁵. Il suo apporto e i suoi interessi non sono stati ancora completamente tracciati nell’ambito della pubblicazione di “Broom”: se infatti le svariate biografie redatte hanno evidenziato il suo supporto alla redazione per traduzioni e per l’inserimento nel *milieu* parigino, ancora non è stata definita una correlazione tra l’attenzione per l’antico dimostrato dalle riviste e la sua attività di ballerina. Sotto lo pseudonimo di Rihani, la Cannell infatti si esibiva in una danza di sua invenzione, chiamata *Static dance* [fig. 106] per via delle posizioni geometriche assunte dalla ballerina, che ricordano le rappresentazioni primitive ed egizie. È noto inoltre che la Cannell avesse un interesse per le forme teatrali dallo spiccato accento formale come il teatro Noh giapponese, del quale apprese informazioni dal confronto con Ezra Pound e con il pittore Riichiro Kawashima⁵⁶⁶. La *Static dance* è un tipo di danza, che, anche se difficilmente ricostruibile, sembra fosse modellata su diverse influenze per lo più primitiviegianti che potrebbero richiamare alcune sperimentazioni in voga sia a Parigi che a New York fin dagli inizi degli anni Venti o gli spettacoli offerti dalla danzatrice romana Lizica Codreano, resi famosi dagli scatti della stessa nell’atelier di Brâncuși.

È facile dunque immaginare che questi gusti avessero presto messo la Cannell in connessione con Ladislas Medgyes che collaborò con “Gargoyle” fin dai primi numeri divenendo, a partire dal quarto, redattore associato a riprova di un veloce inserimento

⁵⁶⁴Rispetto alla condivisione dei temi tra le riviste si può notare come Arthur Moss appaia infastidito dal mancato riconoscimento del valore di “Gargoyle”, da parte di “Broom” e “Secession”: «In starting ‘Gargoyle’ we seem to have inaugurated a veritable ‘movement’. Rome Vienna and Berlin now have magazine of the arts printed in English. Some flatter us by copying our make up, others by capturing our contributors, and one by not mentioning us»: Moss, Arthur, *Entr’Acte*, “Gargoyle”, vol. II, n. 5, 1922, p. 20. Kathleen Cannell (Utica, New York, 1891-Boston, 1974), nata Kathleen Biggar Eaton, è stata una critica di teatro e redattrice di moda, e prese il cognome dal suo primo marito, lo scrittore Skipwith Cannell, al quale fu legata fino al 1921. Per maggiori informazioni biografiche si veda il regesto.

⁵⁶⁵Già precedentemente all’avventura di “Broom”, la Cannell aveva collaborato con Alfred Kreymborg e la sua compagnia The Others Players, approfondendo i temi legati alle produzioni teatrali e al teatro di marionette, che perfezionerà entrando nella scuola di Medgyes. Alfred Kreymborg nelle sue memorie parla ampiamente della sua esperienza teatrale e di come entri in contatto con Kathleen Cannell/Rihani grazie al rapporto con il primo marito di lei Skipwith Cannell. Per un approfondimento su The Others Players si veda, Kreymborg, Alfred, *Troubadour...*, pp. 245-252. Conferme sulla partecipazione di Kathleen Cannell alla scuola di teatro di Medgyes e del loro rapporto personale si riscontrano in Nagoe, Peter (a cura di), *Americans Abroad, an Anthology*, The Hague, The Service Press, 1932, p. 63. Nell’archivio della Cannell inoltre è conservato un volantino pubblicitario della scuola, da cui si desume che questa fosse stata aperta nel 1925, si veda HTCKC, bx 7.

⁵⁶⁶Nell’archivio di Katherine Cannell ho rinvenuto sia elementi iconografici legati al mondo egizio sia conferme del suo rapporto con Ezra Pound che la introdusse ai temi del teatro Noh giapponese, approfondito grazie al pittore Riichiro Kawashima, HTCKC, bx 5, 7. A riprova dell’importanza della Cannell nell’inserimento delle riviste in ambito parigino si noti che Riichiro Kawashima fu autore della copertina del fascicolo di “Broom” del maggio 1922 (vol. II, n. 2).

all'interno del movimento espatriato⁵⁶⁷. Egli propose il primo specifico approfondimento sull'arte primitiva con l'articolo *A Few Words on Negro Sculpture* (vol. I, n. 5, 1921), che diede inizio ad una serie di riflessioni che rimbalzeranno tra le due riviste⁵⁶⁸. Medgyes dimostrava di essere aggiornato sulle teorizzazioni in merito all'*art nègre*, mettendo in atto un'attenta lettura che evidenziava il rapporto formale tra le sculture primitive e le opere pittoriche e architettoniche moderne, oltre che concentrarsi sul contesto culturale che le aveva generate. Lo scritto era corredato dall'immagine di una maschera ivoriana dotata di corna e orecchie simili a quelle delle antilopi provenienti dalla collezione di Paul Guillaume e di una scultura del basso Niger [fig. 107] che rappresenta un facocero cavalcato da una serie di guerrieri dalle fattezze spigolose e geometriche facente parte dalla collezione del pittore Adolphe Feder⁵⁶⁹. Dal punto di vista teorico, Medgyes mescolava riferimenti alla creazione totemica che rinsaldavano la dipendenza di queste creazioni dalla religione, e una valutazione dei risultati formali acquisiti dalle diverse popolazioni in grado di portare "gioia intellettuale". L'autore sostiene che ogni scultura primitiva, nata da un impulso religioso e finalizzata pertanto al culto, doveva mantenere necessariamente una certa impersonalità e che le loro proporzioni e forme, talvolta denigrate, erano determinate dall'essenza e dal significato stesso della rappresentazione colto con un atto di astrazione formale dall'artista. Secondo Medgyes quest'ultimo è capace di una riduzione formale, che appare ancora più chiaramente nelle sculture che racchiudono elementi divini, umani e animali, come nelle opere pubblicate nella rivista, dove gli aspetti ferini sono maggiormente connotati di naturalismo. Da un punto di vista estetico invece Medgyes evidenziava la composizione "architettonica" delle forme geometriche, che le rendeva simili per risultati raggiunti alle piramidi di Giza, delle opere di Beato Angelico, di André Derain, ma anche ai grattacieli⁵⁷⁰. Era dunque la sinergia di «credo religioso e una forma creatrice, di una sensibilità di costruzione a produrre la più pura gioia intellettuale e l'arte»⁵⁷¹.

⁵⁶⁷Ladislav Medgyes, *Portrait of M. H.*, "Gargoyle", vol. I, n. 2, 1921, p. 7.

⁵⁶⁸Medgyes, Ladislav, *A Few Words on Negro Sculpture*, "Gargoyle", vol. I, n. 5, 1921, pp. 2-8.

⁵⁶⁹Dell'artista nel fascicolo appare anche un dipinto che rappresenta una processione sacra, Adolphe Feder, *Procession*, *ivi*, p. 22.

⁵⁷⁰«The severely formed masses set in order to compose architectural harmony produce the greatest intellectual joy, the keen joy of the best, of the most perfect accomplishment; the joy we feel if we understand the Pyramid of Giza or a Skyscraper, a mummy-case or an airplane, the prehistorical drawings in the caverns of Spain or a painting of Fra Angelico or [André] Derain»: Medgyes, Ladislav, *A Few Words...*, p. 8.

⁵⁷¹«Religious belief and form-creative power, sensibility and construction, are thus collaborating to produce the purest intellectual joy-art»: *ivi*, p. 8.

Questi temi furono ampliati anche in un testo di maggior respiro apparso sulle pagine di "International

Dopo aver evidenziato i rapporti formali che univano le produzioni passate e presenti, nel successivo intervento, *Transvaluation of All Values*, Medgyes si focalizzò sul valore del confronto tra “primitivo” e moderno⁵⁷². Il testo venne inframezzato da un più composito apparato iconografico [fig. 108] che spaziava da riproduzioni di opere egizie, preistoriche e khmer provenienti da pubblicazioni di ambito tedesco e francese dedicate alla scoperta di alcuni aspetti meno conosciuti dell’arte antica. Medgyes infatti sosteneva che artisti «latini» e «slavi» stavano contribuendo all’evoluzione dell’arte, mentre i tedeschi erano coinvolti nella produzione teoretico-critica espressa dal fiorente mercato editoriale di monografie su artisti (Picasso, Cézanne, Rousseau, Van Gogh, Kandinskij, Chagall, Klee) e di libri tematici dedicati all’arte antica «dimenticata» ed «esotica». Egli enfatizzava il ruolo di queste nuove pubblicazioni, che a suo parere compivano una «trasvalutazione dei valori», ovvero, usando una terminologia nietzcheschiana, generavano un antidoto alla fase di depressione per raggiungerne una superiore, per un rinnovamento della cultura occidentale. Nella visione di Medgyes infatti l’arte, che in tutti i secoli è stata influenzata dalle condizioni socio-economico-culturali, aveva la proprietà di cambiare il modo in cui si guarda la natura. I cambiamenti della modernità dunque avevano generato nuovi termini di giudizio, che dovevano essere applicati anche alle arti dei secoli precedenti. Riconoscendo che l’evoluzione dell’arte era periodica e basata su continui dualismi, come quelli individuati da storici dell’arte come Heinrich Wölflin e Wilhelm, Medgyes intendeva rintracciare i predecessori e i parenti degli autori moderni focalizzandosi sugli aspetti formali delle diverse opere⁵⁷³. Pertanto, le molte pubblicazioni dedicate all’arte egizia, centro-americana, giapponese, cinese e dei Khmer potevano introdurre lo spettatore allo spirito del secolo, attraverso le universali leggi della pura creazione plastica fino all’arte d’era della macchina⁵⁷⁴. Agli occhi di Medgyes la somiglianza e la continuità di temi formali presenti tra arte primitiva e moderna era talmente evidente da indurre ad apprezzare meglio le esplorazioni degli artisti moderni e fare comprendere la tradizione occidentale e la sua rigenerazione. Un linguaggio da manifesto programmatico caratterizzato da un uso ricorrente del pronome

Studio” del 1922, che entrava nello specifico delle diverse tecniche usate dagli artisti africani, evidenziando ancora una volta il portato della sintesi plastica delle loro opere. Il saggio è corredato da opere provenienti dalle collezioni di Paul Guillaume, Adolphe Feder, André Lhôte e una piccola selezione di armi da taglio di proprietà dello stesso Medgyes: Medgyes, Ladislas, *The Art of the African Negro*, “International Studio”, vol. LXXVI, n. 306, 1922, pp. 141-148.

⁵⁷²Id, *Transvaluation of All Values*, “Gargoyle”, vol. II, n. 1-2, 1922, pp. 37-42.

⁵⁷³«antecedents e relatives»: *ivi*, p. 41.

⁵⁷⁴«bring nearer the average onlooker to the spirit of our century – through the unchanging laws of pure plastic creation to the art of our machine age»: *ivi*, p. 42.

«we» (noi), dava forma alla descrizione di Medgyes del valore dell'arte primitiva per i moderni, nell'ambito dell'affermazione di un gusto che sanciva il ritrovarsi della forma pura nel corso dei secoli. Ma a chi era riferito questo richiamo di gruppo di Medgyes? L'apprezzamento per la proposta estetica di Albert Gleizes, basata su schemi realizzativi simili a quelli con cui erano realizzate le macchine, lasciava intendere una prospettiva post-cubista a cui anche il lessico dell'artista ungherese poteva essere iscritto⁵⁷⁵. Il numero del giugno 1922 di "Gargoyle" (vol. II, n. 6), quello dove apparve il suo contributo su Gleizes, fu anche l'ultimo di Medgyes nella redazione poiché probabilmente da tempo stava orchestrando il suo passaggio a "Broom"⁵⁷⁶. Fin da questi primi contributi si può ben intuire come esistesse una stretta comunanza di visione sull'arte tra Loeb e Medgyes, non solo basata su un apprezzamento della scomposizione post-cubista e per i risultati espressivi dei membri dell'École de Paris, ma anche per una preferenza per la lettura formalista dell'opera d'arte sottintendendo la necessità di una riduzione formale, senza giungere alle più estreme conseguenze di astrazione. Inoltre, l'indicazione di un rapporto di reciproca rivalutazione dell'arte moderna e primitiva apparve ben presto a Loeb una nuova possibilità di indagine estetica, prontamente colta dalla rivista.

Il fascicolo del giugno 1922 di "Broom" rappresenta forse il più riuscito di una serie di tre uscite (giugno, agosto, settembre 1922) incentrate sui temi dell'antico, del primitivismo e del confronto tra produzioni moderne e antiche, rappresentate in questo caso dalle opere etrusche. Edward Storer e Medgyes (che realizzò la copertina) collaborarono alla realizzazione del numero dedicato alla statua acroteriale dell'Apollo di Veio⁵⁷⁷. Medgyes dovette interessarsi all'opera degli Etruschi grazie al contatto con la redazione romana di "Broom", poiché anche sulle pagine di "Gargoyle" proprio in coincidenza con il numero sull'Apollo di Veio apparve un bassorilievo etrusco di un musicista di flauto a doppia canna [fig. 109], non certo della stessa qualità estetica della statua acroteriale, che Moss nell'editoriale presentò come una testimonianza delle rispettabili radici antiche dell'arte «molto ridicolizzata del jazz», secondo un ormai noto schema di apprezzamento del presente grazie all'esempio del passato⁵⁷⁸.

⁵⁷⁵Medgyes, Ladislav, *The Creative Formula of Albert Gleizes*, "Gargoyle", vol. II, n. 6, 1922, pp. 7-8.

⁵⁷⁶Il ruolo di Medgyes nella redazione di "Broom" venne ufficializzato solo nei numeri berlinesi (gennaio-marzo 1923).

⁵⁷⁷Storer, Edward, *Apollo of Veii*, "Broom", vol. II, n. 3, 1922, pp. 238-239; Id., *Poems*, *ivi*, pp. 248-249. Nel fascicolo è presente anche la prima parte della traduzione a cura di Storer del dramma di Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*: Pirandello, Luigi, *Six Characters in Search of an Author. Act I*, *ivi*, pp. 186-204.

⁵⁷⁸«It proves incontrovertibly the extreme antiquity and hence respectability of the sorely-maligned art of Jazz»: Moss, Arthur, *Entr'act*, "Gargoyle", vol. II, n. 6, 1922, p. 16. Nell'editoriale si evidenzia anche che

Il fulcro concettuale del numero di “Broom” ruotava intorno alla statua etrusca dell’Apollo di Veio (VI sec. A.C.) e alla sua valenza formale e spirituale, mentre in termini iconografici procedeva in un confronto tra opere etrusche – la stessa statua e un ritratto parietale di donna – e la produzione scultorea di Jacques Lipchitz⁵⁷⁹. La selezione ricordava quanto proposto da Storer sulle pagine di “Atys” (Roma, 1918-1921) dove aveva dedicato spazio all’impatto culturale e spirituale della riscoperta della civiltà etrusca e aveva preso l’antico a esempio per la creazione contemporanea. La scelta degli etruschi è giustificabile sulla scia della popolarità che essi avevano raggiunto grazie al successo delle campagne archeologiche che investirono le città di Veio, Tarquinia e Cerveteri, le cui risultanze furono esposte nel 1918 presso il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Il ritrovamento di una statua in terracotta a dimensioni reali del dio Apollo suscitò particolare attenzione, tanto che il racconto del rinvenimento redatto dal professor Giulio Quirino Giglioli fu pubblicato fin dal 1919 in diverse sedi, alcune più specialistiche altre dedicate ad aspetti della storia dell’arte⁵⁸⁰. La statua del dio del sole [fig. 110] per le sue forme ben modellate e per il suo carattere unico e non assimilabile al vocabolario formale greco-romano acquisì subito fama: due furono sopra a tutti gli elementi evidenziati dalla critica, la schematicità della rappresentazione del volto racchiuso in un’espressione enigmatica e il movimento bloccato a livello delle spalle, rigidamente serrate, ma accennato nella posizione delle gambe⁵⁸¹. In virtù delle sue indubbie qualità plastiche la statua fu subito inserita nel dibattito italiano all’interno dei discorsi sul modernismo primitivista, come dimostrava l’attenzione dell’archeologo Carlo Anti che all’inizio degli anni Venti si occupò di *art nègre*, secondo una prospettiva formalista con contributi apparsi di “Dedalo” e “Emporium” corredati da un ricco e inedito apparato iconografico e nel 1922 con una mostra dedicata all’arte africana nel contesto della XII Biennale di Venezia capace di accendere il dibattito italiano su queste espressioni artistiche, desunto principalmente dalla scena parigina⁵⁸². Come ricorda Davide Colombo, nel 1920, nel

l’immagine fu fornita di Medgyes.

⁵⁷⁹Il ritratto segnalato nelle pagine della rivista come *Head from Etruscan Tomb Fresco* è la Velia della Tomba dell’Orco, Necropoli di Monterozzi, Tarquinia (IV sec. a.C.) scoperta nel 1868, cfr. Colombo, Davide, *La scopa e l’Apollo di Veio. Parallelismi tra arte antica e moderna nella rivista ‘Broom’*, “L’uomo nero”, vol. V, n. 6, 2008, p. 53.

⁵⁸⁰Il testo del ritrovamento di Giglioli apparve in “Notizie degli scavi di antichità” e successivamente “Rassegna d’Arte Antica e Moderna” ed “Emporium”, cfr. *ivi*, p. 70.

⁵⁸¹Proprio queste qualità di movimento e di severa austerità vennero sottolineate nella poesia *Apollo of Veii*, di Carleton Beals, proposta su “Broom” nel numero del marzo 1923, a testimonianza di come la pubblicazione dell’immagine della statua acroteriale avesse colpito il pubblico della rivista, Beals, Carleton, *Apollo of Veii*, “Broom”, vol. IV, n. 4, 1923, p. 265.

⁵⁸²Messina, Maria Grazia, *Un’illustrazione di «Emporium», 1922 e la fotografia della ‘scultura negra’*

“Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, *Anti*, che ratificava l’autonomia stilistica della cultura etrusca, suggerì un efficace confronto tra la statua dell’Apollo di Veio e l’*Homme qui marche* di Auguste Rodin, sulla base di un comune senso del movimento⁵⁸³.

Questo dibattito doveva essere ben noto a Edward Storer che tuttavia si era interessato della cultura etrusca molto precocemente. Egli, arrivato a Roma sul finire degli anni Dieci, era fautore di una poetica classicista ma non imbalsamata dall’accademia, in cui nuove formule espressive, di ampia derivazione dal dinamismo futurista, rileggevano alla luce della sensibilità moderna temi e tecniche dei lirici greci⁵⁸⁴. Un simile recupero era stato effettuato anche per gli Etruschi, di cui ebbe conoscenza grazie alla lettura dei testi di Giglioli e dei due libri di George Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, risultanza di studi sul campo effettuati tra il 1842 e il 1847 e che testimoniavano un precoce interesse degli intellettuali anglosassoni per la cultura etrusca⁵⁸⁵. Gli Etruschi venivano elogiati per la profonda e misteriosa bellezza dei loro riti pagani funerari e per le sue caratteristiche peculiari: già nel dicembre del 1918 Storer diede alle stampe il “numero etrusco” di “*Atys*” mentre nel fascicolo del maggio 1920 un reportage di Robert Wallace descrisse minuziosamente il rinvenimento dell’Apollo di Veio⁵⁸⁶. Chiusa per ristrettezze economiche la pubblicazione, Storer si avvicinò alla redazione di “*Broom*” probabilmente grazie all’intercessione di Enrico Prampolini o dei pittori e incisori americani Hellen e Myron Nutting, che forse ebbero modo di conoscere la compagine statunitense di “*Broom*” nei salotti romani. Sia Prampolini che i Nutting infatti avevano collaborato alla vicenda di “*Atys*”, rispondendo con entusiasmo alla richiesta del poeta di contribuire al tema della continuità tra passato e presente che dominava la linea editoriale della rivista.

Storer anche in “*Broom*” proseguì nel suo elogio e divulgazione dell’arte etrusca.

intorno al secondo decennio del Novecento, in Bacci, Giorgio e Miriam Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale di Pisa, 2014, p. 450. Per una ricostruzione sul dibattito generato dalla mostra di *Anti* alla Biennale di Venezia si rimanda a Greco, Emanuele, *L’arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane*, “Annali del Dipartimento di Storia dell’Arte e dello Spettacolo”, vol. XI, 2010, pp. 356-366.

⁵⁸³Colombo, Davide, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁸⁴Petrocchi, Valeria, *Edward Storer, il poeta dimenticato, dalla “School of images” ad “Atys”*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 11-13; 169.

⁵⁸⁵Colombo, Davide, *op. cit.*, p. 69

⁵⁸⁶Nel “numero etrusco” compariva il testo *Carnival in Hades*, dove Storer estetizzava il suo trasporto per la cultura etrusca, rimarcando dall’impossibilità di piena comprensione della loro espressione artistica. Storer, Edward, *Carnival in Hades*, “*Atys*”, vol. I, n. 2, 1918, pp. 4-5; Wallace, Robert, *Great Discovery*, “*Atys*”, vol. II, n. 2, 1920, p. 6.

Scrisse nel fascicolo di giugno 1922 un nuovo approfondimento sulla statua dell'Apollo di Veio: dopo aver ripercorso le vicende del ritrovamento, si addentrava nella descrizione dello stile, che raffrontato a quello greco arcaico dimostrava delle caratteristiche proprie in particolare nell'espressione sinistra ed ermetica del viso. Storer leggeva tale caratteristica come una traccia storica della lingua italiana, visibile sia nelle produzioni etrusche più tarde, influenzate dall'esempio romano, sia nell'arte italiana delle epoche successive⁵⁸⁷. Storer, dunque, pur propendendo per una categorizzazione in senso arcaico e anticlassico della statua, metteva le basi per una lettura nazionalistica delle opere etrusche che divenne quanto mai popolare al sorgere degli anni Trenta, basti pensare alla lingua figurativa modulata da Arturo Martini⁵⁸⁸. Il poeta inglese, inoltre, forse memore sia del dibattito italiano che di quello internazionale, estendeva il confronto tra le forme della statua e quelle delle opere moderne, accodandosi ad una lettura formalista che da un lato sottolineava la comune ricerca per la "pura forma", dall'altra definiva un solco tra l'impulso spirituale degli antichi e le necessità geometriche e di utilità che determinano l'arte moderna. L'artefice contemporaneo infatti, secondo Storer, si troverebbe in preda ad una ossessione per la forma la cui valenza spirituale era radicata solo nella sua interiorità di singolo, rimarcando la cesura inseparabile creatasi con il trascendente collettivo⁵⁸⁹. Per Storer, invece, l'antico avrebbe una valenza etico-esistenziale che supera l'aspetto puramente formale della produzione artistica per entrare piuttosto nel campo della vita⁵⁹⁰.

All'interno del numero di "Broom" il raffronto con l'antico era affidato alle sculture del lituano Jacques Lipchitz, rappresentante di quel cubismo sintetico che nel panorama italiano di riapertura verso il classicismo e di conciliazione con la tradizione greco-romana trovava una marcata ostilità⁵⁹¹. Il primitivo, di varia estrazione geografica e

⁵⁸⁷«Etruscan art is mostly known to the general public by those later examples of it when it merges into Etrusco-Roman art, as in those monstrously smug of the sensual divinity which characterized the expression of works like the Veii Apollo and the Veii Mercury remains. It persists, indeed, diluted, in Italian art of much later epochs»: *ivi*, p. 239.

⁵⁸⁸Negli anni Trenta l'archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli indicava nelle forme disarmoniche lontane dall'idealismo greco dell'arte etrusca il germe spontaneo della lingua italica condividendo quanto espresso nella modulazione da scultori come Arturo Martini che ne fecero un fondamentale riferimento per la costituzione di un'arte italiana, si veda, Emily Braun, *Bodies from the Crypt and Other Tales of Italian Sculpture between World Wars*, in Silver, Kenneth E., *Chaos & Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918- 1936*, New York, Guggenheim Museum, 2010 (catalogo mostra, New York, 2011; Bilbao, 2011), p. 150.

⁵⁸⁹«This form would seem to be the chief obsession of the modern artist. The vivifying spiritual influence he must find in himself»: Storer, Edward, *Apollo of Veii ...*, p. 239.

⁵⁹⁰Petrocchi, Valeria, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁹¹La scelta di Lipchitz, sebbene congrua alla necessità rappresentative della redazione, era stata generata anche dalla vivace scena parigina che a tratti aveva sorpreso per le sue ostinate rivalità gli americani:

cronologica, sia in “Broom” che di “Gargoyle” era guardato attraverso il discrimine della valenza assoluta della forma, richiamato in entrambi i fascicoli dalle recensioni del libro di Clive Bell, *Since Cézanne*⁵⁹². In questa ottica devono essere compresi anche i due testi approfondivano l’opera di Lipchitz, ovvero *The Technique of Jacques Lipchitz* e il contributo di Jean Cocteau che raccontava della sessione di posa per il proprio ritratto. Le riproduzioni di quattro sculture dell’autore spaziavano dal citato ritratto della testa di Cocteau [fig. 111] reso con una semplificazione e compattazione dei volumi che restituivano comunque un’idea fedele della fisionomia dello scrittore, ed alcune sculture che incontravano nell’ambito delle tre dimensioni le sperimentazioni cubiste. Le forme levigate e monumentali di Lipchitz sembravano ben rappresentare la ripresa degli stilemi dell’arte primitiva, di *art nègre* e oceanica fin dal suo arrivo a Parigi nel 1909. Le opere scelte per il fascicolo, tutte eseguite tra il 1919 e il 1920 presentano un’attenzione verso la monumentalità e l’uso di blocchi massicci: lo si riscontra infatti sia nel ritratto di Jean Cocteau, sia nei tagli geometrizzanti che si riscontrano in *Man with Guitar*, 1920 [fig. 112] che è in assoluto, per la sua frontalità e per il suo abbozzo di incedere bloccato, la scultura che dialoga più direttamente con l’Apollo, benché estremizzando la composizione in senso totemico. I contributi scritti, sia quello di Cocteau, che *The Technique of Jacques*, che ritengo essere stato redatto da Medgyes, pur non citando il confronto con l’antico esaltavano il valore formale assoluto della scultura di Lipchitz, escludendo qualsiasi riferimento esterno alla logica estetica e rigettando dunque quel richiamo spirituale esposto da Storer⁵⁹³. I testi richiamavano infatti la capacità dell’autore di creare l’equilibrio delle forme modellate secondo le necessità imposte dal *medium*, poiché «esse significano solo in quanto sé stesse, e sono accessibili solo a chi è capace di dissociare la forma plastica dagli elementi rappresentativi, pertanto solo a chi apprezza l’arte per motivi artistici»⁵⁹⁴.

La collaborazione di Storer con “Broom” risultò piuttosto breve, al contrario

Brâncuși infatti, dopo aver accettato di riprodurre sulla rivista alcune delle sue sculture, non appena scopri che anche il più giovane Lipchitz avrebbe partecipato, scrisse una lettera perentoria esigendo la restituzione delle riproduzioni delle sue opere; e lo stesso fece Lipchitz. Solo l’intervento di Kathleen Cannell riuscì ad appianare la situazione, riuscendo a far cambiare idea a Lipchitz, cfr. Kreymborg, Alfred, *Troubadour*..., p. 368; Loeb, Harold A, *The Way It Was*..., pp. 69-70.

⁵⁹²Cocteau, Jean, *Jacques Lipchitz and My Portrait Bust*, “Broom”, vol. II, n. 3, 1922, pp. 207, 209; [Medgyes, Ladislav?], *The Technique of Jacques Lipchitz*, *ivi*, p. 218.

⁵⁹³Harold Loeb a Ladislav Medgyes, 27 aprile 1922, in PULB, bx 1 /fl 35.

⁵⁹⁴«Lipchitz’s statues mean nothing but themselves. They are accessible only to those who show themselves capable of disassociating the plastic from the representative element, those who appreciate a work of art exclusively for artistic reasons»: [Medgyes, Ladislav?], *The Technique*..., p. 218.

dell'attivismo di Medgyes. Quest'ultimo, grazie ai suoi contatti internazionali e soprattutto parigini, si era conquistato un posto di riguardo tra i collaboratori di Loeb divenendone il consulente per l'arte antica, sia da un punto di vista di vendite che di aggiornamento bibliografico⁵⁹⁵. Si può ascrivere dunque a questa sinergia di intenti l'approfondimento che proseguì nei numeri dell'agosto e settembre 1922, che tracciavano dapprima gli esordi del primitivismo nell'arte occidentale, per poi insinuarsi in studi più specifici sulle arti extra-europee.

Nel numero di agosto 1922 venivano alternate riproduzioni delle opere di grafica di André Derain e di Max Weber, che rappresentavano alcuni esempi iniziali e in qualche modo paralleli del recupero della forma primitiva, introdotta a Parigi e da lì trasmessa in America. Il primitivismo di André Derain veniva rappresentato dalle xilografie dall'artista per illustrare il componimento di Apollinaire, *L'Enchanteur Pourissant*, 1909, **[fig. 113]** contraddistinte da influenze gauguiniane e da un esotismo eclettico richiamato nelle forme curvilinee e distorte che riportavano a quell'idea di vitalismo originario che si ritrovava nella composizione del poeta francese⁵⁹⁶. La scelta di Derain risulta significativa anche per il suo contributo teorico: fu tra i primi a postulare un'analisi formale focalizzata sulla composizione architettonica delle sculture primitive capace di dare nuovo impulso al linguaggio pittorico e il messaggio era stato ricevuto anche in ambito americano, grazie ad un'intervista del 1910 in cui Derain dichiarò al giornalista Gerlett Burgess di apprezzare l'istintualità degli scultori indigeni⁵⁹⁷. Mentre l'americano Max Weber nelle sue xilografie rappresentò sculture tribali **[fig. 114]** in quanto manufatti dotati di una propria forza e di valore formale, tanto da divenire il soggetto del suo fare artistico⁵⁹⁸. Il suo inserimento in "Broom" ricordava il ruolo di precursore nella riscoperta di queste opere in ambito americano (Weber a seguito di un soggiorno parigino aveva stimolato l'interesse di Stieglitz e di Coady per le opere primitive, evidenziandone sia l'aspetto formale che il portato spirituale⁵⁹⁹).

⁵⁹⁵«Thanks for your note on Paleolithic culture etc.»: Harold Loeb a Ladislav Medgyes, 27 agosto 1922, in PULB, bx 1 /fl 35; «Aufully [sic] glad you managed to sell Negro sculpture for 100. Of course it's quite alright with me; I think it will do you more good» in Harold Loeb a Ladislav Medgyes, 23 giugno 1922, *ibidem*.

⁵⁹⁶Messina, Maria Grazia, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1993, p. 129.

⁵⁹⁷*Ivi*, p. 158.

⁵⁹⁸Gail Levin, *American Art*, in Rubin, William (a cura di), *Primitivism in 20th Century Art, affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984, (catal. mostra, New York, 1984; Detroit, 1985; Dallas, 1985), pp. 461-464.

⁵⁹⁹Zilcher, Judith, *op. cit.*, p. 78; Grossman, Wendy, *From "African Savages" to "Ancestral Legacy": Race and Cultural Nationalism in the American Modernist Reception of African Art*, "Tribal art", n. 3, 2012, p.

Proprio la connessione tra fare artistico e spiritualità è il nodo su cui si sviluppa il numero del settembre 1922, in particolare grazie all'articolo dello storico Karl With, *Animal*⁶⁰⁰. Quest'ultimo propose un'analisi del valore religioso e filosofico degli animali nelle culture asiatiche in un confronto con la realtà occidentale industrializzata dove invece l'uomo aveva escluso un rapporto con la natura, vedendo in essa solo il riflesso dell'azione umana. Invece, nelle società asiatiche le forme possenti degli animali, che ancora coabitavano con gli uomini, svolgevano un importante ruolo di *medium*, per esprimere concezioni cosmiche e metafisiche, la cui sintesi raggiungeva il suo massimo vertice nella scultura⁶⁰¹. With propendendo per un'analisi di stampo antropologico, non si addentrava negli aspetti prettamente artistici, lasciati piuttosto al corposo apparato iconografico, che passava in rassegna rappresentazioni di animali in diversi contesti del Sud est asiatico e dell'Asia meridionale: le sculture possedevano per lo più dimensioni monumentali semplificate nelle masse, come nel caso dell'elefante realizzato nell'India del Sud [fig. 115] che aveva similitudini di stampo formale con il lessico fatto di volumi squadrati di Lipchitz precedentemente pubblicate in raffronto con l'arte etrusca.

In merito dunque a un possibile recupero del primitivismo, piuttosto che una riproposizione del dibattito italiano sulle pagine della rivista venivano rinnovate premesse ispirate alla critica tedesca e francese che avevano già riconosciuto la validità di queste opere, ne confrontavano i risultati con dipinti e sculture contemporanee, e ne celebravano l'importanza con monografie che fondevano critica artistica e approccio antropologico⁶⁰². L'indagine culturale di With infatti rientrava a pieno titolo in quella definizione del valore religioso e totemico della statuaria africana già evidenziate nel commento all'*art nègre* di Medgyes, oltre a confermare una sempre maggiore attenzione per il panorama culturale tedesco che determinò anche il trasferimento della redazione a Berlino⁶⁰³.

60.

⁶⁰⁰With, Karl, *Animals*, "Broom", vol. III, n. 2, 1922, pp. 97-101.

⁶⁰¹«The faculty of synthesis reaches its highest expression in plastic art», *ivi*, p. 98.

⁶⁰²Fu Medgyes ad occuparsi in prima battuta della traduzione del testo di With, versione poi rimaneggiata da Loeb per le esigenze della rivista, Harold Loeb a Ladislas Medgyes, 23 giugno 1922, in PULB bx 1 /fl 35.

⁶⁰³L'articolo di With era infatti già apparso nel 1920, su "Graficus", rivista presentata a sua volta nel commento del numero di maggio di "Broom" e nello stesso anno l'autore pubblicò per la collana *Orbis Pictus* di Ernst Wasmuth il volume *Asiatische Monumental-Plastik*.

Davide Colombo giustamente riconnette la presenza in "Broom" del testo di With alla luce del volume *Asiatische Monumental-Plastik*, ma sopravvaluta le connessioni con l'ambiente romano della redazione evidenziando che nello stesso anno uscì la sua traduzione italiana per le Edizioni Valori Plastici di Mario Broglio. Colombo, Davide, *op. cit.*, p. 65. Il testo di With comparve per la prima volta sulla rivista tedesca "Genius" con il titolo di *Tiere. Randbemerkungen zu einigen Tierdarstellungen Asiens* ed anche in questo caso venne accompagnato da numerose illustrazioni. Anche all'interno di "Genius" l'intervento di With viene inserito in un contesto dedicato al primitivismo, affrontato attraverso l'analisi dell'arte tribale e della

Questi spunti consentono di comprendere che il testo del direttore Loeb, *The Mysticism of Money*, apparso nello stesso fascicolo del testo di With, sia da intendersi anche come la sua personale riflessione sul significato dell'arte e sulla sua relazione con il contesto storico e con il passato, che fondeva diversi spunti apparsi sulla rivista. Vi si rintracciano infatti una prima riflessione sulla nascita dell'espressione artistica e del suo rapporto con la religione e il misticismo. Loeb analizzò questi elementi anche in alcune lettere inviate a Lola Ridge: nel carteggio con la responsabile dell'ufficio di New York, egli ribadiva la preminenza degli aspetti religiosi nella modificazione degli stili, al contrario di quanto affermato dalla giornalista Evelyn Scott e da George Santayana nell'articolo *Penitent Art* apparso su "Dial"⁶⁰⁴. «Egli [Santayana] – scrisse Loeb – dovrebbe intendersene di arte cristiana, classica e bizantina dove i pittori sacrificano costantemente il realismo per la decorazione. Se avesse guardato oltre, all'Asia, all'Africa o all'America, non avrebbe potuto fare a meno di rendersi conto che quasi tutti i più importanti sviluppi stilistici mirano direttamente alla forma e all'espressione di motivi religiosi e non all'imitazione della natura. Lo cito nuovamente perché ero così stupito di trovarlo in un testo di Santayana dal momento che ammiro moltissimo la sua scrittura. Ti assicuro che non ci sono autorità in Francia e Germania che supportano tale tesi, e che l'unico problema dibattuto è quanto fossero consapevoli i popoli arcaici delle leggi estetiche»⁶⁰⁵. Loeb sosteneva dunque sia una visione evoluzionistica dell'arte come un prodotto di diverse generazioni che continuavano a migliorarsi, tesi che giustificava il paragone tra arte maya e quella americana moderna, ma evidenziava anche che l'arte era anche il frutto di un'ispirazione intuitiva «ricotta attraverso la fornace di un super intelletto» quasi di estrazione plotiniana⁶⁰⁶. Il direttore in questo modo declinava gli

xilografia, si veda Mocchi, Nicol, Chiara Schieppati, "Genius, Zeitschrift für Alte und Werden Kunst", "L'uomo nero", vol. III, n. 4-5, 2006, p. 103.

⁶⁰⁴Harold Loeb a Lola Ridge, 15 e 17 luglio 1922, in PULB, bx 1 /fl 41; Santayana, George *Penitent Art*, "The Dial", vol. LXIX, 1922, pp. 25-30.

⁶⁰⁵Harold Loeb a Lola Ridge, Roma 17 luglio 1922, in PULB, bx 1 /fl 41: «he [Santayana] must be familiar with Christian and Classic art and the Byzantine painters whose constantly sacrifice realism to decoration. If he looked further, at Asia, Africa, or America, he could not help but realize that nearly all the important art developments aimed directly at form and at an expression of religious motifs, and not, at imitation of nature, I am only mentioning it again because I was so astounded to find it in Santoyana's [sic] paper as I admire tremendously his writing. I want to assure you that there are not discoverable authorities in France or Germany who support such as thesis, and the only debated problem is how conscious were archaic peoples of aesthetic laws». In questa lettera Loeb dichiara di non essere disponibile alla pubblicazione del testo della giornalista Evelyn Scott proposto dalla Ridge.

⁶⁰⁶Lettera da Harold Loeb a Lola Ridge, Roma 15 luglio 1922, PULB, bx 1 /fl 41: «I think art is perhaps reached by an intuitive inspiration annealed through the furnace of a super intellect or the product of generations improving perfected. Thus I find Cezanne insight plus techniques, or a Giotto, the apex of generations of improvements, both art – which is all in my paper».

spunti proposti sia da Medgyes che Storer, proponendo in *The Mysticism of Money* un nuovo raffronto tra antico e moderno che coinvolgeva direttamente l'America, individuando, tra ironia e speranza, il culto del denaro come nuovo motore di produzione artistica. Il valore della pura forma e dell'espressività dell'artista erano le chiavi per Loeb per non cadere nel rischio di un incontrollabile realismo e anche in questo caso l'esempio dei popoli primitivi appariva ai suoi occhi calzante: «alcune popolazioni come gli Egizi sono capaci di un meraviglioso realismo ma eseguono deliberatamente astrazioni [...] Altre come i Maya partono lontane dal realismo. I cinesi non hanno mai adottato il chiaroscuro mentre la decadenza dei greci è iniziata con Euripide e il suo realismo razionale»⁶⁰⁷.

Rimaneva ancora da affrontare la discussione riguardante la consapevolezza della creazione artistica nei primitivi, tema che fu nuovamente affidato a Medgyes e che prese corpo nel riuscitissimo numero del febbraio 1923 di "Broom", ormai pubblicata a Berlino, che puntava ad una più completa comprensione dell'impulso artistico umano. In questo contesto l'artista ungherese costruì un serrato raffronto tra alcuni disegni ispirati a quelli dei nativi americani e il lavoro di George Grosz, e tra la produzione di un malato di mente e i disegni di Paul Klee rintracciandone due diverse modalità di lavoro e di rapporto con il mondo esterno. I contributi artistici si legavano a doppio filo con l'ambiente tedesco, vista la nazionalità degli artisti coinvolti e la tematica delle rappresentazioni di Grosz incentrate sul panorama sociale. L'incisione *Periphery* di Grosz [fig. 116], parte della *Erste George Grosz-Mappe* (Prima cartella di George Grosz), 1916-1917, con uno stile scarno e di forte impatto espressivo disegna una città vuota e spettrale sul finire dell'esperienza della guerra. Accanto ad essa, le incisioni di Medgyes [fig. 117] replicavano disegni di nativi americani, iconici, vividi e molto "primitiveggianti". I disegni di Klee invece insistono sul tema dell'equilibrio, come *Acrobats* [fig. 118] nei quali l'artista univa diverse figurine umane all'interno di una sintesi dinamica. Il lessico grafico fatto di segni minimi e ripetuti ossessivamente per la creazione di una scena di stampo onirico era messo sullo stesso piano delle prove di uno schizofrenico, in cui l'accumulo grafico [fig. 119] impedisce una chiara lettura della scena, apparentemente rappresentante un gruppo di animali in gabbia.

⁶⁰⁷Harold Loeb a Lola Ridge, Roma, 15 luglio 1922, in PULB bx 1 /fl 41: «Some people like the Egyptian capable of marvelous realism deliberately executed abstractions. Compare Nephret with King Beth magnificent; the first realistic, the second purposefully abstract. Many peoples, such as the Mayas, depart further and further from Realism. The Chinese never adopted Chiaroscuro. The Greek decadence set in with Euripides and his rational realism».

Nel commento redazionale Medgyes approfondiva questa suddivisione che voleva essere una categorizzazione antitetica applicabile a tutte le produzioni artistiche, realizzate consciamente o inconsciamente e definite da necessità plastiche o informative⁶⁰⁸. Grosz e gli indiani attuavano una modalità «empirica e concettuale» finalizzata alla comunicazione; al contrario i «mistici» come Klee e il malato di mente trovano nell'introspezione personale i materiali per costituire il proprio mondo artistico, sebbene determinato da due diverse spinte, estetica per Klee e patologica per lo schizofrenico. Medgyes dunque indagava l'espressione artistica in relazione alle pitture, sculture e disegni realizzati da pazienti degli istituti psichiatrici o da individui, sulla scia del pensiero di Hans Prinzhorn. Lo psichiatra e storico dell'arte tedesco infatti, nel 1922 pubblicò il volume *L'attività plastica dei malati di mente. Contributo alla psicologia e psicopatologia della creazione figurativa* dove inseriva queste attività nel principio di *gestaltung*, ovvero a quell'istinto universale dell'uomo all'espressione artistica. Il volume, da cui erano state tratte le composizioni degli schizofrenici pubblicate in "Broom", appariva lo spunto propulsore del raffronto iconografico e del commento scritto. In particolare, il giudizio su Klee era fortemente modellato sull'esempio di Prinzhorn, che rimarcava che l'impulso all'espressione nel malato di mente scaturiva proprio in virtù della sua rinuncia al mondo e al suo ripiegamento autistico. Con questa contrapposizione, che vedeva una preponderante preferenza per il metodo di Grosz, Medgyes evidenziava la diversa coscienza dimostrata dagli artisti europei nella produzione artistica, nello stesso momento in cui esaltava l'innata propensione all'espressione figurativa dell'essere umano e le sue diverse finalità di comunicazione.

4.3 Uno sguardo alle radici: la cultura maya e i pittori nativi americani

La definizione della specificità americana e del ruolo dell'arte nelle pagine delle riviste passò anche attraverso la presentazione di opere di civiltà lontane nel tempo o culturalmente, che rappresentavano un'immagine insieme arcaica e autentica dell'America, ma anche la corruzione a cui questa originalità era stata costretta a causa della modernità. Le opere dei Maya, come quelle dei nativi americani, fanno parte di una lettura polifonica, diacronica e multi-etnica della cultura americana che riverberava la

⁶⁰⁸Medgyes, Ladislav, *Comment*, "Broom", vol. IV, n. 3, 1923, pp. 212-213.

multiculturalità della società statunitense e che ne marcava la sua differenza con l'Europa. Anche in questo caso è possibile notare come nei *little magazine* la ricerca delle origini e della discendenza culturale dai popoli nativi e precolombiani fosse stata rimodellata e riproposta sulla base di strumenti metodologici desunti sul suolo europeo.

Il frequente richiamo ai manufatti artistici precolombiani provenienti da Centro e Sud America aveva il doppio compito di costituire un felice esempio di confronto tra culture passate e quella contemporanea, ma anche di supportare le nuove politiche commerciali nazionali. Fin dall'inizio del Novecento si assistette infatti all'espansione territoriale ed economica statunitense nelle regioni del Centro America (Cuba e Panama) e nel commercio nel Pacifico: un processo di auto-inclusione degli Stati Uniti nel sistema politico internazionale che trovò la sua prima espressione nella guerra ispano-americana del 1898 e successivamente nella partecipazione del paese alla Prima guerra mondiale. La guerra ispano-americana rappresentò uno spartiacque nella storia delle relazioni internazionali degli Stati Uniti, ma con grandi riflessi interni. La facile vittoria sulla Spagna, il controllo di Cuba, l'annessione di Puerto Rico, la presa di Panama per costruirvi il fondamentale Canale, la proiezione nel Pacifico (Filippine) e lungo le coste meridionali dell'Asia Orientale, con prospettive economiche nell'immenso territorio cinese, produssero nelle istituzioni e nel popolo americani uno straordinario sentimento di grandezza. Questo sguardo "panamericano" ebbe i suoi riflessi sia in ambito di cultura popolare che di estetica architettonica e nelle arti decorative; anche sullo slancio dei risultati dell'*Esposizione di Arti Decorative e Industriali Moderne* del 1925 a Parigi, gli architetti crearono nuove forme utilizzando materiali splendidi e decorazioni tratte dai motivi precolombiani⁶⁰⁹.

L'interesse per la scultura maya venne dichiarato da Harold Loeb fin dalle prime pagine della sua biografia, nella quale racconta che l'idea di fondare una rivista letteraria e artistica nacque una mattina del febbraio 1921, seduto a contemplare una testa maya, un'opera proveniente dalla collezione che la famiglia ricevette dallo Stato messicano nel 1890⁶¹⁰. In continuità con quanto dimostrato nei confronti dell'arte moderna, l'attenzione di Loeb sembrava volta a evidenziare la qualità formale degli oggetti artistici e poté essere

⁶⁰⁹Braun, Barbara, *Pre-Columbian art and the Post-Columbian World, Ancient American Sources of Modern Art*, Harry N. Abrams, 1993, pp. 38-39.

⁶¹⁰Loeb era imparentato con i Guggenheim ed è alla loro collezione di reperti maya che viene fatto riferimento. Loeb, Harold A., *The Way It Was...*, p. 3; Colombo, Davide, *op. cit.*, p. 63.

stata facilitata dalla conoscenza della mostra di oggetti precolombiani organizzata presso il Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1920⁶¹¹.

La prima traccia di attenzione verso l'arte maya in "Broom" è costituita da un annuncio pubblicitario corredato dall'immagine di una statuina maya [fig. 120]. Nella pubblicità dedicata ad un premio letterario indetto dalla redazione, l'arte dei Maya veniva descritta come la prima manifestazione dell'arte americana, espressione di una delle più nobili popolazioni che aveva abitato il continente, posta in rapporto con «la nuova razza» che l'aveva stravolto nell'aspetto naturale e «capace di creare una nuova arte che rispecchiava fedelmente il sorprendente ambiente che hanno realizzato per loro stessi»⁶¹². Sebbene non inatteso nei suoi termini encomiastici rivolti al nuovo paesaggio industriale, il testo per la prima volta tracciava un diretto parallelo tra statunitensi contemporanei e i Maya, entrambi progenitori di una nuova civiltà. Merita inoltre soffermarsi sull'immagine utilizzata per anticipare la digressione sull'arte maya, per comprendere come il soggiorno europeo avesse fornito ulteriori spunti critici e materiali per l'analisi dell'arte mesoamericana. L'immagine della statua di terracotta, probabilmente un guerriero, usata per completare la pubblicità del concorso letterario (che chiedeva di evidenziarne la somiglianza con un critico americano), venne tratta, forse su richiamo di Medgyes, dal volume di Walter Lehmann, *Altmexikanische Kunstgeschichte* (1922) dedicato all'arte del Messico, ritrovato nell'archivio della Cannell, richiamando dunque a quella pulsione alla conoscenza delle culture antiche e primitive indicata dal pittore ungherese⁶¹³.

A questo primo richiamo seguì il più importante contributo dedicato all'arte maya che apparve su "Broom" al termine della lunga indagine che si è visto mettere a confronto antico e rappresentazione moderna. Espressamente richiesto da Loeb, *Maya Art* venne scritto dal giovane artista e redattore americano – e collezionista di oggetti maya – George Sakier, arrivato in Europa nei primi anni Venti e ben inserito nei circoli frequentati dagli espatriati, che già aveva partecipato all'avventura editoriale di "Broom" con una serie di incisioni nel numero di luglio 1922⁶¹⁴. L'intervento, ricorda Loeb, venne richiesto durante

⁶¹¹Braun, Barbara, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹²«The Art of the Maya was the earliest American Art. Conceived some ten centuries ago, it remains the magnificent expression of one of the noblest races which inhabited America. Since then, many races, many cultures have come and gone. All but the topography of North America has been altered. But the new races which populate the transformed continent are also creating a new art which mirrors as faithfully the astonishing environment they have made for themselves. Why not read them now?»: *The Oldest and the Newest Art of America*, "Broom", vol. IV, n. 1, 1922 p. 82.

⁶¹³Lehmann, Walter *Altmexikanische Kunstgeschichte: ein Entwurf in Umrissen*, Berlin, Wasmuth, 1922, in HTCKC, bx 9. Harold Loeb a Paul Westheim, 12 dicembre 1922, PULB bx 2 /fl 9. Nella lettera Loeb richiese diversi materiali, da pubblicare, alcuni dei quali selezionati da Medgyes.

⁶¹⁴George Sakier (1897-1988) lavorò come *interior designer*, pittore, direttore artistico e ingegnere.

una passeggiata estiva nella campagna romana tra discussioni riguardo i templi romani e le piramidi maya, a sottolineare la frequenza e l'importanza data in quegli anni alla comprensione delle opere antiche attraverso modalità comparative capaci di porre sullo stesso piano la storia europea e quella del continente americano⁶¹⁵.

Maya Art venne inserito in un numero esclusivamente dedicato alle espressioni artistiche e letterarie americane ed era incorniciato da disegni in stile maya, [fig. 121], dal carattere vagamente caricaturale, probabilmente eseguiti dallo stesso Sakier. Ai disegni seguivano fotografie di piccole sculture con fattezze umane, oltre che altari, architetture e una stele, tutti riccamente decorati e che offrivano un'idea completa della capacità plastica e architettonica degli artisti. Nel testo, che faceva riferimento alla collezione di reperti precolombiani dell'American Museum of Natural History (New York), è proposta una lettura formalista dei manufatti, al solito debitrice delle teorie di Roger Fry e di Clive Bell, oltre che della filosofia estetica di George Santayana, che delineavano una corrispondenza tra piacere intellettuale e forma⁶¹⁶. L'autore procedeva nella descrizione dei reperti elogiando le forme variate ed elaborate, finalizzate alla ricerca della

Cresciuto a Brooklyn in una famiglia ebraica, Sakier frequentò il Pratt Institute e la Columbia University formandosi come ingegnere per poi avvicinarsi alla pratica pittorica durante il servizio militare, dove entrò nel gruppo Camouflage Corps. Dopo l'esperienza militare, nei primi anni Venti fu di stanza a Parigi, dove scrisse per diverse testate per pagarsi gli studi da pittore. Durante il soggiorno francese, terminato nel 1929 fu anche assistente del direttore artistico di "French Vogue" e lavorò come direttore artistico per "Modes and Manners" e "Harper's Bazaar". In questo periodo cambiò il suo cognome da Sacken a Sakier. Al ritorno in patria iniziò una carriera di successo come *industrial designer* per numerose aziende tra le quali American Radiator and Sanitary Corporation e Fostoria Glass Company, specializzandosi in quello che egli stesso definiva "functional modern", soprattutto elementi d'arredo bagno. Durante il soggiorno francese sostenne l'organizzazione di una mostra dedicata ai reperti maya della collezione del Trocadero. Cfr. Klein, Christine Taylor, *The Quiet Dissemination of American Modernism: George Sakier's Designs for American Radiator*; "Design Issues", vol. XXVIII, n. 1, 2012, pp. 81-82. Sacken, George, *Maya Art*, "Broom", vol. IV, n. 2, 1923, pp. 86-88.

⁶¹⁵Loeb, Harold A., *The Way It Was...*, pp. 113, 117. Loeb riporta che l'inserimento di opere maya avrebbe creato il giusto contraltare per la rivista che fino a quel momento aveva dedicato molto spazio all'arte moderna. I primi contributi di Sakier nella rivista furono una serie di quattro incisioni che inframezzano il testo, Coates, Robert M., *The Sun Rises in Darkness*, "Broom", vol. II, n. 4, 1922, pp. 275-284. Discussioni sull'arte maya furono frequenti anche nel soggiorno di Sakier in Austria, tra Imst e Reutte, insieme a Matthew Josephson, Tristan Tzara, Paul Éluard, Hans e Sophie Arp. Egli infatti fu un collezionista di questa tipologia di reperti. Cfr. Grossman, Wendy, *Unmasking Man Ray's 'Noire et Blanche'*, "American Art", vol. XX, n. 2, 2006, pp. 138; 146. Nella sua ricostruzione Grossman evidenzia come la celebre fotografia di Man Ray, *Noire e Blanche* (1926), contrapponga il viso dei Kiki de Montparnasse e di una maschera africana proveniente dalla collezione di George Sakier.

⁶¹⁶George Santayana (1863-1952) fu un poeta e filosofo americano di origine spagnola che si occupò profusamente di estetica. Si può dedurre che i suoi scritti legati all'analisi psicologica del bello, basati su principi neoempiristici, potessero interessare Loeb, così come Sakier, nella definizione di bello come piacere intellettuale. È possibile inoltre mettere in relazione le basi culturali espresse dal saggio di Sakier con quelle espresse dal collezionista Albert Barnes, con cui Loeb mantenne un carteggio durante la redazione della rivista, PULB, bx 1 /fl 2; Clarke, Christa, *Defining African Art. Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes*, "African Arts", vol. XXXVI, n.1, 2003 p. 42. Anche la visione razzista espressa da Sakier, che demarca l'inferiorità delle civiltà precolombiane appare avere una corrispondenza con quanto scritto da Fry e Bell in relazione all'arte africana, cfr. *ivi*, pp. 45-46.

«sensazione plastica», ovvero quella «emozione estetica creata dalla forma». In particolare, lodava l'architettura come la più pura delle espressioni plastiche, grazie alla relazione tra il verticale e l'orizzontale, ma celebrava anche le sculture più minute per la purezza plastica e la forza architettonica, che le rendeva più simili ad un alfabeto di figure simboliche, che non ad una mera decorazione⁶¹⁷. Il testo dunque elideva qualsiasi digressione sul contesto culturale di produzione, elogiando piuttosto la purezza dell'arte maya, che si prestava ad essere comparata con quella degli artisti degli anni Venti. Sakier infatti chiudeva lo scritto menzionando un nuovo gruppo di artisti – senza elencarne i nomi – che stava provando a far risorgere l'arte dalla palude del realismo, anche attraverso la via segnata dall'estetica maya⁶¹⁸. Tuttavia, nonostante la civiltà maya avesse dimostrato un forte temperamento e un alto livello di sofisticatezza, Sakier la considerava come essenzialmente barbarica, rinnovando una modalità di giudizio già riscontrata nelle teorizzazioni di Marius de Zayas sull'*art nègre*⁶¹⁹.

Loeb condivideva con Sakier il debito culturale al formalismo e la probabile conoscenza delle teorie di Ananda Coomaraswamy sulle culture extra europee, ma non la nota razziale che caratterizzava l'incipit del testo di Sackier⁶²⁰. Loeb infatti preferiva continuare a meditare sull'arte maya come fonte di ispirazione per gli americani moderni. Nel suo *The Mysticism of Money* indicò nell'architettura maya l'unico precedente a lui conosciuto delle facciate di grattacieli americani che si stavano sviluppando come pagine di riviste, incastonate di slogan, rilievi scolpiti e insegne luminose, probabilmente avendo in mente esempi anche più complessi del palazzo di Labna [fig. 122] che era stato presentato a corredo del testo di Sakier. Loeb metteva in evidenza la comune provenienza legata al suolo del continente americano, ma anche le capacità di sintesi delle decorazioni apposte sulle architetture maya che combinavano motivi geometrici e realistici in un disegno astratto estremamente innovativo e dal portato formale di grande interesse⁶²¹.

⁶¹⁷«These forms are varied, combined, and elaborated in the deliberate search for plastic sensation. Plastic sensation is the aesthetic emotion created by form. Architecture is perhaps the purest and most profound plastic expression. The relation between the horizontal and the vertical, the mode of the arch, are the indices of a race's temperament. [...] Even their realistic sculpture — Ghac Mool, the Singing Girl, — are formal and aloof, semi-architectural. But they and all, even the smallest forms, have the plastic purity and force of architecture in a relative degree. They are never, however regular or conventional, mere decoration. They are as vital as alphabets or symbolic figures»: Sacken, George, *op. cit.*, p. 87.

⁶¹⁸«Today, when a new order of artists is trying to rescue art from the morass of misused realism and to bring direction to an inchoate aesthetic Maya art particularly recommends itself»: *ivi*, p. 88.

⁶¹⁹«We feel distinctly the presence of a remarkable temperament, highly sophisticated yet essentially barbaric»: Sacken, George, *op. cit.*, p. 86.

⁶²⁰Antliff, Allan, *op. cit.*, pp. 123-126. Harold A. Loeb a Ladislav Medgyes, 27 aprile 1922, in PULB, bx 1 /fl 35.

⁶²¹«Strangely, the only precedent for this architectural development with which I am familiar, is the

L'inserimento di questo inciso all'interno di un saggio il cui obiettivo era definire la necessità per l'America di trovare una sua propria modalità di espressione, appare quanto mai sintomatico rispetto alla rivalutazione attuata da Spengler della civiltà Maya, inserita tra le civiltà superiori, ed al contempo appare rispondere alle pulsioni di esplorazione, appropriazione e tutela dell'arte precolombiana a fini nazionalistici ed economici che stava emergendo negli Stati Uniti⁶²². L'arte maya dunque costituiva un esempio concreto, autentico e originale per tracciare una via americana non schiacciata sull'esempio europeo: una visione che era stata inaugurata dalla *Columbian Exposition*, tenutasi a Chicago nel 1893 in occasione dell'Esposizione Universale e rimarcata anche da una esposizione organizzata nel 1915 a San Diego, nella quale in un'ottica di panamericanismo i manufatti maya vennero letti come progenitori dell'arte statunitense⁶²³.

Anche all'interno di "Transition" l'identità americana venne indagata attraverso una visione panamericana che utilizzava reperti etnografici, per la maggior parte provenienti dal centro e sud America. Questa attenzione, che, come ho già delineato precedentemente rispondeva ad una narrazione già intrapresa sul territorio americano, fu sollecitata durante il soggiorno europeo dalle mostre della Galerie Surréaliste come *Man Ray et les objets des îles* (1926) e *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, (1927) che costituirono dei veri e propri manifesti del gusto surrealista per la giustapposizione e il confronto tra le opere surrealiste e i manufatti artistici primitivi. Nel catalogo di quella dedicata a Tanguy e agli oggetti dall'America vi erano un testo di André Breton sull'artista e uno di Paul Éluard sui manufatti che li riconnetteva alla ricerca di nuove frontiere geografiche e dell'immaginazione rendendoli parte del mondo di riferimenti usati per scardinare la realtà industriale⁶²⁴. L'aspetto mitico venne utilizzato anche dalla rivista di Jolas all'interno della sua poetica di rielaborazione del linguaggio artistico in senso

American continent. The Mayas used a rubble core, of mortar and stone, which was quite independent, and faced it with decorative masonry. Though their primitive engineering necessitated an unbelievably great proportion of wall to room space, their genius adorned the great facades with a lavish magnificence. Geometrical and realistic motives combine in abstract designs unlike anything else ever done»: *ibidem*.

⁶²²Trinchero, Serena, *L'eclittismo modernista...*, p. 29.

⁶²³Cfr. Schuchardt Navratil, Emily, *Native American Chic: The Marketing of Native Americans in New York between the World Wars*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, The City University of New York, New York, 2015, p. 6.

⁶²⁴La seconda esposizione presso la Galerie Surréaliste proponeva ventisette dipinti di Yves Tanguy accanto a oggetti di arte precolombiana provenienti da Messico, Perù e Colombia, altri dalla costa nord occidentale dell'America settentrionale, oltre alle kachina, bambole sacre della popolazione Hopi, tutti reperti provenienti dalle collezioni di Paul Éluard e André Breton, cfr. Gilbert, Courtney, *The (New) World in the Time of the Surrealists*: *European Surrealist and their Mexican Contemporaries*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, The University of Chicago, 2001, p. 37.

universalistico e umanista, guardando ai paesi centro-americani come ad un bacino di storie ed espressioni proprie del continente americano. In “Transition”, anche l’immagine del Messico e delle popolazioni precolombiane era mutuata dai surrealisti che con la loro narrazione descrivevano il paese come sito di violenti e sanguinari rituali del passato in cui i confini tra vita e morte sono labili e dove la morte è dipinta come nuova linfa per la vita, nel luogo del sogno, della jungla impenetrabile e dei templi dalle interminabili⁶²⁵. Un’idea ricalcata anche dalle parole del poema *Almanach* di Jolas che ricordava i macabri rituali e l’ambiente selvaggio del paese centroamericano, immaginario ribadito dalla pubblicazione delle statue della morte violenta di realizzazione azteca e zapoteca [fig. 123], idoli dalle forme complesse e imperscrutabili, che ricordavano la loro brutale concezione della vita e della morte⁶²⁶. Queste riproduzioni inoltre apparvero in concomitanza della pubblicazione del saggio di Breton *Introduction to the Discourse on the Dearth of Reality* che consente di definire meglio la loro funzione nella poetica dell’avanguardia. Breton infatti descriveva il valore degli oggetti surrealisti e “primitivi” sulla base della loro apparenza «problematica e intrigante» che contribuiva a «estendere i limiti della cosiddetta realtà»⁶²⁷. Entrambi infatti, realizzati come strumenti del “magico” possedevano ancora quell’“aura” che secondo Benjamin si era consunta sulla scia di esposizione e riproduzione⁶²⁸.

Anche la mostra *Les Arts Anciens de l’Amérique* del Musée des Arts Décoratifs di Parigi, 1928, che ebbe una “sorella” americana allestita presso il Toledo Museum of Art, che sanciva un comune interesse tra le due sponde dell’Atlantico, aveva risvegliato l’interesse di “Transition” per l’“arte primitiva” e la “mitologia americana”⁶²⁹. La loro organizzazione, infatti, decretava il favore a livello collezionistico e di studio, sia per gli oggetti dei nativi americani che precolombiani, testimoniato dal sempre crescente numero

⁶²⁵Le immagini delle statue meso-americane sono le uniche riproduzioni insieme ad un dipinto di Pablo Picasso accompagnato da una citazione; cfr. *Statue de la Mort Violente, Aztèque, Zapothèque*, “Transition”, n. 5, 1927, pp. 96-97. Per la visione del Messico nel mondo surrealista, cfr. Gilbert, Courtney, *op. cit.*, p. 76; Tythacott, Louise, *Surrealism and the Exotic*, London, Routledge, 2003, pp. 173-196.

⁶²⁶Jolas, Eugene, *Almanach*, “Transition”, n. 13, 1928, p. 75. A riprova del dialogo tra la Galerie Surréaliste si noti che la statua della morte violenta di manifattura azteca è la stessa presentata nel catalogo *Yves Tanguy et objets d’Amérique*.

⁶²⁷Breton, André, *Introduction to the Discourse on the Dearth of Reality*, “Transition”, n. 5, 1927, pp. 129-145.

⁶²⁸Tythacott, Louise, *op. cit.*, pp. 39-45; Conley, Katharine, *Surrealism and Outsider Art: From the “Automatic Message” to André Breton’s Collection*, “Yale French Studies”, n. 109, 2006, pp. 138-140.

⁶²⁹*Glossary*, “Transition”, n. 14, 1928, p. 278. Per le due esposizioni e i loro fini culturali si rimanda a Fee, Sarah *Not for Art’s Sake: An Early Exhibition of Pre-Columbian Objects at the Toledo Museum of Art, 1928–1929*, “Museum Anthropology”, vol. XXXIV, n.1, 2011, pp.13-28: 15.

di mostre e libri dedicati⁶³⁰. La mostra parigina, nata sull'impulso di Georges Henri Rivière si distinse per essere la prima con un tenore scientifico e raccolse più di 1250 oggetti provenienti dalle collezioni del Trocadero, del Museo Nazionale del Messico e dai maggiori musei europei, che spaziavano dalle culture maya e atzeca, fino ai popoli del New Mexico e dell'Alaska⁶³¹. Non mancarono inoltre molti prestiti da privati che esplicitano il ruolo dei surrealisti in questa riscoperta: la maggior parte delle opere in mostra a Parigi infatti apparteneva ad André Breton e ai collezionisti Charles Ratton e Charles de Noailles⁶³². “Transition” rappresenta al meglio le diverse valenze e prospettive di questi studi grazie alla vicinanza con il circolo surrealista e la conoscenza della grande collezione di arte maya di Paul Éluard, come venne confermato dallo stesso direttore Jolas⁶³³. Gli oggetti indigeni divenivano spunti per la creazione di nuovi simboli e miti frutto di associazioni libere a cui veniva dato largo spazio sia in termini di erudizione culturale che per un confronto con la realtà moderna⁶³⁴. Conferma questa intenzione di riscoperta di miti e simboli ancestrali l'articolo *Fairy Tales of the Aztec and the Inca Period* nel fascicolo dell'estate 1928, che raccoglieva con perizia etnografica una serie di racconti cosmogonici; mentre il testo di critica letteraria di Bernard Smith, che si focalizzava sulle nuove produzioni letterarie americane, accompagnato da riproduzioni di statue messicane, colombiane e ciotole peruviane, tutte provenienti dalle collezioni di Charles Ratton e Paul Éluard, evidenziava che il rapporto tra la redazione di “Transition” e il gruppo surrealista teneva conto anche di aspetti di mercato⁶³⁵.

⁶³⁰Nel 1928 a Parigi vennero pubblicati due importanti libri in riferimento all'arte maya e atzeca, uno redatto dal critico e collezionista di origine polacca Adolphe Basler, in collaborazione con il gallerista Ernest Brummer; l'altro invece è una raccolta di saggi redatta da Georges Bataille, Jean Babelon, Paul Morand, Francis Poncetton e J-H Rosny, cfr. Gilbert, Courtney *The (New) World in the Time of the Surrealists: European Surrealist and their Mexican Contemporaries*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, The University of Chicago, 2001 pp. 31-32.

⁶³¹Per una ricostruzione della selezione degli oggetti presentati nella mostra parigina si rimanda a : Peltier-Caroff, Carine e Claudia de Sevilla, *Les objets de l'exposition 'Les arts anciens de l'Amérique, 1928': de nouvelles sources iconographiques et documentaires*, “Revue des Musées de France”, n. 3, 2016, pp. 82-92.

⁶³²Drost, Julia, *Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre*, “Ricerche di Storia dell'Arte”, vol. 121. n.1, 2017, p. 8. Drost ricorda che il mercato degli oggetti di arte americana, africana e oceanica, fosse parte consistente degli introiti dei surrealisti. In particolare, Paul Éluard era sempre alla ricerca di tali oggetti per poterli poi rivendere a mercanti parigini, come Charles Ratton che risultava tra i suoi maggiori acquirenti

⁶³³Jolas, Eugene, *Surrealism: Ave atque Vale*, “Fantasy. A Literary Quarterly with an emphasis on Poetry”, n. 1, 1941, p. 24.

⁶³⁴Cfr. Eugene Jolas, Elliot Paul, *Introduction*, “Transition”, n. 1, 1927, pp. 135-138.

⁶³⁵Krickeberg Walter, *Fairy Tales of the Aztec and the Inca Period*, “Transition”, n. 14, 1928, pp. 137-138; Bernard Smith, *My, What A Tough Chee-Ild*, *ivi*, pp. 140- 142; In pagine non numerate, tra pp. 140 e 141 sono inserite le riproduzioni della collezione Ratton.

Nel periodico non mancarono anche riferimenti al portato moderno e rivoluzionario del Messico, ricostituendo dunque un dialogo tra passato e presente che sapeva guardare sia all'aspetto mitologico che alla contingente realtà politica.

Con la pubblicazione nel 1929 delle opere di Diego Rivera e di Tina Modotti, due artisti dichiaratamente militanti, "Transition" infatti dava spazio all'influenza artistica che il Messico stava esercitando negli Stati Uniti⁶³⁶. Se i murali di Rivera costituiscono l'esempio di una sinergia propria del continente americano basato sulla rilettura del passato e sulla cultura nativa, le fotografie della Modotti, che attraverso uno sguardo diretto, ma non privo di riferimenti simbolici, ritraevano cavi elettrici o degli operai in sciopero, evidenziano l'aspetto di modernità del paese e le sue battaglie sociali⁶³⁷. In *Crisis*, per esempio [fig. 124], una falce, una cartucciera e una pannocchia di mais ritratti in modo documentario venivano composti insieme per rappresentare in modo simbolico la situazione sociale del Messico e la chiamata alle armi degli agricoltori in nome del credo comunista. L'inserimento di queste opere inoltre sembra richiamare alla notorietà guadagnata dai due artisti sulla scena newyorkese soprattutto in ambiti legati al marxismo e alla rivendicazione dei diritti dei lavoratori: basti pensare che le fotografie della Modotti sono protagoniste delle copertine di "The New Masses" per tre uscite tra la fine del 1928 e l'anno seguente, mettendo in evidenza ancora una volta come le due riviste fino al 1929 siano vicendevolmente interessate alle altrui ricerche, prima di un sostanziale irrigidimento delle posizioni del periodico diretto da Michael Gold⁶³⁸.

Le riviste si fecero anche portatrici di riflessioni sulle produzioni dei popoli nativi americani che, come già era accaduto per quelle mesoamericane erano già state chiamate in causa fin dalla *Columbian Exposition* (1893), nell'ambito della ridefinizione della cultura americana. L'ideologia nativista crebbe a seguito della Prima guerra mondiale e permeò il modernismo americano, spingendo a evidenziare l'interconnessione tra la riscoperta delle origini con la costruzione dell'identità nazionale, mentre in ambito

⁶³⁶Pedro (sic) Rivera, *Mural*; Tina Modotti, *Study, Strike Scene*, "Transition", n. 15, 1929, inserite tra pagine non numerate, intra pp. 272-273. Eugene Jolas ebbe modo di conoscere Diego Rivera solo nel 1931 grazie alla raccomandazione dello scrittore e giornalista cubano Alejo Carpentier. L'incontro è parte di un lungo viaggio nel Centro America che Jolas affronta sulla scia delle suggestioni surrealiste per queste terre. Il racconto del lungo soggiorno è rintracciabile nelle bozze (Draft A, Draft E) della biografia di Jolas (questa parte infatti non è stata inserita nella versione postuma del volume), in BRBEMJ, bx 6 /fl 154; bx 9 /fl 196.

⁶³⁷Per il valore dei murali di Rivera: Tythacott, Louise, *op. cit.*, p. 185.

⁶³⁸Le fotografie di Tina Modotti furono scelte per identificare le copertine di "The New Masses" di ottobre 1928 (vol. IV, n. 5), dicembre 1928 (vol. IV, n. 7); giugno 1929 (vol. V, n. 1); mentre l'approfondimento sul suo lavoro e su quello di Pedro Rivera in "Transition" è affidato al numero 15 apparso nel febbraio del 1929.

politico e sociale passò attraverso un riassetto della distinzione tra americani e non-americani e l'amalgama delle diverse popolazioni autoctone sia con l'*Immigration Act* che con l'*Indian Citizenship Act* entrambi del 1924.

Per quanto concerne "Broom", fu Alfred Kreymborg nel corso del primo volume (1921-1922) a focalizzare l'attenzione verso le opere artistico-letterarie delle popolazioni indigene. Lo certificavano l'apprezzamento per il componimento dai richiami nativi *Maple-Sugar Song* del poeta Lew Sarett, che viveva presso la riserva indiana del Red Lake in Minnesota e il contatto con la poetessa Alice Corbin Henderson, che, trasferitasi a Santa Fe, era divenuta una promotrice dell'arte delle popolazioni del New Mexico⁶³⁹. Henderson sottolineò che i materiali da lei inviati: «non sono traduzioni – ma genuina psicologia Pueblo», in risposta ad un estratto di una lettera di Sarett pubblicato sul fascicolo di dicembre 1921 in cui il poeta si era definito in grado di comprendere la sensibilità degli indiani grazie alla lunga convivenza⁶⁴⁰. Questa piccola puntualizzazione dà uno spaccato delle diverse sensibilità rispetto all'informazione sugli artisti nativi: alcuni come la Henderson promuovevano le loro opere evitando mediazioni e altri, come Sarett si offrivano come divulgatori della loro cultura attraverso un processo di acquisizione e traduzione⁶⁴¹. "Broom" non manifestò una sua posizione specifica, pur lasciando trasparire in controtela un possibile dibattito sull'autenticità e sulla veridicità di queste produzioni artistiche e letterarie che riportavano in vita modalità espressive lontane dai grattacieli di New York e dai fumi delle industrie. La redazione del periodico

⁶³⁹Lew Sarett a Alfred Kreymborg, Ponemah (Minnesota), 25 giugno 1921, in PULB, bx 2 /fl 2. Sarett, Lew, *Maple-sugar song*, "Broom", vol. I, n. 1, 1921, pp. 76-9. Alice Corbin Henderson ad Alfred Kreymborg, Santa Fe 11 gennaio 1922 in PULB, bx 1 /fl 23. Alice Corbin Henderson (1881-1949), editor della rivista "Poetry" a Chicago, si trasferì a causa di problemi di salute a Santa Fe a partire dal 1916 in compagnia del marito e artista William Penhallow Henderson. Qui la Henderson, che continuò a scrivere poesie e a lavorare come redattrice, aprì un negozio di stampe. Appassionatasi della cultura delle popolazioni native, la poetessa svolse in importante ruolo di diffusione della pittura Pueblo, definendo la differenza tra ingenuità e arte primitiva. In merito alla sua lettura dell'opera di Awa Tsireh si veda, cfr. Rushing, Jackson W., *Native American Art and New York Avant-Garde. A History of Cultural Primitivism*, Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 23-24.

⁶⁴⁰Parte della missiva di Lew Sarett venne pubblicata: «I cannot emphasize too strongly that all my writings on the Indian are not translations or transcriptions; but broad and free interpretations of the spirit, the atmosphere, the ideational and emotional content — run, as it were, through the glass of my own mind and heart which have through years of living with Indians grown pretty much Indian and pagan Indian at that. Certain I am that in respect to the Indian's contact with the wilderness and his pantheistic, animistic or naturalistic (call it what you will) conception of nature, I am thoroughly Indian and always shall be»: *Broomides*, "Broom", vol. I, n. 2, 1921, pp. 191-2. Alice Corbin Henderson ad Alfred Kreymborg, Santa Fe 11 gennaio 1922 in PULB, bx 1 /fl 23: «These poems are not translation – but genuine Indian psychology. Pueblo».

⁶⁴¹La Henderson, sebbene molto interessata anche alla pratica pittorica dei nativi americani non scrisse molti contributi sul tema, quasi a riecheggiare la reticenza a parlare per parte degli artisti, cfr. Brody, J.J., *Pueblo Indian Painting. Tradition and Modernism in New Mexico 1900-1930*, Santa Fe, School of American Research Press, 1997, p. 75.

tuttavia si dimostrò piuttosto aperta anche alle riletture esterne come lasciavano intendere le illustrazioni che corredevano il testo di Sakier, e quelle realizzate da Megyes con tema indiano [fig. 122] che si conformavano come tentativi di diffusione e di riutilizzo del linguaggio artistico desunto da queste popolazioni.

Il precoce interesse di Kreymborg appare facilmente giustificabile, alla luce della sua propensione per la pubblicazione di materiale americano e per l'adesione al localismo incoraggiati da John Dewey, ma può essere messo in relazione anche alla sua frequentazione con il pittore e poeta Marsden Hartley che fu tra i primi ad interessarsi alle arti figurative e alle espressioni letterarie dei pellerossa⁶⁴².

In questi anni numerosi artisti e letterati si trasferirono negli stati del sud ovest alla ricerca di nuovi stimoli, altri lavorarono alla salvaguardia della cultura nativa contro un contesto politico che fin dall'inizio del secolo aveva visto prevalere tentativi di progressiva assimilazione⁶⁴³. Anche l'*Indian Citizenship Act*, promulgato nel 1924, che intendeva favorire l'inserimento nella società delle comunità native, ebbe il risultato opposto di spingerle verso i margini, nonostante da un punto di vista culturale le loro caratteristiche fossero funzionali, in un'ottica nazionalista, alla creazione del modernismo americano⁶⁴⁴. Nel 1916 a New York inaugurò il Museum of the American Indian, destinato poi a confluire nello Smithsonian Institution, mentre a partire dal 1920 nelle grandi città del nord del paese vennero presentate opere di artisti nativi contemporanei: la prima occasione fu la *Fourth Annual Exhibition of the Society of Independent Artists* presso l'hotel Waldorf Astoria a New York, a cui seguì una esposizione organizzata dall'American Museum of Natural History, mentre per l'Arts Club di Chicago Alice Corbin Henderson progettò una mostra dove est ed ovest si incontrarono unendo gli acquerelli dell'artista nativo Awa Tsireh, i disegni dell'artista e storico dell'arte dello Sri Lanka Ananda Coomaraswamy, e le opere del pittore ceco Jan Matulka⁶⁴⁵. Simili

⁶⁴²Boydston, Jo Ann (a cura di), *John Dewey, The Middle Works, 1899-1924*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, pp. 12-16. La coscienza del valore delle opere degli indiani venne evidenziata da Marsden Hartley in *Red Man Cerimonials. An American Plea for American Esthetics*, apparso su "Art and Archaeology" del gennaio 1920, dove l'artista invitava alla nascita di un'estetica informata dalle opere dei nativi americani, che fin dagli anni Dieci avevano costituito per lui un imprescindibile riferimento. Cfr. Gail Levin, *op. cit.*, p. 461. In merito alla frequentazione tra Kreymborg e Hartley in corrispondenza con la frequentazione del circolo di Alfred Stieglitz e la pubblicazione del little magazine "Others", si veda: Kreymborg, Alfred, *Troubadour...*, pp 125-130; Svoboda Terese, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁴³Jantzer-White, Marilee *Tonita Peña (Quah Ah), Pueblo Painter: Asserting Identity through Continuity and Change*, "American Indian Quarterly", vol. 18, n. 3, 1994, pp. 272-273.

⁶⁴⁴Michaels, Walter Benn, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁶⁴⁵Rushing, Jackson W., *op. cit.*, 15-16.

appuntamenti puntellarono tutto il decennio, favorendo la nascita di un fiorente mercato artistico-etnografico, oltre che un riconoscimento critico a livello nazionale sancito dalla mostra del Brooklyn Museum di New York (1930) e dall'inserimento di alcuni acquerelli all'interno del padiglione degli Stati Uniti d'America della Biennale di Venezia 1932⁶⁴⁶.

“Transition” per prima tra le riviste espatriate dedicò spazio a otto acquerelli rappresentanti cerimonie, dipinti da artisti indigeni delle popolazioni Pueblo e Hopi, stanziate in New Mexico, che contenevano diversi significati, poiché eseguite da autori contemporanei ma rappresentativi di una cultura ancestrale. In ambito europeo la rivista anticipò la possibile presentazione di acquerelli di artisti nativi alla mostra *Les Arts Anciens de l'Amérique* al Musée des Arts Décoratifs del 1928⁶⁴⁷, e le iniziative di Walter Leighton Clark, il presidente di Grand Central Art Galleries, che portò una selezione di opere all'Esposizione Internazionale di Siviglia (1928-1929), al Congresso Internazionale delle Arti e Tradizioni Popolari a Praga (1928), e che favorì la realizzazione di una serie limitata di portfolio pubblicati da L'Édition d'Art C. Szwedzicki a Nizza nel 1929 e 1932⁶⁴⁸.

“Transition”, guardando all'arte primitiva e al folklore, intendeva sottolineare l'unità dello spirito umano: un universalismo che collegava Europa, Asia e le due Americhe, senza tuttavia minimizzare le personalità individuali, né le tradizioni locali e indigene⁶⁴⁹. In *Introduction*, che nel primo numero fungeva da testo programmatico, Eugene Jolas e Elliot Paul affermavano che le popolazioni primitive e le società avanzate erano accomunate dalla continua ricerca del bello, una ricerca che stava intraprendendo

⁶⁴⁶Per la partecipazione Ma Pe We, Santiago Cruz, Oqwa Pi, Tonita Peña, Awa Tsireh, Julian Martinez, Pen Yo Pin, Tse Ye Mu, Otis Polelonema, e Fred Kabotie. alla Biennale di Venezia, e il riflesso nazionalistico di questa scelta si rimanda a Horton, Jessica, *A Cloudburst in Venice: Fred Kabotie and the U.S. Pavilion of 1932*, “American Art”, vol. XXIX, n. 1, 2015, pp. 54-81.

⁶⁴⁷Grazie all'intercessione di Nina Stevens, futura moglie di Georges Henri Riviere e ispiratrice della mostra di Toledo, agli organizzatori francesi di *Les Arts Anciens de l'Amérique* furono recapitati sei acquerelli realizzati da artisti nativi americani rappresentanti cerimonie. Non è ancora tuttavia stato possibile ricostruire se furono effettivamente esposti, Fee, Sarah, *op. cit.*, pp. 20; 24.

⁶⁴⁸Horton, Jessica, *op. cit.*, pp. 70-71. Walter Leighton Clark (1859-1935) fu un uomo d'affari, collezionista e artista. Nel 1922, insieme, tra gli altri, a John Singer Sargent, Edmund Greacen, fonda la Painters and Sculptors Gallery Association, che dal 1923 ebbe in uso la Grand Central Art Galleries come luogo espositivo e amministrativo. L'Associazione fu anche responsabile per la creazione e realizzazione del padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia dal 1930 al 1954. Clark fu inoltre attivo nella promozione degli artisti americani in patria.

⁶⁴⁹Jolas, Eugene, Elliot Paul, Robert Sage, *First Aid to the Enemy...*, p. 169; «The relationship between the I and the dynamic totally needs to be definitely analyzed, in order to elucidate the process of evasion from the disquietude in which we live. We are struggling for a new faith which may help us create the mythos for which every true artist is waiting today. We hope for an esthetic synthetism in which not only Europe and Asia will coalesce into a new flowering, but to which also the two Americas will bring their vision. This conception of universalism, however, opposes all attempts to neutralize or individualism»: Jolas, Eugene, *On the Quest*, *ivi*, p. 191.

anche l'America da un punto di vista identitario: infatti, sebbene i primi coloni non avessero colto le qualità dei nativi e si fosse nei secoli accettato forme artistiche provenienti dall'Europa («*readymadecultures*»), ora si stava perseguendo una rinascita nelle arti⁶⁵⁰. Una nuova cultura che per i redattori della rivista fondava le basi su una visione allargata dell'America che comprendeva esplorazioni dal Messico, alle Indie Occidentali, al Sud America e dal passato del Sud Ovest, in uno sguardo sintetico che tenesse conto del panorama industriale⁶⁵¹.

Bisogna valutare in questo contesto la pubblicazione nei fascicoli 7, 8, 10 (ottobre e novembre 1927; gennaio 1928) dei già citati acquerelli di Otis Polelonema, Ma Pe We (Velino Shije Herrera) e Tonita Peña, artisti cresciuti in quelle scuole del New Mexico create dallo stato americano con il doppio scopo di tutelare la minoranza nativa e di “civilizzarla”, attraverso un programma che dava molto spazio alle arti visive⁶⁵². La più famosa fu la Santa Fe Indian School, fondata nel 1890, che fu frequentata da Otis Polelonema, sotto gli insegnamenti di Dorothy Dunn, che aiutò gli allievi a sviluppare un linguaggio caratteristico grazie al maggior portato espressionistico nella resa dei volti e dei corpi. Tonita Peña invece si formò presso la San Ildefonso Day School (attiva dal 1900 al 1935) dove gli artisti vennero spinti verso una rappresentazione maggiormente oggettiva, descrittiva e introspettiva. Tutti gli artisti tuttavia concentrarono la loro attenzione tematica su danze rituali, minimizzando la presenza di elementi ambientali, rispondendo così sia ad una propria propensione personale che alle richieste del mercato artistico ed etnografico⁶⁵³.

Rimane tuttavia da analizzare in che contesto vengano inserite queste riproduzioni sia da un punto di vista iconografico che contenutistico all'interno di “Transition” che come in altri casi riuscì ad amalgamare sia gli spunti di marca americana che quelli europei. Da un'analisi attenta dei fascicoli in cui sono proposte le riproduzioni degli acquerelli è facilmente desumibile che se il contesto teoretico era definito da interventi di

⁶⁵⁰Jolas, Eugene, Elliot Paul, *Introduction*, “Transition”, n. 1, 1927, pp. 135-138.

⁶⁵¹Id, *A Review*, “Transition”, n. 12, 1928, p. 143.

⁶⁵²Otis Polelonema, *Painting*, “Transition”, n. 7, 1927; Otis Polelonema, *Dance Snake, Buffalo Dance*; Ma Pe We, *Buffalo Hunt, Fawns and Eagles*, “Transition”, n. 8, 1927; Tonita Peña, *Painting*, “Transition”, n. 10, 1928. Tutte le riproduzioni sono state fornite alla rivista da Spanish and Indian Trading Company, Santa Fe, New Mexico. Le immagini sono inserite in pagine non numerate non viene mai specificato che tutte le opere presentate sono acquerelli.

Otis Polelonema (1902-1981) nacque a Shungopovi un villaggio Hopi e si trasferì a Santa Fe, a metà degli anni Dieci per studiare alla Santa Fe Indian School. Ma Pe We (1902-1973) invece era originario del villaggio di Zia, mentre Tonita Peña (1893-1949) nacque a San Ildefonso per poi trasferirsi molto giovane a Santa Fe.

⁶⁵³Brody, J.J., *op. cit.*, pp. 86-99.

marca statunitense, che invitavano a considerare queste opere sia in rapporto alla desertificante modernità tecnologica che alla relazione tra individuo e comunità i raffronti iconografici riportavano invece alle modalità delle mostre della Gallerie Surrealiste che coniugavano l'arte surrealista e l'"arte primitiva".

Nel numero di ottobre 1927 erano infatti pubblicate opere accomunate da un simile contesto semantico che fa riferimento alla natura e al suo potenziale simbolico e alla relazione con l'uomo: un raffronto composto da una scultura di metallo dell'americano Alexander Calder rappresentante un cavallo rampante, un'opera di Max Ernst intitolata *Landscape* [fig. 125], dalla difficile comprensione, anche a causa della cattiva riproduzione proposta, ma assimilabile alla sperimentazione dell'autore sulla tecnica del frottage in pittura, insieme a due ritratti di indiani di Otis Polelonema⁶⁵⁴. Entrambi i soggetti sono definiti da una forzata frontalità, che dona un aspetto monumentale, e sebbene basati sulla semplificazione denotano una cura particolare nell'espressività del volto. I due acquerelli raffigurano probabilmente uno sciamano e un cacciatore [fig. 126] immersi in uno spazio bianco che lascia le figure fuori dal tempo e spazio, quasi come in un sogno, evidenziando il portato mitico di queste raffigurazioni svincolate dalla localizzazione spazio-temporale.

Nel numero successivo tutto l'apparato iconografico era riservato alle riproduzioni di danze sacre e cacce rituali di Polelonema e Ma Pe We, e continuava nel fascicolo di gennaio con i ritratti di Tonita Peña. Le composizioni di Ma Pe We, come quella che rappresenta cerbiatti e aquile [fig. 127], mostrano una riduzione formale in senso geometrico, e risultano accostabili alle coeve decorazioni in stile utilizzate dagli artisti per le architetture, mentre i ritratti di Otis Polelonema, grazie al chiaroscuro, fanno intendere una maggiore volontà di realismo. Gli acquerelli di Tonita Peña, che propongono riti e danze [fig. 128] attraverso composizioni schematiche ma con un buon carattere di definizione dei dettagli soprattutto nelle vesti e nei capelli, sono pubblicati insieme al dipinto del periodo metafisico ferrarese di Giorgio de Chirico, *La révélation du solitaire*, 1916: una giustapposizione che pare esemplificativa del valore simbolico, a tratti misterioso, di entrambe le composizioni, il cui compito era quello di sovvertire il reale. Sia gli acquerelli nativi che l'opera dell'artista italiano, infatti riuscivano a combinare elementi del passato con la modernità in modo innovativo in grado di creare quelle nuove mitologie a cui faceva riferimento Jolas.

⁶⁵⁴Alexander Calder, *Wire Sculpture*, "Transition", n. 7, 1927, n.n.; Max Ernst, *Landscape*, *ivi*, n.n.

Altri spunti per la lettura di queste opere venivano da un frammento di William Carlos Williams, *A Voyage to Pagany*⁶⁵⁵. L'estratto riportava il dialogo tra amanti, un uomo bianco e una donna di origine indiana, e metteva in luce la difficile convivenza tra l'essere selvaggio e la civiltà, elemento ricorrente della ricerca di Williams. La sua produzione degli anni Venti, infatti lo vedeva acuto indagatore della perdita dell'autenticità dei nativi a causa di una modernità prevaricante e contaminante⁶⁵⁶, una ricerca che fu lodata da Jolas per il suo ricorso alle espressioni dei nativi al fine di combattere l'omologazione⁶⁵⁷.

Simili riflessioni riecheggiano anche in una lettera del poeta Yvor Winters, che descriveva l'attività dei pittori indiani presentati nei tre numeri⁶⁵⁸. Winters negli anni Venti aveva lamentato la corruzione e l'impoverimento della cultura nativa scagliandosi contro le produzioni "fasulle", come quelle di Lew Sarett⁶⁵⁹ e nella lettera sosteneva che per gli artisti non fosse possibile eludere influenze e ibridazioni, per via della forte attrazione generata dalle altre culture. Winters descriveva la vita di alcuni dei pittori nativi americani che maggiormente si erano contraddistinti: Ma Pe We, Otis Polelomena, Awa Tsireh, Fred Kabotie. Egli indicava in particolare il ruolo di Awa Tsireh nella fondazione del movimento, delineando come, a causa delle conseguenze psicologiche della morte della moglie e dalla commercializzazione della sua opera, quest'ultima abbia gradualmente perso di forma⁶⁶⁰. Secondo Winters, una simile sorte di progressiva decadenza dello stile formale aveva colpito anche Ma Pe We, Otis Polelonema e Fred Kabotie, una volta entrati in conflitto ed emarginati dalla propria comunità per aver rappresentato danze e ed elementi sacri della propria cultura⁶⁶¹. Winters delineava come il processo di corruzione della cultura nativa e in particolare di quella personale degli artisti fosse dunque

⁶⁵⁵Williams, William Carlos, *A Voyage to Pagany (Extract)*, "Transition", n. 7, 1927, pp. 9-17. Nel fascicolo venne presentato un breve estratto del romanzo pubblicato nel 1928 con il medesimo titolo. Lo scritto ripercorreva idealmente l'anno sabbatico di Williams in Europa e la sua continua ricerca di cosa fosse poetico in America.

⁶⁵⁶Clifford, James, *I frutti puri impazziscono...*, pp. 15-16. «...it's always the savage that is too civilized by civilization»: Williams, William Carlos, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁵⁷Jolas, Eugene, *On the Quest...*, pp. 195-196.

⁶⁵⁸La lettera di Yvor Winters venne inserita nella parte editoriale della rivista che contiene le biografie dei collaboratori. *Glossary, ibi*, pp. 173-174.

⁶⁵⁹Winters, Yvor, *Open Letter to the Editors of 'This Quarter'*, "This Quarter" vol. 1, n. 3, 1926, pp. 286-270.

⁶⁶⁰«This is a tragedy because there was something infinitely proud and archaic about the man as he started out»: *Glossary...*, p. 173.

⁶⁶¹Fred Kabotie e Awa Tsireh sono gli artisti di cui viene fatta menzione nel testo, ma di cui le opere non sono presentate all'interno della rivista. È inoltre da sottolineare che, secondo la lettura di Winter, Kabotie era il meno dotato del movimento, *ibi*, p.174.

inevitabile e che tuttavia portasse a conseguenze nefaste per questi autori che si sono avvicinati alla via moderna.

Rimane ancora da riflettere se all'interno della pubblicazione queste immagini fossero state inserite solo come categoria del "primitivo", oppure come le creazioni di artisti contemporanei valevoli di attenzione sul piano internazionale. Nelle mostre surrealiste il confronto tra oggetti provenienti da altre culture e le opere surrealiste erano funzionali a creare giustapposizioni inaspettate, oltre che utili a paragonare il ruolo sociale dell'artista moderno a quello "primitivo" che fungeva da mediatore tra la gente e lo spirito⁶⁶². Ma queste immagini che rappresentano rituali ancestrali, e al contempo appartenevano alla contemporaneità, si ponevano in una linea di confine più sottile che dimora nella nefasta relazione tra queste popolazioni e la modernità. È nuovamente Winters a sottolineare quello che gli studi odierni confermano, ovvero che gli stessi artisti fossero divisi tra le necessità del mercato, che gli richiedeva l'utilizzo di determinate scelte stilistiche con temi che erano parte integrante della loro cultura, e la propria propensione individuale alla creazione artistica⁶⁶³. La richiesta commerciale e l'apertura ad altre culture aveva causato una rottura del rapporto tra la comunità e l'artista, che rimaneva tragicamente schiacciato tra la necessità di rappresentazione di rituali sacri, vietati dai dettami della sua gente, utili sia alla vendita della sua arte che alla sua rappresentazione identitaria. Winters, nella lettura degli artisti nativi, metteva in primo piano il genio personale, l'abilità di produrre rappresentazioni formalmente riuscite e nutrite dalla vita, dalla religione e dall'arte popolare. L'accento sull'individuo è insistito nella figura di Polelonema – «per me uno dei due o tre pittori del presente di questa nazione dotato di genio» – scrisse il poeta, capace di superare l'impasse generato dal divieto di riprodurre, secondo i precetti della sua religione, oggetti e rituali sacri: «È un peccato che la sua gente si senta così, perché i segreti che potrebbero essere svelati dalla rappresentazione formalizzata di un inspiegabile simbolismo sono molto lievi e le immagini sono infinitamente belle. Ma in queste circostanze, l'unica mossa rimasta per un pittore con un genio così profondamente radicato nella vita popolare, nella religione popolare e nell'arte popolare era immergersi e rinunciare al suo genio individuale»⁶⁶⁴.

⁶⁶²Clifford, James, *I frutti puri impazziscono...*, pp 12; 34-36.

⁶⁶³Jantzer-White, Marilee, *op. cit.*, p. 370.

⁶⁶⁴«Polelonema is for me one of the two or three painters in this country with any really definite genius at the present time. It is a pity that his people should feel as they do, for the secrets that could be disclosed by the formalized representation of unexplained symbolism are very slight and the pictures are infinitely beautiful. But under these circumstances, the only move left for a painter with genius so thoroughly rooted in folk-life, folk-religion, and folk-art was submerge himself in to and give up his individual genius»:

Le danze sacre e il celebre rituale del serpente emergono dalle pagine della rivista come oggetti misteriosi portatori di una simbologia vivificante per la morente civiltà occidentale, fenomeni dal valore etnologico importante, ma che proprio in virtù del loro contenuto compromettono il ruolo dell'artista per la sua comunità. Sono dunque pratiche ibride, cariche di quel senso di fascino e corruzione che viene descritto dai testi di Williams e che rimandavano ad una duplice lettura di questi artisti da una parte rappresentati del tempo presente, ma anche di una cultura sopravvissuta, in modo autentico, fino all'incontro con la modernità. Visto il loro contenuto, che univa insieme rituali e religione, intercettavano la necessità di costruzione di un linguaggio mistico fulcro della rivista. Essi dunque sembrano dare corpo alla tendenza propria del modernismo americano definito dalla ricerca di un'identità, che appare come l'oggetto del desiderio e da cui si diramano le pulsioni alla sua difesa, al ripudio e alla sua possibile riscoperta⁶⁶⁵. Il senso della perdita del passato e della contaminazione dell'originalità, che caratterizzava gli acquerelli di Otis Polelonema, Ma Pe We e Tonita Peña, emergeva infatti anche dalle poesie di Jolas e pervade tutta "Transition", che affonda una critica sociale nei confronti della cultura americana per la sua materialità e scarsa spiritualità⁶⁶⁶.

4.4 Primitivismo tra formalismo, etnologia e mito: i little magazine e il pensiero di Carl Einstein

Il richiamo al primitivismo passò sia in "Broom" che in "Transition" attraverso il rapporto con il critico e storico dell'arte Carl Einstein (1885-1940). In particolare, le due riviste intercettarono due fasi distinte della sua ricerca: lo studio che alla fine degli anni Dieci aveva investigato le qualità formali della scultura africana grazie al confronto con l'arte dei cubisti nella pubblicazione di *Negerplastick* (1915) e, dopo aver trascorso un decennio in Germania (1919-1928) a stretto contatto con espressionisti e dadaisti, gli studi etnologici di stampo sincronico che lo portarono a riporre attenzione verso quegli artisti d'avanguardia che, secondo la sua visione, attuarono il recupero di un arcaismo in senso psicologico.

Glossary..., p. 174.

⁶⁶⁵Michaels, Walter Benn, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁶⁶Jolas, Eugene, *From 'Nocturnes'*, "Transition", n. 3, 1927, pp. 122-124. Una critica che veniva condivisa anche dai pensatori europei, si veda ad esempio Marcel Brion che indicava nel suolo americano il vero depositario della cultura nativa, Brion, Marcel, *American Sub-soil*, "Transition", n. 14, 1928, pp. 198-201.

Il rapporto tra Einstein e i *little magazines* dall'altro canto ben rappresenta la difficoltà di relazione tra il critico tedesco e il contesto americano, che si configurava in una mancata diffusione del suo pensiero e opere negli Stati Uniti, che nemmeno queste riviste impegnate nell'internazionalizzazione della cultura riuscirono a colmare del tutto⁶⁶⁷. Già una prima ricognizione dell'archivio relativo a "Broom" aveva rivelato il contatto tra il fondatore Harold Loeb e il critico tedesco, rapporto favorito dall'opera di mediazione di Ladislav Medgyes, vero e proprio ispiratore dell'apparato iconografico della rivista e aiuto imprescindibile per l'ingresso dei redattori americani nella scena culturale europea⁶⁶⁸. In una lettera del novembre 1922 a Blaise Cendrars, che fin dai primi numeri fu un suo consigliere, Loeb riferiva di aver cenato con Einstein e di essersi reciprocamente piaciuti, confermando quindi una conoscenza di persona che molto probabilmente era stata preceduta dalla conoscenza delle opere scritte del critico tedesco⁶⁶⁹. È infatti da notare che nel 1920 era andata in stampa la seconda edizione di *Negerplastik* (1920) e che nel 1921 uscì *Afrikanische Plastik* all'interno della collana *Orbis Pictus* di Paul Westheim, a cui Loeb chiese la disponibilità di pubblicare alcune immagini⁶⁷⁰.

Se appare difficile stabilire l'influenza di Einstein all'interno della rivista, è comunque possibile tracciare una comunione di interessi tra i suoi studi e l'apparato critico-iconografico proposto da "Broom": infatti nel fascicolo dedicato all'Apollo di Veio ritrovo la stessa riflessione di *Negerplastik*, dove il critico tedesco metteva in luce la valenza formale dell'arte africana, con un chiaro riferimento ai problemi dello spazio che si ponevano i cubisti. Nello stesso testo, inoltre, erano studiate le motivazioni totemiche delle sculture primitive, elemento che era stato assunto da Ladislav Medgyes e ripiegato per la costruzione del pensiero comparativo di Loeb⁶⁷¹. Se queste riflessioni, all'alba degli anni Venti, sembravano accettate su larga scala, più significativo appariva l'aver colto da *Afrikanische Plastik* l'aspetto più profondamente etnologico: qui infatti Einstein intraprese un'accurata analisi culturale del folto apparato iconografico dell'arte

⁶⁶⁷Hart Crane a Charmion (Laverie Vallee), 5 novembre 1922, in BRBHC, bx 12 /fl 372, nella lettera Crane confida di aver ricevuto alcuni libri editi in Germania («the most beautiful book in the world») tra cui uno sulla scultura egizia, un altro sui dipinti di paesaggio cinesi e un articolo sull'*art nègre* («Negro Plastik»), plausibilmente associabile con lo scritto di Einstein.

⁶⁶⁸Trinchero, Serena, *L'eclittismo modernista...*, pp. 28-29; Loeb, Harold A., *The Way It Was...*, p. 129.

⁶⁶⁹Harold A. Loeb a Blaise Cendrars, Berlino 10 novembre 1922, in PULB, bx 1/fl 7.

⁶⁷⁰«Medgyes sent 4 Gross [sic] illustrations three of which will not pass through American post office. Shall I borrow some originals from Einstein or would you prefer to select several yourself?»: Harold A. Loeb a Paul Westheim, 12 dicembre 1922 in PULB, bx 2 /fl 9.

⁶⁷¹Einstein, Carl, *Scultura negra*, Milano, Abscondita, 2009, pp. 22-30.

tribale, al fine di non falsare l'interpretazione di questi oggetti⁶⁷².

La redazione di "Broom" inoltrò a Einstein una richiesta di immagini della sua collezione personale di reperti di *art nègre*, materiale che non sappiamo se abbia mai raggiunto la redazione⁶⁷³. Sfortunatamente, infatti, anche a causa della crisi finanziaria che afflisse la vita editoriale della rivista, il numero per cui erano state pensate, che avrebbe dovuto essere l'ultimo della stagione berlinese, non vide mai la luce. Quale sarebbe stata la funzione delle riproduzioni viene reso noto da una comunicazione di Loeb a Lola Ridge, del novembre 1922, dove, con tono enfatico annunciava l'intenzione di pubblicare un numero dedicato all'arte africana e afroamericana, che a suo giudizio avrebbe potuto essere il più importante della rivista grazie alla pubblicazione delle fotografie della collezione Einstein fino a quel momento inedite⁶⁷⁴. La rivista dunque dopo aver ospitato la digressione sul primitivismo grazie alle riflessioni su Lipchitz e l'Apollo di Veio, l'approfondimento sulle culture asiatiche e quello sui Maya si sarebbe apprestata a rimarcare il rapporto tra la cultura americana e quella dei popoli primitivi tramite la cultura afroamericana, che conteneva in sé il germe di questa reciprocità⁶⁷⁵. Grazie a queste diverse esplorazioni attraverso l'antico e il primitivo "Broom" si prendeva carico di evidenziare le diverse sfaccettature della cultura americana indicandole come positivi influssi per la creazione di un nuovo linguaggio che comunque doveva tenere conto del lessico formalista.

Loeb sottolineava che il *Nigger Number* avrebbe avuto il compito di mettere in connessione la grande scultura africana con la poesia e la prosa di autori afroamericani, previsti nel sommario del numero, anche grazie alla collaborazione di James Weldon Johnson, voce eminente della Harlem Renaissance che nel 1922 diede alle stampe un'antologia di poesie di diversi autori dal titolo *The Book of American Negro Poetry*⁶⁷⁶.

⁶⁷²Meffre, Liliane, *Carl Einstein, 1885-1940, Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 104-116, 115. L'aspetto più propriamente etnografico ed etnologico in ambito americano aveva già fatto capolino nella seminale pubblicazione "The Soil", che aveva dato spazio alla descrizione dei Tarahumares una delle popolazioni del nord del Messico nelle parole dell'etnografo Carl Sofus Lumholtz, così come proposte nel volume *Unknown Messico* del 1902; Lumholtz, Carl Sofus, *The Tarahumares*, "The Soil", n. 1, 1916, pp. 9-13.

⁶⁷³Carl Einstein a Harold A. Loeb, 2 febbraio 1923, in PULB, bx 1 /fl 18.

⁶⁷⁴Harold A. Loeb a Lola Ridge, 16 e 17 novembre 1922, in PULB bx 2 /fl 1. Le lettere sono state parzialmente pubblicate nella biografia dedicata alla poetessa, si veda Svoboda, Terese, *op. cit.*, pp. 195-197.

⁶⁷⁵Dal telegramma inviato da Carl Einstein si evince che il numero avrebbe dovuto comparire nell'aprile del 1923, Carl Einstein a Harold A. Loeb, 2 febbraio 1923, in PULB, bx 1 /fl 18.

⁶⁷⁶James Weldon Johnson (1871-1938) è stato uno scrittore e poeta, impegnato soprattutto nella lotta per il riconoscimento dei diritti delle comunità afroamericane anche grazie al suo ruolo presso la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP).

Si sarebbe dunque trattato di una prima e decisa apertura nei confronti delle produzioni letterarie afroamericane che fino a quel momento non ebbe rilevanza nel periodico con l'eccezione del poeta e romanziere Jean Toomer, anche egli in "esilio" a Parigi, che contribuì con una certa frequenza a "Broom"⁶⁷⁷.

La struttura del fascicolo avrebbe dovuto richiamare il pensiero di Alain Locke, filosofo del New Negro Movement ed uno dei maggiori esponenti della Harlem Renaissance, quel movimento newyorkese di affermazione culturale, conseguenza della *Great Migration* che aveva portato nelle grandi città americane un folto gruppo di individui e intellettuali alla ricerca di una nuova identità sociale. In campo artistico Locke spinse a guardare all'arte africana: egli infatti, collezionista di arte primitiva, indirizzava gli artisti afroamericani a prendere spunto da queste produzioni⁶⁷⁸. La sua teorizzazione dunque prevedeva come risposta alla diaspora un ritorno simbolico all'Africa come mezzo per trovare alla comunità di colore uno spazio nella storia moderna⁶⁷⁹. Questa visione, che condizionava tutta la sfera dell'identità ad un richiamo sospeso tra modernità e primitivo, non fu tuttavia privo di coinvolgimenti da parte di intellettuali bianchi che parteciparono alla definizione di tale proposta⁶⁸⁰. La soluzione, apparentemente positiva per l'emancipazione della comunità letteraria e artistica afroamericana per il suo portato di novità, nascondeva tuttavia nuovi risvolti di giudizio razziale proprio nell'equivalenza tra "nero" e "primitivo" e nel mantenimento di un carattere "esotico" e di alterità della comunità nera. L'ambivalenza di questa "nuova" cultura veniva sfruttata dall'immaginario parigino dove manifestazioni culturali come il jazz, che rappresentava un campo di espressione privilegiato degli afroamericani, contribuivano a costituire quell'immagine "barbarica" dei prodotti americani, ambigualmente colti come "primitivi", poiché provenienti da un paese senza storia e dall'altro canto vicini al mondo africano. Anche in ambito statunitense questa posizione rivelava la sua dualità nella convergenza del pensiero di Locke con quello del collezionista Albert Barnes: entrambi considerarono l'arte africana come un modello fondamentale per lo sviluppo dello stile

⁶⁷⁷Toomer, Jean, *Seventh Street*, "Broom", vol. IV, n. 1, 1922, p. 3; id, *Karintha*, "Broom", vol. IV, n. 2, 1922, pp. 83-85; id, *Kabnis*, "Broom", vol. V, n. 1, 1923, pp. 12-15; id, *Kabnis*, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, pp. 83-94. Toomer realizzò per la rivista anche recensioni di libri come *The Captain's Dol* di Daniel Hawthorne Lawrence.

⁶⁷⁸Jack Flam, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁷⁹Gikandi, Simon, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁸⁰Grant, Alphonso Walter e Jessica Baker Kee, *Black Artists of the Harlem Renaissance in Western Survey Textbooks: Narratives of Omission and Representation*, "Visual Inquiry: Learning & Teaching Art", vol. II, n. 3, 2013, p. 241.

“nero”, ma in quanto espressione del proprio patrimonio culturale⁶⁸¹. Studi e approfondimenti considerati necessari per progredire lungo l’asse dell’evoluzione artistica occidentale, per gli artisti afroamericani erano trasformati in indizi identitari che ne tracciavano l’esclusione dalla grande Storia.

Sfumata l’occasione di un eco delle produzioni dei letterati della Harlem Renaissance su “Broom”, le rivendicazioni della comunità nera non ebbero particolare risalto nelle riviste espatriate. Tuttavia, è utile tracciare nelle pagine di “The New Review”, grazie al coinvolgimento dell’ereditiera e scrittrice Nancy Cunard, una importante presa di posizione antirazzista. Fortemente sostenuta da Ezra Pound con cui ebbe una relazione amorosa agli inizi degli anni Venti, la Cunard venne introdotta a Putnam dal poeta con la speranza di realizzare un numero incentrato sulla produzione dell’Africa del sud. Il proposito non prese corpo, poiché Putnam preferì emarginare gli aspetti etnografici e di *negrophilia* per concentrarsi su quelli sociali presentando un estratto dal pamphlet della Cunard, *The Black Man and the Ladyship*, (1931), che si costituiva come un attacco al sistema valoriale occidentale ed insieme un commentario della storia del commercio degli schiavi nelle diverse nazioni⁶⁸². La decisione lasciava emergere un forte impegno politico nell’abbattere le barriere sociali e culturali e dava maggiore spessore al riconoscimento della complessa varietà culturale americana che traspariva dalle pagine della rivista. “The New Review”, probabilmente in risposta alle pulsioni localiste e regionaliste che si affacciarono in modo sempre più preponderante dopo il crollo della borsa del 1929, sosteneva il portato dell’arte popolare nella costituzione di un’arte americana. Aspetti testimoniati sia dagli scatti di Berenice Abbott [figg. 63, 64] che mettevano sullo stesso piano la scultura dei nativi americani e quella utilizzata come mezzo pubblicitario, sia dalla pubblicazione di opere influenzate dalla letteratura afroamericana come il dipinto di Don Brown [fig. 4] entrambi ascrivibili all’interno dell’arte popolare o Folk Art, elementi che per il loro valore storico richiamano alla complessa rilettura dell’idea di cultura esercitata dal periodico⁶⁸³. Questa tipologia di

⁶⁸¹Pawłowska, Aneta, *The Ambivalence of African-american Culture. The New Negro Art in the Interwar Period*, “Art Inquiry. Recherches sur les arts”, vol. XVI, 2014, p. 173. Hermann Lieber mecenate di natali tedeschi di Hale Woodruff gli fece omaggio di una copia del volume di Einstein *Afrikanische Plastik*. L’artista, incapace di leggerne il contenuto rimase tuttavia impressionato dalle immagini che trattavano con profondo rispetto le opere africane, cfr. Leininger-Miller, Theresa A., *op. cit.*, p. 110.

⁶⁸²Cunard, Nancy, *The Black Man and the Ladyship*, “The New Review”, vol. II, n. 5, 1932, pp. 30-35. La corrispondenza tra Nancy Cunard, Samuel Putnam e Pound si svolse interamente nell’anno 1932 e si concentrò sull’intervento di Cunard nella rivista e sui commenti all’incriminazione per anarchia di Louis Aragon, in PULNR, bx 2 /fl 27.

⁶⁸³Gikandi, Simon, *op. cit.*, p. 6.

arte stava inoltre prendendo valore commerciale e interesse culturale grazie al sostegno della Downtown Gallery di Edith G. Halpert, di cui Madame Liszkowska, proprietaria della Galleria Jeune Peinture e sostenitrice della rivista, era agente per l'Europa. Reputo infatti possibile tracciare una comune visione che legava la rivista e le due gallerie nella lettura dell'arte popolare americana che vada oltre i fini commerciali: sia per Putnam che per Halpert, essa era associabile alla modernità per le sue qualità estetiche, per la semplicità delle costruzioni architettoniche, o per le evocazioni di surrealismo, primitivismo e nazionalismo culturale⁶⁸⁴.

Carl Einstein ebbe un impatto appena maggiore sulla rivista di Eugene Jolas, "Transition". Come emerge dall'autobiografia *Man from Babel*, tra i due letterati vi era una sentita amicizia, tanto che Einstein, trasferitosi nel 1928 nella capitale francese, era frequentemente ospite dei coniugi americani nel loro ritiro poco fuori Parigi, a Colombey-les-deux-Églises. Tuttavia, nonostante questa relazione, non furono numerosi i contributi del critico tedesco pubblicati dalla rivista che si limitarono alla poesia *Design of a Landscape*, e ad un estratto di *Bebuquin* nel fascicolo estivo del 1929⁶⁸⁵. In questo stesso contesto, una nota redazionale annunciava che a partire dal numero successivo sarebbe stata presentata una selezione artistica di impianto sincronico che avrebbe interessato l'arte contemporanea e quella primitiva con articoli e interpretazioni curata da Carl Einstein, definito uno degli autori più riconosciuti in questo campo⁶⁸⁶. Anche in questo caso le premesse apparvero disattese, poiché nei successivi due numeri della pubblicazione non si possono individuare sezioni specificatamente legate al critico tedesco e che presentino questo sguardo trasversale sulla storia dell'arte, sebbene la sua influenza sulla rivista sia evidente in particolare negli ultimi tre numeri (1929-1930) prima della fine della prima serie. Il suo contributo appare limitato ad una "germanizzazione" degli spunti artistici e filosofici della rivista che furono cementati anche da un viaggio nell'inverno 1929-1930 di Jolas a Berlino, dove era stato mandato

⁶⁸⁴Tepfer, Diane, *Edith Gregor Halpert and The Downtown Gallery Downtown: 1926-1940; a Study in American Art Patronage*, tesi di dottorato in Filosofia (Storia dell'Arte), University of Michigan, 1989, p. 163.

⁶⁸⁵Einstein, Carl, *Bebuquin*, "Transition", n. 16-17, 1929, pp. 298-301; Id, *Design of a Landscape*, "Transition", n. 19-20, 1930, p. 203.

⁶⁸⁶«I take pleasure in announcing that beginning with the next number *transition* will feature an art section with the collaboration of Mr. Carl Einstein. Every effort will be made by him to present a carefully organized cross-cut of living and primitive art with copious articles of interpretation. Mr Einstein is the author of 'History of Art in the Twentieth Century', 'Negro Plastique', and 'African Plastique' and is generally considered one of the best European authorities in his chosen field»: *Glossary*, *ivi*, p. 327.

da Einstein per metterlo in contatto con il suo amico Gottfried Benn⁶⁸⁷.

Anche la nuova metodologia con cui Einstein fondeva etnologia e storia dell'arte appare un altro elemento di continuità con Jolas, in particolare nella riflessione sugli artisti moderni attraverso una lente critica fino a quel momento destinata alle produzioni primitiviste. La tendenza essenziale per Carl Einstein è il ritorno al primitivismo: non ad un arcaismo d'imitazione puramente estetica bensì ad un arcaismo psicologico cioè creazione mitologica, per via della riattivazione degli strati profondi dell'inconscio collettivo⁶⁸⁸. Questa prospettiva si ritrova anche in "Transition" e nelle parole di Jolas, che nel numero conclusivo della prima serie (1930) rimarcava che la rivista «cercava di presentare un'ideologia che combinasse la primitiva mitologia istintiva con la coscienza moderna»⁶⁸⁹. Per entrambi il riferimento implicito era gli studi di Carl Gustav Jung che spostava la prospettiva di creazione simbolica declinata da Sigmund Freud sul piano della collettività e non del singolo. Non è un caso infatti che proprio in concomitanza con la nuova definizione della ricerca di "Transition" Jolas presentasse, per la prima volta in traduzione inglese, il testo di Jung che tracciava la relazione tra psicologia e creazione poetica⁶⁹⁰.

Einstein nello stesso periodo, stava dando corpo ai suoi nuovi interessi attraverso contributi che apparvero su "Documents", rivista di arte e letteratura, che propose una complessa trama di materiali che passava dalla fotografia, al cinema, all'etnologia all'archeologia pubblicata da Georges Bataille con il giovane museologo Georges Henri Rivière e con la collaborazione del critico tedesco. Le redazioni di "Transition" e "Documents" ebbero un rapporto di mutuo sostegno, confermato anche dal supporto pubblicitario in coincidenza con la creazione della rivista parigina, ricambiato con l'apparizione a tutta pagina dall'inserzione pubblicitaria di "Transition" [fig. 129] nel numero 1 (1929) della rivista di Bataille, dove anche Jolas fu invitato a partecipare con una piccola nota sul rapporto tra parola e arte⁶⁹¹. Sebbene non vi siano conferme sul grado di interscambio tra la redazione di "Transition" e Georges Bataille, è tuttavia evidente che la pubblicazione di Jolas si ponesse come rifugio per i surrealisti dissidenti e che si

⁶⁸⁷Jolas, Eugene, *Man from Babel...*, pp. 124-128.

⁶⁸⁸Meffre, Lilliane, *op. cit.*, p. 184.

⁶⁸⁹«Transition' sought to present an ideology that would combine the primitive, instinctive mythology with a modern consciousness»: Jolas, Eugene, *Literature and the New Man*, "Transition", n. 19-20, 1930, p. 13.

⁶⁹⁰Jung, Carl Gustav, *Psychology and Poetry*, *ivi*, pp. 23-45.

⁶⁹¹Si ritrova la pubblicità di "Documents" nel numero 15 di "Transition" (1929) e viceversa quella di "Transition" nel numero 1 di "Documents" del 1929. Jolas, Eugene, *Eugène Jolas...*, "Documents", vol. II, n. 3, 1930, p. 175.

inserirse all'interno del rapporto dialettico, e non privo di conflittualità, tra il critico tedesco e l'intellettuale francese che collaboravano a "Documents". Entrambe le pubblicazioni affrontavano il problema dell'avanguardia nei rapporti con il *logos*: la parola era infatti concepita come una espressione tarda e cerebrale nella storia evolutiva dell'essere umano, e l'immagine come spunto primordiale, ma le prospettive divenivano quasi opposte nella polarità vista la preminenza affidata alla parola nelle pagine di "Transition", al contrario di "Documents" dove tutto l'assetto critico era affidato al montaggio di giustapposizione di immagini⁶⁹². Sebbene infatti qui l'immagine non appaia solo come un mero corredo, ma al contrario come un esempio per le nuove direzioni della letteratura, lo spazio dedicato alla produzione artistica su "Transition" è sicuramente minore che quello centrale affidatole da Bataille. Tuttavia, riscontro una certa consonanza di temi iconografici tra le due riviste proprio nella comune decostruzione del realismo naturalistico grazie a oggetti dotati di una forza vitalistica generati dall'uomo o dalla natura stessa. Veniva dunque rotta la gerarchia positivista che distingueva tra soggetto umano autonomo e il mondo che lo circonda, evidenziando la forza creatrice presente anche nella natura, come appariva da due inusuali contributi che possono essere posti sullo stesso piano. Einstein, nel fascicolo 7 di "Documents" (1929) a corredo di una sua recensione su una mostra di scultura moderna, propose l'immagine di un masso modellato dall'acqua assimilabile alla forma di una testa umana proveniente dalla sua collezione personale [fig. 130], mentre "Transition" n. 16-17 (1929) pubblicò una serie di fotografie, inviate da James Joyce, che prendevano il titolo di *Fluviana*⁶⁹³. In questi scatti [fig. 131] apparivano segmenti di legno modellati dall'acqua e che avevano acquisito le fattezze di animali (foche, aragoste), di parti corporee umane (piedi) e figure mitiche (Idra): i reperti provenivano tutti dal fiume Salzac, vicino a Salisburgo, dove Joyce soggiornò nel luglio 1928 e dove furono fotografati da Adolph Fischer presso l'esposizione del "Salzachmuseum" del mugnaio Johan Baptist Pinzinger, che le aveva raccolte e messe in mostra⁶⁹⁴. Gli strani frammenti rientravano all'interno di una riflessione sulle proprietà

⁶⁹²Rumold, Rainer, *Archaeologies of Modernity. Avant-Garde Bildung*, Evaston, Northwestern University Press, 2015, p. 120.

⁶⁹³Le immagini della serie *Fluviana* sono inserite nella sezione dedicata alle produzioni letterarie e artistiche europee dove si trovano i contributi di Carl Einstein, Michel Leiris, Gottfried Benn, Roger Vitrac che definiscono i rapporti della rivista con il *milieu* tedesco e la redazione di "Documents".

⁶⁹⁴«The river pictures published in this number were discovered by Mr. James Joyce during a visit in Raitenhaslach, Austria, last summer. They represent tree-roots collected by a resident from the mass washed up in the Salzach River. Some of the names he has given these curious formations of nature are: 'Serpent which seduced Eve'; 'Nine-headed Hydra'; 'Seadog'; 'Sea-Spider'; 'Leech'; 'Gazelle-Head'; 'Mammoth-Head'; 'River Eel'; 'Club-Foot'; 'Flat-Foot'; 'Staff of the Wandering Jew'; 'Lizard'; 'Sand-Viper'; 'Snail'; 'Nail of Noah's Ark'; 'Sea-Miss'; 'King Serpent with Little Golden Crown'; 'Pig's Ear'; 'Pincers'; 'Sea-

degli oggetti già intrapresa da Man Ray, che nell'ambito surrealista si concretizzerà nella pratica dell'*object trouvé* che, come ricorda Lerm Hayes, aveva delle evidenti connessioni con la tecnica letteraria di Joyce, capace di riutilizzare gli scarti della realtà nella composizione delle sue storie⁶⁹⁵.

La *Wunderkammer* di Pinzinger prendeva in "Transition" un ruolo strategico poiché posta in rapporto con le immagini dell'atelier di Brâncuși, artista ben conosciuto da Joyce, sul piano di un discorso sull'estetica primitiva e sull'utilizzo del legno. Il confronto ritornava similmente anche nelle pagine di "Documents", dove la pietra modellata a forma di volto era stata raffrontata all'opera *Le Premier Homme* di Brâncuși, a conferma che la visione sostenuta da Einstein comprendeva contesti storici e simbolici differenti che abolivano una visione evoluzionistica dell'arte, dove al contrario primitivo e contemporaneo coesistevano⁶⁹⁶. Le due immagini apparse su "Documents", il reperto e l'opera dello scultore rumeno, inoltre dialogavano sulla base del comune tema formale della testa, che a sua volta era inserito in una più ampia disamina dedicata alla decomposizione del corpo umano, attraverso il richiamo ad una singola parte anatomica e la sua "massificazione" (nel senso di diventare massa inorganica, massa), tramite il confronto di elementi dal diverso contesto formale⁶⁹⁷.

Le associazioni per similitudine dei frammenti di legno del fiume Salzac simboleggiavano una ricerca sintetica che prevedeva un vocabolario plastico biomorfico che aveva radici nella filosofia naturale dei romantici tedeschi, che ad esempio influenzò Paul Klee ed era entrata anche in ambito francese soprattutto nelle espressioni artistiche affini al surrealismo⁶⁹⁸. Un lessico che metteva in evidenza la metafora del processo di generazione universale e andava verso l'affermazione di qualità informali, di quella *ressemblance informe*, così come identificata da Didi-Huberman, fulcro dalla rivista di

Lobster'. He also collected stone formations washed up in the river and gave them such names as these: 'Adam's Shoe-Last'; 'Eve's Flat Iron'; 'Heart (lost in Heidelberg)'; 'Stone of the Wise'. They were photographed by Adolph Fischer of Salzburg», cit. in *Glossary*, "Transition", n. 16-17, 1929, p. 328.

⁶⁹⁵Lerm Hayes, Christa-Maria, *Joyce in Art, Visual Art Inspired by James Joyce*, Dublin, Lilliput Press, 2004, pp. 16-17. La studiosa afferma che la selezione di immagini inviate pubblicate da "Transition" debbano essere considerate come un'opera autonoma di Joyce al pari di un *ready made*, tuttavia le didascalie presentate dalla rivista lasciano piuttosto pensare ad un uso documentaristico dell'immagine fotografica il cui merito di Joyce è stato quello di riconnettere questi elementi alla ricerca della pubblicazione di Jolas.

⁶⁹⁶Williams, Rhys W., *Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn*, "Journal of European Studies", 1983, Vol. XII, n. 4, p. 254.

⁶⁹⁷Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Édition Macula, Paris, 1995, pp. 97-102; Joyce, Conor, *Carl Einstein in 'Documents' and His Collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia, Xlibris Corporation, 2002, p. 205.

⁶⁹⁸Gladys Fabre, *L'art abstrait-concret à la recherche d'une synthèse*, Pagé, Suzanne (a cura di), *op. cit.*, pp. 73-74.

Bataille a cui sembravano fare eco in “Transition” anche la pubblicazione delle fotografie di Edward Weston (“Transition”, n. 19/20, 1930). Le tre immagini, che rappresentano le gambe accovacciate del figlio di Weston (*Fragment*, 1927, nota anche come *Knee*) [fig. 132] e due riprese di un peperone (*Pepper*, 1929) [fig. 133] mettevano in mostra vicendevoli affinità tra umano e naturale, con costanti riferimenti alla sfera sessuale, ma in termini formali si proiettavano verso una direzione informale e al profondo carattere sensuale.

Proprio l’ultimo fascicolo dalla prima serie, un numero denso e voluminoso, lasciava ai lettori una sorta di testamento degli spunti raccolti dalla rivista durante i primi tre anni di edizione: tra i tanti anche una nuova riflessione sul portato delle produzioni primitive ancora sulla scia di alcuni spunti iconografici lanciati da “Documents”. Infatti, nella sezione dedicata alle opere artistiche e letterarie di oltre oceano, chiamata *The Atlantic World*, veniva proposta una selezione di reperti archeologici provenienti dal centro e sud America e facenti parte di collezioni museali, tra cui il British Museum e il Museo del Trocadero. Un nuovo focus dedicato a questi manufatti che aggiungeva una nuova struttura concettuale all’importante ruolo di risveglio dell’immaginazione delineato dalla rivista nelle uscite precedenti in assonanza con il Surrealismo.

Tutti i reperti erano collegati da un’affinità tematica: rappresentavano infatti teste, sebbene modellate con differenti tecniche e finalità. Vi si ritrova un teschio umano ricoperto di tessere di mosaico, fatte con pietre preziose, rappresentante la divinità della notte, Tezcatlipoca, proveniente dal Messico [fig. 134], un coperchio di vaso peruviano a forma di testa umana dallo spiccato realismo [fig. 135], fino ad un teschio interamente intagliato nel cristallo di manifattura azteca [fig. 136] fotografato frontalmente a evidenziare la cavità degli occhi e il suo aspetto inquietante⁶⁹⁹. Anche questi elementi posso essere riconnessi con la grande esposizione parigina del 1928, *Les Arts Anciens de l’Amérique*, 1928, che segnò l’inizio della carriera di George Henri Rivière, successivamente nominato direttore del Museo del Trocadero, che in quella avventura fu accompagnato da Alfred Métraux, giovane etnologo americanista e anche da Georges Bataille, allora conservatore del gabinetto delle medaglie della Biblioteca Nazionale⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹Mexico: human skull encrusted with mosaic representing Tezcatlipoca (British Museum, Photo Beck-MacGregor); Mexico: Stone Mask (British Museum, Photo Beck-MacGregor); Peru: Head on Vase (Lindennuseum, Stuttgart), Peru, Terracotta Statue (Trocadero Museum, Paris), Aztec: Rock Crystal Skull-life-size (British Museum, Photo Beck-MacGregor), Haida totempole (coll. Jacobsen. Berlin Museum), “Transition”, n. 19-20, 1930, n.n.

⁷⁰⁰Peltier-Caroff, Carine e Claudia de Sevilla, *op. cit.*, p. 84.

Non pare dunque un caso che un'immagine del teschio di cristallo del Museo del Trocadero apparve sia nel percorso espositivo, che all'interno dell'apparato iconografico di "Documents" proprio in rapporto ad un focus sull'immagine della testa umana che proseguiva la traccia sulla "massificazione" della forma umana e che rinverdiva il valore dei manufatti artistici precolombiani anche per i surrealisti dissidenti⁷⁰¹.

Il precipuo interesse di "Transition" per le culture autoctone centro americane era declinato secondo una lettura che vedeva i reperti divenire funzioni psicologiche, in un processo di identificazione totemista tra l'uomo e gli oggetti. In modo paradigmatico la selezione delle teste precolombiane andava a corredare la sezione della rivista dedicata all'America, che lasciava intendere una visione unificata della cultura del continente e che vedeva le popolazioni del sud America come portatrici di valori ancestrali capaci di creare una felice commistione con quella anglosassone degli Stati Uniti. Un'ideale che veniva confermato anche dagli interventi di Jolas e Alejo Carpentier, scrittore cubano che partecipò anche a "Documents" e che nei suoi scritti identificò il terreno dell'America Latina e dei Caraibi come portatore del magico nella vita quotidiana⁷⁰². Jolas attraverso la recensione dei libri di O'Brien, *Dance of The Machine*, e di Waldo Frank, *Mystic America*, definì la necessità di concepire un nuovo e più prolifico scambio con il Sud America in modo di creare una nuova "totalità", non frutto dell'omologazione culturale, ma una sintesi dei diversi caratteri per la formazione di un "nuovo mondo atlantico". Invece il testo di Carpentier, *Cuban Magic*, evidenziava la caratteristica adattabilità dei popoli di colore che erano stati capaci a Cuba di generare diverse sottoculture. Una mescolanza dalle positive ripercussioni portata come modello per il sistema continentale che si può traslare anche sulla lettura dei manufatti presentati. Questi, sebbene dotati di una carica perturbante, usata frequentemente da "Documents" per provocare la visione borghese, per distruggere la superiorità occidentale e per costruire una nuova percezione del mondo attraverso lo scarto, erano per "Transition" parte fondante di quella costruzione attiva di una nuova società, attraverso l'identificazione di correlazioni tra passato e

⁷⁰¹Il teschio di cristallo presentato alla mostra parigina e sulle pagine di "Documents" era presente nella collezione del Museo del Trocadero e attualmente Musée du Quai Branly, mentre quello di cui è offerta immagine su "Transition" è ancora parte delle collezioni del British Museum. Oggi questi oggetti sono considerati dalla dubbia provenienza anche in virtù delle loro vicissitudini di donazione.

⁷⁰²Oltre agli oggetti precolombiani compongono la sezione *The Atlantic World*: Jolas, Eugene, *The Machine and Mystic America*, "Transition", n. 19-20, 1930, pp. 379-383; Carpentier, Alejo, *Cuban Magic*, ivi, pp. 384-390. Per una disanima sul pensiero di Carpentier e sull'annullamento della distanza tra passato e presente in ambito americano si rimanda a Tythacott, Louise, *op. cit.*, pp. 193-196. Carpentier, Alejo, *La musique cubaine*, "Documents", vol. I, n. 6, 1929, pp. 224-227.

presente⁷⁰³.

⁷⁰³Rumold, Rainer, *Archaeologies...*, pp. 120; 131.

5. DADA E SURREALISMO, TRA RISPETTO E CRITICA

5.1 *Da New York a Parigi: da Dada al Surrealismo*

Dada e Surrealismo furono tra le avanguardie più rappresentate dalle riviste espatriate sia per motivi storici, legati al precoce ingresso in ambito americano di Dada, che di una certa preminenza dell'aspetto letterario che ben si sposava con le ricerche degli intellettuali americani "esiliati". I diversi collaboratori delle redazioni a Parigi riuscirono in particolare a scattare una fotografia accurata della nascita del Surrealismo e della fase di transizione tra il 1922 e il 1924 che segnò il progressivo sgretolamento del gruppo Dada. Se le vicissitudini delineate fino a questo momento hanno evidenziato il valore fondativo di Dada per le relazioni transatlantiche e per lo sviluppo del movimento espatriato, è tuttavia necessario affrontare una breve disamina della ricezione dell'avanguardia nell'ambito delle riviste. Il giudizio su Dada infatti non fu sempre positivo.

I primi fascicoli di "Broom", pur celebrando la nuova tendenza degli intellettuali americani di dirigersi verso l'Europa, mettevano in luce le possibili criticità di un rapporto di filiazione rispetto a Dada. L'articolo di Emmy Veronica Sanders, *America Invades Europe*, affrontò in particolare il rapporto e lo scambio intellettuale con l'Europa ed in particolare con la Francia: l'autrice, incarnando un sentire comune, esprime il suo timore nei confronti di un'influenza sugli Stati Uniti limitata al solo movimento Dada ed invitava ad avere uno sguardo più ampio⁷⁰⁴. Sebbene non nomini mai direttamente Dada, preferendo piuttosto citare l'influenza francese e in particolare parigina, la scrittrice tuttavia riteneva che la via intrapresa da autori come Marcel Duchamp e Francis Picabia fosse troppo legata all'analisi, se non all'esaltazione, dell'«American Machine». Anche Loeb dimostrò una certa reticenza rispetto all'aspetto più distruttivo del dadaismo. Il fondatore di "Broom" ha ricordato nelle sue memorie che «nonostante fosse stato lieto di aver pubblicato i dadaisti, poiché riscontrava in loro una grande onestà, riteneva che fossero un'espressione della sconfitta, della disillusione rispetto agli ideali e ai valori francesi, causata dal periodo post-bellico, che probabilmente era adatto alla Francia dopo

⁷⁰⁴Sanders, Emmy Veronica, *America Invades Europe*, "Broom", vol. I, n. 1, 1921 pp. 89; 92.

i secoli di fermento morale e intellettuale, ma largamente irrilevante in America»⁷⁰⁵. Dunque, nella sua visione, il dadaismo rappresentava una proposta culturale e artistica inadeguata alle necessità americane di una creazione di un'arte nazionale identitaria, proprio perché connessa al decadimento della cultura europea che differiva dallo stato “primordiale” di quella americana. Tuttavia, il suo merito era stato quello di rivolgere lo sguardo verso la società industriale e le macchine che per Loeb costituivano gli elementi fondanti per la creazione di un nuovo linguaggio artistico. Ma per il fondatore di “Broom” tutto ciò non intendeva porsi come un modo per sovvertire l'ordine gerarchico delle cose né sul piano artistico, dove l'autorialità non fu mai messa in questione, come neppure per l'ordinamento capitalistico dell'America.

Nel resoconto offerto dalle riviste non mancò anche una digressione sulla scena Dada tedesca, favorita da “Broom” con la presentazione delle opere di George Grosz e da “The Little Review” con i contributi di Kurt Schwitters. L'ambito tedesco fu il bersaglio degli strali del critico ungherese Boské Markus su “The Transatlantic Review”, che furono difesi da Ford Madox Ford, probabilmente alla luce del suo spirito antigermanico che condivideva con Pound⁷⁰⁶. Nel testo, che prendeva di mira tutte le manifestazioni artistiche tedesche (dall'Espressionismo al Bauhaus), in particolare mise alla berlina il dadaismo e il connubio tra espressione artistica e politica presente nell'arte di Grosz, come espressione di una continua idealizzazione della realtà o la sua commistione con l'arte, senza riuscire ad offrire una sintesi funzionale. Un attacco razziale, ma anche diretto a Dada che ben rispecchiava quella necessità di rinnovamento dell'avanguardia, più volte espresso da Ernest Hemingway, molto attivo nella redazione della rivista⁷⁰⁷.

La forza propulsiva e di rottura dell'avanguardia di Tristan Tzara aveva ancora la sua valenza per chi era alla ricerca di qualcosa di innovativo che potesse definire al meglio la cultura americana. Come si è già avuto modo di evidenziare, rimaneva forte il cordone che unì “The Little Review” a Dada, soprattutto per le relazioni strette sia a New York che a Parigi da Margaret Anderson e Jane Heap. La complessa quanto straordinariamente lunga storia editoriale della rivista aveva infatti concesso alla redazione di inserirsi dapprima nella comunità europea che animava la scena newyorkese negli anni della Prima

⁷⁰⁵«Although I was glad to run the Dadaists because there was life in them and a great earnestness, I thought of Dada as an expression of defeat, as a post-war disillusionment with French ideals and values, perhaps appropriate in France after centuries of intellectual and moral ferment, but largely irrelevant in America»: Loeb, Harold A., *The Way It Was...*, p. 77.

⁷⁰⁶Markus, Boské, *Art in Modern Germany*, “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 3, 1924, pp. 105-108; Madox Ford, Ford, *Communication*, “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 4, 1924, p. 209.

⁷⁰⁷Cfr., Poli, Bernard J., *op. cit.*, p. 77.

guerra mondiale, per poi trasferirsi a Parigi quando già faceva parte di un riconosciuto gruppo di riviste moderniste in ambito mondiale. Il supporto di autori come la Baronessa von Freytag-Loringhoven e il continuativo rapporto con Tzara ben rappresentava l'entusiasmo di Anderson e Heap per Dada, inteso come ribellione verso la conformità borghese e comunanza con il pensiero anarchico⁷⁰⁸. All'alba degli anni Venti, anche per Ezra Pound, Dada, e soprattutto l'opera di Picabia, rappresentavano nuove possibilità concettuali che allargavano l'operato dell'artista dalla sfera meramente oggettuale a quella del pensiero e della posizione critica verso la realtà.

Lo stesso valeva per i giovani letterati americani, Josephson e Cowley, desiderosi di rompere con le convenzioni e ricavarsi uno spazio di notorietà sulla scena internazionale. Dada rappresentava per loro una nuova possibilità di espressione per l'America come tentarono di descrivere attraverso la loro partecipazione attiva a "Secession", e in particolare nel terzo fascicolo (agosto 1922) nato a stretto contatto con il gruppo Dada. Sia Josephson che Cowley infatti ebbero modo di condividere con Arp, Aragon e Tzara la vacanza estiva in Tirolo nel 1922 – quella rimasta celebre negli annali per il triangolo amoroso tra Paul Éluard, Max Ernst e Gala – che permise loro di entrare in confidenza con il demiurgo dell'avanguardia. Tzara si dimostrò propositivo nel supportare i giovani letterati americani sia nell'ambito di una internazionalizzazione della letteratura, che per creare nuovi canali di connessione con l'America, che per contrastare la crescita dell'importanza di Pound a Parigi, trovando in Josephson un sicuro partner⁷⁰⁹. Cowley e Josephson sposarono felicemente l'attitudine Dada fatta di volontà di sovvertire le regole prestabilite, di arguzia ed energia che ben si conciliava con quell'aspetto vitalistico dell'America che entrambi sostenevano. Tuttavia, Josephson espresse sempre l'adesione a Dada tramite una necessità di superare la visione nichilista dell'avanguardia abbracciando, per lo meno fino alla metà degli anni Venti, una prospettiva di pieno ottimismo nei mezzi forniti dalla modernità per la creazione di un'arte americana e che lo poneva come un pensatore indipendente e difficilmente assimilabile in modo completo alle avanguardie europee. Che fosse necessario un rinnovamento della proposta per Josephson fu palese fin dal suo arrivo in Europa, infatti nel suo primo contributo parigino apparso su "Gargoyle" (vol. I, n. 6, 1921) si unì al coro di coloro che vedevano nel

⁷⁰⁸Lappin, Linda, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁰⁹Tristan Tzara a Theo Van Doesburg, Imst [agosto 1922?]; Reutte 22 agosto 1922, RDK (0408), inv. n. 211; nelle due comunicazioni Tzara dapprima inviò a Van Doesburg due composizioni di Josephson per "Mécano" per poi richiederle indietro poiché già apparse in altre riviste in lingua inglese. Matthew Josephson a Harold Loeb, 1 marzo 1922, in PULB, bx 1 /fl 26.

dadaiismo solo negazioni e non una proposta costruttiva per l'avanzamento evolutivo dell'arte⁷¹⁰. Temi che venivano ripresi e ampliati in *After e Beyond Dada*, apparso su "Broom" del luglio 1922, dove Josephson si concentrò sulle novità stilistiche portate sulla scena letteraria dai giovani francesi Philippe Soupault, Louis Aragon e Paul Éluard, precursori della fine della fase Dada⁷¹¹. L'articolo si poneva sulla scia dei contributi di André Breton, che nel marzo dello stesso anno aveva dato alle stampe *Après Dada*, che richiama ad una maggiore purezza dell'espressione, e quelli di René Crevel ospitati tra il 1923 e il 1924 sulle riviste espatriate "The Little Review" e "The Transatlantic Review" (vedi *supra*, paragrafo 2.1)⁷¹². Agli occhi di Josephson questi letterati, senza una direzione logica e con la mente libera da sillogismi, esploravano le diverse «espansioni dell'attività umana» tramite un'azione «cognitiva piuttosto che selettiva»⁷¹³ e davano particolare attenzione alle produzioni culturali americane (cinema, film, pubblicità), elemento che, per Josephson, avrebbe garantito l'ingresso dei loro prodotti letterari nel contesto statunitense. Questa modalità di espressione divenne per Josephson un'opportunità per creare una nuova letteratura/arte che fosse distinta dalle tradizioni europee, come definito nell'articolo *The Great American Billposter*, apparso su "Broom".

Josephson, al rientro in America e dopo l'esperienza a Wall Street, oltre a quella editoriale di "Aesthete 1925" dalle più spiccate assonanze con la virulenza sarcastica del mondo dadaista, desideroso di affermare la propria funzione di guida in gruppo coeso, formato insieme a Malcolm Cowley, Kenneth Burke e altri collaboratori dei tempi di "Secession", che portasse avanti un progetto con finalità affini a quelle dei giovani letterati francesi, si avvicinò a "The Little Review". Se dapprima il suo avvicinamento fu respinto, successivamente Heap concepì l'idea di mettere a confronto diretto il gruppo americano e quello francese, nel fascicolo dell'estate 1926⁷¹⁴. Il numero mostrava le due

⁷¹⁰«Neither Cocteau, nor Dada, nor God-father Appollinaire [sic] offers us anything but negations. Modern art is in the same quandary whether it appear in the form of Expressionism in Germany, or Contract-ism in America. For those who believe that art progresses in an extended line rather than in a cycles, there is the misery of not being able to exceed, let us say Petronius, in 'sincerity'»: Josephson, Matthew, *David and Goliath*, "Gargoyle", vol. I, n. 6, 1921, p. 14.

⁷¹¹Id., *After and Beyond Dada*, "Broom", vol. II, n. 4, 1922, pp. 346-350.

⁷¹²Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Garde, 1920-1950*, New York, Thames and Hudson, 1995, pp. 16-17; Witkovsky, Matthew S., *Dada Breton*, "October", vol. CV, 2003, pp. 135-136.

⁷¹³«The writer arms himself with new material. There is no logical direction or growth. It is rather that many unexpected zones of experience have been discovered to him within the monstrous expansion of human activity, and he is concerned for the moment with reaching for and gathering these impressions, being cognitive rather than selective»: Josephson, Matthew, *After and Beyond...*, pp. 346-347.

⁷¹⁴Matthew Josephson a Jane Heap, 11 novembre 1925, in UMW, bx 7 /fl 31. Jane Heap a Matthew Josephson, 8 aprile 1926, in BRBMJ, bx 7 /fl 169.

“fazioni” con l’intento di supportare una nuova considerazione sociale dell’artista anche in ambito americano, dove venivano ancora trattati o come «Dio o come [...] ridicoli e inutili»⁷¹⁵. Il fascicolo era costituito da un’alternanza di contributi di area francese (René Crevel, Michel Leiris, Georges Limbour, Tristan Tzara), e americana a firma di Hart Crane, Gorham Munson, Edward Nagle, Malcolm Cowley. La selezione francese legata al surrealismo combinava sia interventi poetici, che frammenti di romanzi, ma anche una consistente critica artistica – nello specifico due interventi di Michel Leiris dedicati a Joan Mirò e André Masson, accompagnati da numerose riproduzioni – che aveva il valore di costruire una completa visione degli aspetti letterari e pittorici del surrealismo. Elemento che al contrario non appariva nella sezione americana, che, come già delineato nel testo di presentazione della Heap, appariva un gruppo meno coeso e strutturato, e che soprattutto faticava nel trovare corrispondenze in ambito artistico⁷¹⁶.

All’interno del numero spiccava inoltre la lettera aperta di Josephson contro l’atteggiamento dei surrealisti: lo scrittore si scagliava contro l’utilizzo della psicanalisi di stampo freudiano e l’anti-letterarietà, che contrastava con la necessità di arte dell’America, dove gli scrittori vivevano in una condizione sociale precaria⁷¹⁷. L’attacco di Josephson, come confermato da alcune considerazioni sul *Manifesto del Surrealismo* del 1924, era soprattutto indirizzato a Breton, in primis per il suo ruolo di accentratore, che lo definiva ai suoi occhi una figura dai contorni affascinanti quanto tragici, ma anche per la sua posizione anti-letteraria che a suo giudizio aveva favorito una progressiva opposizione alla realtà in contrasto con le direttive del Partito Comunista Francese⁷¹⁸. Questa considerazione lascia lo spazio all’unica possibile valutazione di stampo artistico concessa dal focus proposto dal “gruppo” di Josephson, che quindi guardava favorevolmente ad una rappresentazione realistico-documentaria della realtà, probabilmente attraverso modalità vicine al cosiddetto Precisionismo, elemento che trova riscontro nella partecipazione di Sheeler nell’avventura editoriale di “Aesthete 1925” con una veduta di Manhattan posta in copertina all’unico fascicolo pubblicato⁷¹⁹.

⁷¹⁵«We are all too serious about art in America... so serious that we treat it as we treat the dead... with respect and no attempt at communication. That man who produces works of art is either treated as a god or as a rather ridiculous and useless member of the society. As long as this attitude obtains there is little hope for art in America. If groups, cliques, revolutions, movements, tricks will change this we are for groups, cliques, etc.»: Heap, Jean, *Contributors*, “The Little Review”, vol. XII, n. 1, 1926, p. 1.

⁷¹⁶Leiris, Michel, *Joan Mirò*, “The Little Review”, vol. XII, n. 1, 1926, pp. 8-9; Id, *André Masson*, ivi, pp. 16-17.

⁷¹⁷Josephson, Matthew, *A Letter to my Friends*, ivi, pp. 17-19.

⁷¹⁸Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen ...*, pp. 20-22; Josephson, Matthew, *Microcosm – Concerning Super-realism*, [1926?], in BRBMJ, bx 13 /fl 325.

⁷¹⁹Per la vicenda di Sheeler nelle riviste espatriate e il suo rapporto con Josephson si veda *supra*, paragrafo

La figura di Matthew Josephson ebbe certamente il merito di favorire l'inizio della disanima sul rapporto tra le riviste e il Surrealismo, tuttavia "The Little Review" segnò forse due dei momenti cardine di questa relazione. Se il fascicolo di "The Little Review" del 1926 contrapponeva il fronte surrealista e francese e quello americano, precedentemente la rivista aveva sancito un primo affacciarsi sulla scena culturale, sempre prontamente connotato anche in senso artistico, dell'avanguardia di Breton in una fase ancora embrionale. Il numero dell'inverno 1923-1924, frutto del soggiorno di Jean Heap nella capitale francese, che da lì a poco sarebbe stata segnata dalla scissione del gruppo Dada, riusciva a fotografare in modo preciso questa stagione. Il fascicolo infatti conteneva scritti di Soupault, Aragon ed Éluard, ma anche di Tzara e Georges Ribemont-Dessaignes insieme alle riproduzioni di Max Ernst, Hans Arp, Man Ray e André Masson. Come ricordato il contributo più assiduo alla pubblicazione di Heap fu quello di René Crevel, particolarmente vicino alla direttrice non solo per le comuni frequentazioni, ma anche per la riflessione legata all'individualismo e alla visione nietzschiana, e per quell'apertura all'inconscio che proponeva nuove relazioni tra l'io e la realtà, indagata da Heap attraverso le teorie di Gurdjieff che sosteneva la liberazione dell'interiorità da schemi di pensiero prestabiliti attraverso l'autoanalisi.

La collaborazione con Crevel fruttò anche la presentazione, per la prima volta nell'ambito delle riviste espatriate, dell'opera di Giorgio de Chirico (vol. X, n. 1, 1924), fino a quel momento ignorata dalle diverse redazioni e che proprio in questi anni stava iniziando a rintracciare un certo favore collezionistico negli Stati Uniti. Il primo ad acquistare opere di de Chirico in America fu infatti Albert Barnes nel 1923 quando, sotto consiglio di Guillaume, comprò venti dipinti dell'autore italiano quasi tutti appartenenti alla nuova stagione più classicista e non ai primordi metafisici, mentre nel 1926 le sue opere furono inserite nella grande retrospettiva dedicata all'arte moderna organizzata da Katherine Dreier presso il Brooklyn Museum (1926)⁷²⁰. Ma se nell'occasione newyorkese vennero esposti quadri recenti dell'autore italiano, il testo di Crevel, *Acknowledgment to Giorgio de Chirico*, era accompagnato da quattro riproduzioni della prima stagione parigina, tra il 1914 e il 1915, portando così anche sulle pagine delle riviste traccia di quella selezione, paragonabile ad una censura, effettuata dai surrealisti della produzione

2.4.

⁷²⁰Julia May Boddwyn, *The First American Collector of de Chirico*, in Braun, Emily (a cura di), *De Chirico and America*, New York, Roma, Torino, Hunter College of the city of New York, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Umberto Allemandi & C., 1996 (catal. mostra, New York, 1996), p. 46; Jennifer Landes, *Giorgio de Chirico and the American Critics, 1920-1940*, *ivi*, pp. 33-34.

post 1918 dell'autore italiano⁷²¹.

Nell'apparato iconografico spicca *Il vaticinatore*, (1914-15) [fig. 137] che rappresenta un manichino seduto nell'atto di presentare una lavagna nella quale si riconosce uno schema grafico simile a quello degli stessi dipinti dechirichiani, ambienti in cui mancano riferimenti spazio-temporali e che sono scanditi da numerosi simboli ermetici che sfruttavano la commistione di modernità e cultura classica. Crevel, nel suo contributo, rintracciava nelle composizioni di de Chirico un'innovativa modalità di visione dell'ambiente cittadino, e si concentrava sul potere delle giustapposizioni incongrue e della mancanza di fede in qualsiasi valore assoluto. Il testo soprattutto introduceva de Chirico in un pantheon di figure tutelari, utili a riedificare una nuova proposta culturale che poggiasse le basi su solide tradizioni, diversamente da Dada che aveva promosso una completa negazione delle esperienze passate: uno scavo archeologico non conforme alle linee moderniste della rivista di Heap, che come si è già fatto notare non partecipò nemmeno alla disquisizione primitivista.

“Transition”, meno modernista e più incline riscoperte filosofiche e studi antropologici, fu un altro contesto in cui apparvero riproduzioni di de Chirico che nuovamente possono essere associabili a comuni ricerche in ambito artistico con il mondo surrealista, e anche a situazioni contingenti legate al mercato. Sullo sfondo della pubblicazione dei dipinti di de Chirico nei fascicoli di gennaio e del marzo 1928 vi è infatti l'eco sia della prima personale del pittore a New York, sia della mostra a lui dedicata nello stesso periodo alla Galerie Surréaliste⁷²². La mostra newyorkese venne realizzata presso la Valentine Gallery tra il gennaio e il febbraio 1928 grazie ad una collaborazione tra il gallerista americano Valentine Dudensing, Paul Guillaume e Pierre Matisse, che raggrupparono una selezione di opere recenti e storiche, mentre in rue Caillot, il 15 febbraio aprì una retrospettiva dedicata esclusivamente alla prima stagione

⁷²¹Giorgio [sic] de Chirico, *Painting*, “The Little Review”, vol. X, n. 1, 1924, n.n.; i dipinti pubblicati sono *Mistero e malinconia di una strada* (1914), *La coppia* (1914-15), *Il vaticinatore* (1914-15), *L'enigma della fatalità* (1914). La presentazione delle opere dell'autore italiano inoltre sembra poter essere ricollegabile con la vendita di parte della collezione di Paul Éluard presso l'Hotel Drouot, del 3 luglio 1924, dove comparvero sia pezzi di Picasso che Braque che otto quadri di de Chirico, la cui notizia aveva colpito la comunità artistica parigina. Sebbene non ci sia una concordanza tra i pezzi in vendita e quelli presentati dalla rivista, l'attenzione per gli aspetti commerciali dimostrata da Heap potrebbe far protendere verso questa supposizione. Per una ricognizione della vendita Éluard si veda, Ensabella, Alice, ‘*Apparition à la cote du peintre italien Giorgio de Chirico*’. *La vendita della collezione Paul Éluard del luglio 1924*, in “Studi online”, a. II, n. 4, 2015, pp. 39-45.

⁷²²Il 1928 segnò il fiorire di personali e retrospettive dedicate a de Chirico. Oltre a quelle ricordate presso New York e Parigi, a Bruxelles presso la Galerie La Cetaure le stesse opere esposte alla Galerie Surréaliste, mentre sempre a Parigi ci fu una mostra presso la Galerie L'Effort Moderne cfr. De Sanna, Jole, *Giorgio de Chirico – André Breton: Duel à mort*, “Metafisica”, n. 1-2, 2002, pp. 44-53.

parigina del maestro. Anche i dipinti riprodotti in “Transition” (tra cui *L'arc de echelle noire*, 1914, acquistato da Breton alla vendita della collezione Éluard all'Hotel Drouot e *La révélation du solitaire*, un'altra composizione metafisica del 1916) presentarono esclusivamente la produzione della metà degli anni Dieci dell'autore italiano, in comunanza con le idee dei surrealisti che si erano scagliati contro la produzione successiva. Nelle due occasioni i dipinti di de Chirico venivano accomunati in un caso a lavori dell'artista nativa americana Tonita Peña, che lasciavano intendere una ricerca di spunti da riconnettere al passato e la creazione di nuove mitologie; nell'altro a Man Ray e Masson, in un contesto propriamente surrealista di ricostruzione del rapporto tra uomo e oggetto.

È opportuno tuttavia fare un passo indietro e ripercorrere alcuni passaggi dell'avvicinamento di Jolas ai temi del surrealismo per rintracciarne affinità e differenze che fecero di “Transition” la pubblicazione che più direttamente dialogò con i surrealisti. Jolas, infatti, fin dal suo arrivo a Parigi e con il suo lavoro presso il “Chicago Tribune” tra il 1924 e il 1925 fu profondamente interessato a condividere con il pubblico americano un resoconto della nascita del Surrealismo. Egli si interessò sia alla visione di Breton, della quale evidenziò il ricorso alla scrittura automatica, sia a quella di Ivan Goll, che similmente a Jolas vedeva il Surrealismo come un movimento dallo spiccato carattere internazionale⁷²³. Figure come Goll e Arp godevano in Jolas di un peculiare rispetto in virtù dei loro natali alsaziani, che li rendevano uomini di “frontiera” e pertanto aperti ad una visione d'insieme e meno nazionalistica⁷²⁴. Al contrario Breton, che Jolas conobbe la prima volta di persona in occasione di un'intervista nel 1924, dovette apparirgli come una forza restrittiva rispetto alla liberazione creativa che era la caratteristica del “dinamismo” surrealista⁷²⁵. Jolas da subito mise in luce la sua volontà di prendere una posizione di supporto esterno al Surrealismo, anche e in virtù del ruolo dominante di Breton: posizione che si estrinsecò con la creazione nel 1927 di “Transition”, che, disinteressata all'anti letterarietà evocata da Breton, sosteneva invece lo sviluppo di una scrittura artistica lontana dalle convenzioni della grammatica. Una puntuale sintesi delle affinità e delle divergenze di “Transition” rispetto al Surrealismo venne tracciata fin dall'intervento contro Wyndham Lewis, *First Aid to the Enemy*, nell'ultimo fascicolo del 1927. Il Surrealismo per i redattori di “Transition” era stato in grado di dare nuova vita alla scena

⁷²³Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen...*, pp. 12-13.

⁷²⁴Mansanti, Céline, *La revue Transition...*, p. 159.

⁷²⁵Jolas, Eugene, *Man From Babel...*, pp. 80-81.

letteraria francese (elemento che diveniva metodologicamente utile anche in ambito americano), ma essi escludevano alcune sue forzature: infatti, pur ribadendo l'importanza dell'immaginazione, non sostenevano che la scrittura dovesse provenire esclusivamente dall'interiorità e dal subconscio⁷²⁶.

Tuttavia, la confluenza di tematiche tra l'avanguardia surrealista e "Transition" fu definita dall'amplessima partecipazione di letterati e artisti appartenenti alla sua schiera, testimoniata anche dalla pubblicazione nelle sue pagine stralci di romanzi e un saggio dello stesso Breton⁷²⁷. Il dato appare quanto mai significativo se si tiene conto che a partire dal 1924, con la nascita dell'avanguardia, Breton prediligeva partecipare solo a pubblicazioni che fossero diretta emanazione del gruppo, come "La Révolution Surréaliste", tanto da arrivare anche a rimproverare pubblicamente chi avesse collaborato con altre riviste come accadde a Leiris reo di aver dato del materiale a "The Little Review"⁷²⁸. Prima di divenire dal 1929 tra i rifugi prediletti dei dissidenti, la pubblicazione di Jolas fu dunque considerata parte integrante di un progetto più ampio e che si scontrò successivamente con la volontà di Breton di affermare il suo ruolo di *leader* e di annullare il dibattito interno all'avanguardia.

Un esempio di questa complessa relazione è ben rappresentato dalla pubblicazione, in traduzione inglese, del manifesto surrealista *Hands off Love*, in "Transition" (n. 7, 1927) che precedette la versione francese apparsa un mese dopo su "La Révolution Surréaliste" (n. 9-10, 1927)⁷²⁹. Il manifesto era nato in difesa di Charlie Chaplin contro la moglie, l'attrice americana Lita Grey, che nella causa di divorzio lo aveva accusato di richieste sessuali "contro natura". *Hands off Love*, firmato anche dallo stesso Jolas, era stato quasi interamente redatto da Aragon e fu inserito in un numero che proponeva una serrata disquisizione sull'amore, l'adulterio e la frustrazione sessuale grazie a contributi di letterati francesi e americani che dimostravano la consonanza della rivista ad una nuova visione dei rapporti personali e amorosi. Un contesto che tuttavia non soddisfece Breton, che in una nota piccata nelle pagine de "La Revolution

⁷²⁶«It is because the Surrealists have succeeded, up to certain rigid limits, in revivifying French letters, that their work has interested us and appeared to us especially worth translating and presenting to American readers. Our conception of literature, however, is not the formalized one of the Surrealists. We believe with them that the artist's imagination should be placed above everything else in importance, but we do not hold with them that writing should be exclusively of the interior»: Jolas, Eugene, Elliot Paul, Robert Sage, *First Aid to the Enemy*..., p. 175.

⁷²⁷Breton, André, *Introduction to ...*, pp. 129-145; Id., *Nadja (opening chapter)*, "Transition", n. 12, 1928, pp. 28-50.

⁷²⁸In merito all'aneddoto su Leiris si veda Mansanti, Céline, *La revue Transition...*, p. 156.

⁷²⁹*Hands off Love*, "Transition", n. 6, 1927, pp. 155-165; *Hands off Love*, "La Révolution Surréaliste", a. III, n. 9-10, 1927, pp. 1-6.

Surréaliste” sottolineò che le condizioni di pubblicazione del manifesto non erano state quelle sperate (probabilmente intendeva che era stata proprio la morale borghese americana a contribuire allo scandalo che aveva costretto i surrealisti scendere in campo a difesa di Chaplin)⁷³⁰. Sebbene questo sia l’unico diretto attacco a “Transition” vergato da Breton, ritengo fondamentale che fosse apparso nell’occasione in cui la rivista americana venne equiparata di fatto a “La Révolution Surréaliste” ospitando un manifesto.

I comuni percorsi letterari sfociarono anche in un apprezzamento della proposta artistica. Nella sua ricerca di una relazione tra l’io e il cosmo, Jolas vedeva primeggiare l’arte rispetto alla letteratura, che, grazie ad una evoluzione costante, dall’Impressionismo al Surrealismo aveva trovato nuovi linguaggi espressivi⁷³¹. Soprattutto per la prima fase della redazione della rivista gli artisti surrealisti abbracciavano quella commistione di sogno, mistero e creazione di nuove mitologie tra passato e presente che innervarono la poetica di “Transition”. Spesso infatti nelle sue pagine si incrociano opere di Max Ernst, Juan Mirò e Man Ray con una cadenza che difficilmente si può scollegare dalla programmazione della Galerie Surréaliste, almeno fino alla sua completa chiusura nel dicembre del 1928 che costrinse Jolas a riformulare la sua proposta iconografica. Devo dunque proporre che fosse proprio attraverso il rapporto con Éluard, poeta stimato da Jolas per la sua facilità di versificare, e Marcel Noll, conosciuto a Strasburgo come fervente dadaista e anarchico e che successivamente era stato insignito di un ruolo di riguardo nella galleria, che si estrinsecava il rapporto con il Surrealismo⁷³². Infatti, nonostante i fascicoli fossero improntati, anche per l’azione di Elliot Paul, ad un approfondimento dei gusti collezionistici di Stein ad esempio Picasso e ma anche di Pavel Tchelitcheff, si assiste ad una comunanza di intenti con le scelte della galleria diretta da Noll⁷³³.

⁷³⁰«Contrairement à notre intention première, nous publions ci-dessous la version française du texte: ‘Hands off Love’, paru en anglais dans la revue Transition, où les conditions de sa présentation n’ont pas été celles que nous avons envisagées»: *ivi*, p. 1.

⁷³¹Jolas, Eugene, *Super-Occident...*, p. 14.

⁷³²Nella pubblicazione di Jolas compaiono anche alcune poesie di Noll: Noll, Marcell, *Two Poems (She, Sabres)*, “Transition”, n. 1, 1927, p. 126; Id., *From a Note Book*, “Transition”, n. 12, 1928, pp. 68-69.

⁷³³Bisogna notare che anche le riproduzioni di Pavel Tchelitcheff furono presentate in relazione con la personale dell’artista presso la sede parigina della Galerie Pierre, dalla quale furono fornite le due riproduzioni. «In direct contrast to the troubled and rebellious spirits among the younger men, Pavel Tselitsieff [sic] reveals in his painting a serenity and response which is almost supernatural. He is of Russian birth and before coming to Paris where Miss Gertrude Stein at once recognized his worth, Tselitsieff designed stage setting in Constantinople and Berlin. The first comprehensive exposition of his works will take place during the coming Spring at the Galerie Pierre»: Paul, Elliot, [s.t.], “Transition”, n. 1, 1927, p. 98.

Confermava questa comunanza anche il caso della pubblicazione delle opere di Yves Tanguy, che comparvero sulla rivista di Jolas in momenti cruciali dell'attività della galleria. Andando nello specifico, la prima opera di Tanguy apparve nelle pagine di "Transition" nel fascicolo del maggio 1927, in concomitanza con l'apertura della mostra *Yves Tanguy e l'Object d'Amerique* presso la galleria parigina (27 maggio – 15 luglio 1927). Il dipinto di cui non è ancora stato possibile stabilire il titolo (probabilmente *Les animaux perdus*, 1926) [fig. 138], rappresenta una composizione composta da pochi elementi figurativi dal profondo portato simbolico posti in uno spazio dalle proprietà quasi teatrali tipico della prima stagione del pittore autodidatta. Nella pubblicazione l'opera veniva posta in diretta connessione con *Au bord de la mer*, di Giorgio de Chirico, autore dal quale Tanguy aveva appreso molti aspetti del suo linguaggio pittorico: alcune similitudini sono infatti rintracciabili anche in questa composizione, in particolare nella figura composita della donna che con le sue vesti richiama alla mente la classicità messa in scena da de Chirico, come anche il pesce, simbolo ricorrente nelle opere della stagione ferrarese dell'autore italiano. Un nuovo dipinto di Tanguy viene pubblicato nel fascicolo del settembre 1927 *Un grand tableaux qui représente en paysage*, 1927 [fig. 139], una delle opere presentate nell'ambito dell'esposizione della Galerie Surréaliste e che al momento della redazione del catalogo della stessa non apparteneva ad alcuna collezione privata. L'opera presentava un'evoluzione della lingua pittorica e una progressiva perdita della forma a favore di composizioni ispirate al mondo dei sogni e sottomarino, che appariva un'appropriata versione per immagini della ricerca sull'inconscio promulgata da Breton. Come è possibile comprendere anche dal titolo della mostra di Tanguy, esisteva una consonanza di interessi culturali tra la galleria e la rivista, ma non è possibile escludere che ve ne fossero anche sul piano commerciale, come lasciano intravedere le pubblicità della galleria ospitate nelle pagine della pubblicazione [fig. 2] che aiutano a tracciare i complessi rapporti intessuti dalla redazione di "Transition". Il contributo della rivista sembrava infatti comprendere il tentativo, non sempre riuscito, dei surrealisti di rinegoziare le regole del mercato al fine di superare lo stretto rapporto tra artista e gallerista che aveva segnato le avanguardie precedenti⁷³⁴. Il continuo ricorso ad immagini fornite dalla Galerie Surréaliste descriveva dunque un supporto concreto alla diffusione delle opere surrealiste anche in ambito americano. Anche il viaggio in America nel 1928 di Maria Jolas, moglie e assistente di redazione, finalizzato al tentativo, senza buon esito,

⁷³⁴Drost, Julia, *op. cit.*, pp. 5-6.

di produrre oltreoceano una pubblicazione di arte e letteratura surrealista confermava l'azione di propaganda tentato dai collaboratori di "Transition". Stando alle parole di Jolas, la moglie tentò di vendere un'antologia di poesia e prosa con illustrazioni di pitture e sculture ma che fu rifiutata dagli editori americani per un possibile scarso interesse di pubblico⁷³⁵.

5.2 Man Ray, tra Dada e Surrealismo, New York e Parigi

In prospettiva storiografica, la figura di Man Ray rappresenta al meglio la cultura transatlantica: egli infatti incarnava la volontà dei letterati e degli artisti americani di imporsi a Parigi, che Man Ray raggiunse nel 1921 e abbandonò solo allo scoppio della Seconda guerra mondiale. Certamente questa deduzione appare oggi scontata, ma risulta interessante notare come questo giudizio fosse condiviso già dai suoi contemporanei. Man Ray non solo divenne un supporto per molti letterati per l'ingresso nel panorama culturale parigino, ma anche un esempio lampante della commistione tra il portato americano e le riflessioni europee. Tuttavia, la sua pratica, dapprima inseribile all'interno dell'avanguardia dadaista e successivamente confluita in quella surrealista, non fu presa in considerazione come massima espressione della "nuova" via per un'arte americana, sebbene rientrasse a pieno nelle ricerche espresse dalle riviste, quanto piuttosto come esempio di un artista americano che aveva raggiunto il traguardo di partecipare a pieno diritto all'avanguardia europea, dove era riuscito a cogliere un ampio plauso e riconoscimento. Il costante richiamo a Man Ray all'interno delle riviste era sia il sostegno ad un amico e compagno di viaggio, ma anche un'affermazione di vanto nazionalistico: penso ad esempio alla presentazione delle sue opere all'interno dell'*American Number* di "Transition" (n. 13, 1928) il cui corredo iconografico ho già descritto in occasione dell'analisi della presenza degli artisti statunitensi nelle pagine delle riviste e che evidenziava questa essenza "transatlantica" del lavoro del fotografo, (vedi *supra*, paragrafo 2.4). La sua presenza nelle pagine di "Transition" inoltre rendeva palese come l'abbandono della madrepatria fosse stato dettato, similmente a quanto accaduto per i tanti letterati, dall'impossibilità di espressione artistica data dalle condizioni culturali del paese nord-americano. Egli dunque, sia con la sua arte che con la sua vicenda esistenziale

⁷³⁵Jolas, Eugene, *Man from Babel...*, p. 90.

rappresentava a pieno le motivazioni del forzato “esilio” europeo delle redazioni e la ricerca di nuovi stimoli nel raffronto con il mondo europeo.

Nelle pagine dei *little magazine*, di Man Ray viene descritto con dovizia di immagini tutto il percorso artistico dalla prima fase cubista, precedente agli anni Venti, fino alle esplorazioni sulla visione e sugli oggetti effettuate tramite il mezzo fotografico e cinematografico che segnò il suo ingresso nell'avanguardia surrealista: egli divenne infatti un esempio del passaggio, quasi naturale, di molti letterati e artisti da un movimento all'altro alla ricerca di nuovi spunti e aperture della visione dadaista del mondo. La continua mappatura della sua produzione è confermata dall'apparizione delle sue opere sulla maggior parte delle riviste espatriate, a partire da “Gargoyle” che pubblicò lo schizzo di una natura morta di stampo cubista. “Broom” mostrò le ultime esplorazioni sul tema della pittura appartenenti alla fase newyorkese per poi presentare i rayogrammi, che fecero bella mostra di sé anche in “Transition” dove non mancavano anche i ritratti fotografici, gli oggetti-assemblati come *Boule de neige*, 1927, e una riflessione sui suoi esperimenti cinematografici condivisa anche da “Close Up”⁷³⁶. Un puntuale aggiornamento era inoltre stato fornito da “The Little Review”, che seguì la costante crescita artistica dell'autore, dal 1920 al 1926, con puntualità e dovizia di riproduzioni, oltre a dedicargli la mostra inaugurale dell'omonima galleria a riprova di un percorso condiviso di congiunzione tra l'America e il Vecchio Continente⁷³⁷.

L'apprezzamento per l'arte di Man Ray fu dunque un elemento di connessione per tutto il movimento espatriato e comprese anche Ezra Pound, che frequentemente ho identificato come una voce di controcanto all'interno del movimento. Egli infatti non esitò a esaltare la fotografia sperimentale sulle pagine della sua rivista “The Exile”, ritenendola non adeguatamente apprezzata, ed egli stesso si fece ritrarre di profilo da Man Ray in un celebre scatto [fig. 140], in assonanza con certi ritratti rinascimentali come quelli dei duchi di Montefeltro di Piero della Francesca, che evidenziava il suo

⁷³⁶Man Ray, *Drawing*, “Gargoyle”, vol. II, n. 1-2, 1922, p. 43; Id., *Seguidilla*, “Broom”, vol. I, n. 1, 1921, p. 54; Id., *Photographs*, “Broom”, vol. IV, n. 4, 1923, pp. 256-257; 272-273; Id., *Boule de neige*, “Transition”, n. 3, 1927, n.n.; Id., *Section of films*, “Transition”, n. 6, 1927, n.n.; Id., *Painting*, “Transition”, n. 12, 1928, n.n.; Id., *Film, Paris Machine Shop, André Breton (photograph), New York 1920*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.; Id., *Rayograms*, “Transition”, n. 15, 1929, n.n.; Id., *From Emak Bakia*, “Close Up”, vol. I, n. 2, 1927, pp. ; Id., *Photograph*, “The New Review”, vol. II, n. 5, 1932, n.n.

⁷³⁷Man Ray, *Else von Freytag-Loringhoven (photograph)*, “The Little Review”, vol. VII, n. 3, 1920, p. 4; Id., *esoRRose sel à vie*, “The Little Review”, vol. IX, n. 1, 1922, n.n.; Id., s.t., “The Little Review”, vol. IX, n. 4, 1923-1924, n.n.; Id., *Drawing, The Rope Dancer Accompanies Herself with Shadows, Construction*, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, n.n. Le sue opere furono inserite anche nella collettiva del 1925 dedicata all'estetica della macchina ospitata nella The Little Review gallery. Man Ray fu parte del comitato organizzativo della *Machine-Age Exposition*.

abbigliamento bohémienne e il suo profilo spigoloso, già reso celebre dalle tante caricature dei vorticisti, e che venne utilizzato da “This Quarter” per ricordare la figura del poeta a cui era dedicato il primo fascicolo⁷³⁸.

Questo sostegno trasversale traduce bene la volontà di Man Ray di essere parte sia del movimento espatriato che delle avanguardie europee, lasciando che fossero le sue opere a parlare per lui. Una posizione di mediazione che gli consentì di avere un incondizionato appoggio sulle riviste che in particolare si concentrarono sulla discussione dei meriti dei suoi rayogrammi, opere realizzate tramite un innovativo utilizzo del mezzo fotografico e della carta fotosensibile che permetteva la traduzione in luce degli oggetti, che a partire dal 1922-1923 furono commentati e pubblicati frequentemente. L’uso di nuove tecniche artistiche connesse con il meccanico infatti era considerato capace di illuminare lo sguardo sulla nuova società industriale, oltre a essere al passo con le avanguardie europee.

Diversamente da quanto accadde per altri suoi colleghi americani per cui vennero spese parole di elogio e supporto principalmente da membri interni del movimento espatriato, Man Ray grazie al suo inserimento nel *milieu* parigino garantiva molteplici punti di vista nella definizione critica del suo lavoro. A Georges Ribemont-Dessaignes fu affidata la prima lettura dei rayogrammi proposti su “The Little Review”: lo scrittore francese, esaminò il lavoro di Man Ray, insieme a quello di Duchamp, all’interno di una riflessione sull’arte Dada letta come risposta all’estetismo e al formalismo cubista, come un tentativo di sovvertire le leggi creative per un’arte non retinica⁷³⁹. Man Ray, con i suoi rayogrammi, diveniva il creatore di un nuovo mondo – ripreso attraverso un occhio meccanico –, dominato dalla casualità da cui emergevano gli oggetti immersi in un vuoto temporale e spaziale grazie al quale perdevano le loro qualità formali. Il primo esperimento di fotografia a contatto di Man Ray apparso nella rivista, *esoRRose sel à vie*, 1922 [fig. 48], risentiva ancora della stagione americana e dell’intensa collaborazione con Duchamp, il cui alter ego femminile viene esplicitato nel titolo, mentre le immagini che accompagnano il testo di Ribemont-Dessaignes introducono alla produzione parigina e alla nascente pratica della scrittura automatica che fu evidenziata dal nome della prima raccolta di queste opere, *Champs délicieux* (1922), che richiama *Les champs*

⁷³⁸Ezra Pound, *Data*, “The Exile”, n. 4, 1928, p. 115; Man Ray, *Ezra Pound (photo)*, “This Quarter”, vol. I, n. 1, 1925, n.n.

⁷³⁹Ribemont-Deissaignes, Georges, *Dada Painting or the Oil-Eye*, “The Little Review”, vol. IX, n. 4, 1923-1924, pp. 10-12. Nel suo contributo Ribemont-Deissaignes approfondì l’opera di Duchamp, Hans Arp, Man Ray e Max Ernst.

magnétiques il primo testo automatico di Philippe Soupault e André Breton. Infatti, in *esoRRose sel à vie* non è possibile riconoscere gli oggetti “riprodotti”, dei quali emerge solo un’ombra sfumata e misteriosa. L’insieme è infatti retto sulla giustapposizione tra immagine e titolo scritto a mano e con “rose” scritto in maniera palindroma a far risuonare l’inversione dell’immagine. Al contrario i rayogrammi successivamente realizzati [fig. 141] lasciano emergere con maggiore nitore dal fondo nero gli oggetti, come ad esempio una piuma, annullando ogni riferimento all’autorialità. Anche senza una specifica menzione nei testi e nei commenti, appariva chiaro che l’opera di Man Ray stava raggiungendo un nuovo stadio di complessità che univa gli imperativi dadaisti recepiti da Duchamp a New York, i precedenti di Zurigo grazie alla conoscenza di Tzara e l’allargamento a nuove prospettive indirizzato da Breton. Tuttavia, quello che coglieva lo scritto di Ribemont-Dessaignes era che queste sperimentazioni fossero da mettere in connessione con la riforma della pittura sulla base stessa della negazione dell’azione di riproduzione della natura⁷⁴⁰. Infatti, lo scrittore descriveva i rayogrammi come una “pittura cieca”, ovvero opere in cui il senso della vista diveniva irrilevante per la produzione artistica, ma ancora inscrivibili nel mondo della pittura⁷⁴¹.

Similmente anche su “Broom”, sebbene in mancanza di un testo critico adeguato, che segnalava la fatica del periodico nel realizzare focus completi sugli artisti proposti, se non in rari casi, il raffronto era posto nell’ambito delle potenzialità del nuovo *medium* fotografico. La rivista di Loeb, nell’ultimo fascicolo europeo (marzo 1923), propose un interessante confronto tra i rayogrammi e le opere di Laszlo Moholy-Nagy, entrambi connessi alla sperimentazione di nuove composizioni basate sull’utilizzo della luce (senza tuttavia prendere in considerazione quanto realizzato negli stessi anni da Christian Schad), che confermavano l’attualità delle ricerche dell’americano⁷⁴². Apparentemente venivano ad incontrarsi le due anime della redazione artistica della rivista: quella americana e quella ungherese del collaboratore Ladislav Medgyes⁷⁴³. Da una parte emergevano gli oggetti del quotidiano enfatizzati da Man Ray grazie all’azione della luce, contraddistinti da un aspetto tridimensionale, ma in bilico tra assenza e presenza; dall’altra le composizioni di Moholy-Nagy, sempre costruite grazie alla luce, ma basate

⁷⁴⁰Laxton, Susan, *‘Flou’: Rayographs and the Dada Automatic*, “October”, vol. CIIVII, 2009, p. 29.

⁷⁴¹«But the Dada painters have broken with sight. They paint or design as they did not see»: Ribemont-Deissaignes, Georges, *Dada Painting...*, p. 11.

⁷⁴²De L’Escotais, Emmanuelle, *Man Ray Rayographies*, Parigi, Léo Scheer, 2002, p. 16.

⁷⁴³«Also a photographer number with four photos of Man Ray and four of a compatriot of yours, Moholy whose work all of us found interesting»: Harold A. Loeb a Ladislav Medgyes, 17 novembre 1922, in PULB, bx 1 /fl 35.

su rapporti formali coloristici (dal bianco a nero) in similitudine con i dipinti. Entrambe le visioni valorizzavano dunque le potenzialità del mezzo fotografico e della luce secondo prospettive opposte, ma che rispettavano da una parte l'interesse formale di Loeb dall'altra la militanza dadaista di Josephson. Le opere di Moholy-Nagy vennero accompagnate dal suo testo *Light: a Medium of Plastic Expression*, in cui indicava in questa nuova tecnica una possibilità di espansione del mezzo fotografico verso l'abbandono della riproduzione della realtà, mentre l'intervento di Man Ray appariva piuttosto contestualizzato attraverso la copertina che apriva il numero⁷⁴⁴. Dopo che Loeb gli rifiutò una composizione basata sul lettering dove si sarebbe tentato un adeguamento ai teoremi funzionalisti della pratica dadaista, l'artista realizzò una cover [fig. 142] che giocava apertamente sulla modalità di realizzazione dei rayogrammi⁷⁴⁵. Qui infatti si intersecano i concetti di positivo e negativo attraverso il contrasto dei colori nero e bianco e sul raggio che trasversalmente attraversa la composizione. Anche gli oggetti rappresentati (le pedine degli scacchi, le allusioni ad altre opere della stagione americana come *Lampshade*) rinforzano l'impressione di trasposizione grafica del metodo artistico che procedeva come una registrazione delle ombre oltre a rinforzare il dialogo tra la sua produzione tra le sue sponde dell'Atlantico nel richiamo citazionista⁷⁴⁶.

Un altro aspetto già emerso nella lettura critica Ribemont-Dessaignes era quello del mistero, elemento fondamentale della pratica di Man Ray esaltato nel fascicolo 15 del 1929 di "Transition" introdotto in copertina da un suo rayogramma [fig. 143] in cui, al solito, emergono alcuni oggetti come una molla, delle forbici e una catenella sul fondo nero. Il numero appare molto focalizzato sulle opere dell'autore americano, dal momento che oltre alla copertina sono riprodotti altri otto esempi della sua fotografia a contatto. Le immagini erano usate in questo contesto come un'affermazione di contrarietà al mondo massificato e come risposta alla relazione tra interiorità e realtà. Esse infatti, usando le parole di Jolas, divenivano la rappresentazione della dualità tra naturale e soprannaturale, colta dal mezzo meccanico che «grazie al contrasto tra luce e buio ha reso possibile la

⁷⁴⁴Moholy-Nagy, Laszlo, *Light: a Medium of Plastic Expression*, "Broom", vol. IV, n. 4, 1922, pp. 283-284.

⁷⁴⁵In una lettera inviata al direttore di "Broom", Man Ray tracciò lo schizzo di una composizione per la copertina della rivista basata sulla suddivisione dello spazio in quadrati: una scacchiera con agli angoli le lettere che compongono la parola "broom" e negli spazi mancanti delle scope stilizzate. Nella lettera viene specificata la possibilità di lettura da varie posizioni. Il bozzetto tuttavia non convinse Loeb per il suo aspetto formale, si veda Man Ray a Harold A. Loeb, 1 novembre 1922; Harold A. Loeb, 10 novembre 1922, in PULB, bx 1 /fl 40.

⁷⁴⁶Trincherò, Serena, *Guardando l'America...*, pp. 94-95. Nella lettura qui presentata viene messo in luce anche lo stretto rapporto della copertina con il film *Retour à la raison* presentato nel luglio 1923 alla serata *Coeur à barbe*, che similmente metteva in scena la modalità realizzativa dei rayogrammi.

creazione di un'espressione dell'enigmatico e del meraviglioso al di sopra delle aspettative»⁷⁴⁷. Dall'altro canto il numero provava a fare chiarezza sul difficile clima parigino del 1929, che vedeva il Surrealismo ad un profondo bivio identitario, se non al capolinea come sostenuto da alcuni commentatori, come Harold Salemsen⁷⁴⁸. Per lo scrittore la causa di questa crisi era il tradimento delle sue finalità che invece non erano state dimenticate da autori come Masson e Man Ray. Quest'ultimo in particolare, agli occhi di Salemsen, era rimasto distante sia dalla politica che dagli aspetti commerciali della produzione artistica: la sua arte era considerata surrealista poiché «in grado di far scaturire emozioni al pubblico»⁷⁴⁹. Man Ray diveniva dunque proprio per la sua lontananza dal dibattito politico e grazie al suo accurato lavoro artistico un baluardo della ricerca surrealista che aveva convito e coinvolto anche i letterati americani. Simbolo stesso di un certo rigore e di una linea che poteva rappresentare i tanti intellettuali americani che durante il viaggio europeo si erano avvicinati al Surrealismo. Un ruolo che l'artista non volle interpretare fino in fondo richiamandosi piuttosto alla neutralità che nell'arco della sua carriera gli aveva permesso di passare attraverso diverse correnti artistiche e di raggiungere un importante riconoscimento critico.

Nel numero fu tuttavia nuovamente un contributo di marca francese a definire meglio il passaggio da una lettura Dada delle sue composizioni ad una prospettiva surrealista, e quindi da una negazione, una “contro pittura”, ad un allargamento delle possibilità espressive verso «l'eternità». Nella sezione del fascicolo dedicato alle produzioni letterarie extra americane, un interessante scritto di Robert Desnos metteva nero su bianco questi spunti, sancendo ulteriormente la stretta collaborazione tra lo scrittore e l'artista che già era emersa in occasione della realizzazione del film *L'étoile de mer* (1928) ispirato proprio ad una poesia di Desnos. Il dare voce allo scrittore francese costituiva inoltre una critica diretta a Breton e alla sua volontà di unire le strade del Surrealismo a quelle del Comunismo marxista: scelta a cui Desnos si era ferocemente opposto attirandosi la “scomunica” del papa surrealista, a cui rispose partecipando alla redazione del *pamphlet* di accusa *Un cadavre*.

Il testo di Desnos presentato su “Transition”, *The Work of Man Ray*, serviva per riaffermare le basi su cui si era costituita l'avanguardia surrealista, nel rapporto tra arte,

⁷⁴⁷«The new use of the camera, with its light and dark contrast, has made it possible to create expressions of the enigmatic and marvelous beyond all our expectations»: Eugene, Jolas, *Super-Occident...*, p. 14.

⁷⁴⁸Salemsen, Harold J., *Paris Letter*, “Transition”, n. 15, 1929, pp. 103-112.

⁷⁴⁹«Man Ray is a surrealist inasmuch as he attempts to make his public not realize or comprehend, but *feel an emotion*»: *ivi*, p. 107.

letteratura e sogno, e nel segno di un'apertura immaginativa, della costituzione di quell'automatismo psichico che avrebbe dovuto risolvere i maggiori problemi della vita⁷⁵⁰. Anche il ritratto fotografico di Desnos, [fig. 144], ricongiungeva l'opera di Man Ray con le origini del movimento. Lo scatto, realizzato dallo stesso Man Ray, coglieva il poeta assorto in uno dei suoi sonni ipnotici dal contenuto rivelatore. La vista, infatti, come già delineato da Breton nelle basi della sua idea dell'arte surrealista in *Le Surréalisme et la peinture*, 1925, aveva riguadagnato un posto di primo piano tra i sensi sia nella sua accezione di automatismo, che in quella di "allargamento della visione" e dunque del sogno: l'occhio, la cui percezione è immediata, è infatti nella sua dialettica affrontato al pensiero e non più il portatore di riflessioni formali da superare⁷⁵¹.

L'introduzione del testo di Desnos, che si rifaceva a queste teorizzazioni, segnava dunque un'opposizione importante con i termini interpretativi di Ribemont-Dessaignes: infatti se per quest'ultimo i rayogrammi si configuravano come una "pittura cieca" che annullava il valore del senso della vista inutile alla creazione artistica, Desnos invece ribadiva la necessità di risvegliare recettività sconosciute, un allargamento delle prospettive sensoriali per l'esplorazione dell'universo e che avrebbe permesso di rivoluzionare il mondo più di una religione o di una nuova era geologica⁷⁵². Seguendo uno spunto freudiano, il sogno si imponeva come un luogo di conoscenza fuori dai pregiudizi e dal controllo umano, un campo di libertà a cui erano comparabili le composizioni fotografiche di Man Ray fatte della materialità della luce. Con una prosa allucinata e vivida, condita da molteplici riferimenti letterari, Desnos descriveva la modalità di realizzazione dei rayogrammi, frutto del lavoro della camera oscura, della carta fotosensibile e del caso, vista l'impossibilità di predirne il risultato. I rayogrammi erano quindi una finestra su un nuovo mondo dominato dal caos, un piccolo sguardo sull'infinito anche grazie al nuovo utilizzo della macchina fotografica che garantiva un prolungamento della visione. L'aspetto di mistero che già Ribemont-Dessaignes aveva sottolineato diveniva qui il perno di una nuova lettura della relazione tra uomini e mondo, verso la surrealtà.

⁷⁵⁰Desnos, Robert, *The Work of Man Ray*, "Transition", n. 15, 1929, pp. 264-266.

⁷⁵¹Krauss, Rosalind, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁷⁵²«With the awakening of our senses, we decreed that chaos had been dispersed. But there are other forms of chaos surrounding us and we have no way dividing these into water, air, earth or fire. There is an infinity of senses which we lack. The conquest of just one of them would revolutionize the world more than the invention of a religion of the sudden arrival of a new geological era»: *ivi*, p. 264.

5.3 La lezione di André Masson

André Masson, a partire dal 1924, acquisì sulle pagine delle riviste espatriate un richiamo difficilmente riscontrabile per autori coevi, se non per quelli che si erano già guadagnati un posto d'onore sul mercato internazionale. Egli infatti aveva usufruito a suo vantaggio del fermento degli anni a cavallo tra l'esperienza Dada e quella surrealista, entrando nel circolo di Gertrude Stein che gli valse l'attenzione del mondo espatriato. La collezionista infatti già nell'inverno tra il 1922 e il 1923 acquistò direttamente da Masson quattro dipinti tra cui dei paesaggi e il celebre *Le Coup de dés*, che l'anno successivo prestò alla Galerie Simon per la prima personale del pittore, che fu annunciata in pompa magna su "The Transatlantic Review" da Ernst Hemingway, altro amico di Masson⁷⁵³. Lo scrittore americano condivideva con Masson sia l'esperienza della Prima guerra mondiale, dove entrambi rimasero feriti, costituendo un trauma che per alcuni critici costituì un motore centrale della loro arte, sia la ricerca di nuove tipologie di espressione, vicine alle pratiche di scrittura automatica⁷⁵⁴. Masson, rientrato a Parigi da Martigues, nel sud della Francia nel 1922, iniziò a dipingere in modo continuativo frequentando Gris e Derain, e formò un affiatato circolo di amici con comuni intenti con Antonin Artaud, Michel Leiris, Juan Mirò e Louis Aragon con i quali si incontrava nel suo studio di rue Blomet. Se per Hemingway questo gruppo di giovani francesi sanciva la fine di Dada e la nascita del Surrealismo, per Stein era proprio l'aver carpito da Gris alcuni segreti della pittura che rendeva, a questi estremi cronologici, la ricerca di Masson vicina alla sua sensibilità⁷⁵⁵. Non a caso la sua opera aveva già conquistato le pagine di "The Little Review", in quel numero sospeso tra Dadaismo e protosurrealismo (inverno 1923-1924), dove si ritrovano alcune composizioni di Gris che dialogavano con quelle di Masson. L'artista francese veniva dunque ospitato nella rivista per l'insieme di concomitanze legate ai gruppi parigini e al mercato, rimarcando tutta la sua dipendenza da Gris. Tra le riproduzioni presentate vi è infatti un quadro che rappresenta una scena di giocatori di

⁷⁵³Hemingway, Ernest, *And to the United States*, "The Transatlantic Review", vol. I, n. 5, 1924, p. 356.

⁷⁵⁴Reynolds, Michael, *Hemingway the Paris Years*, New York, W. W. Norton & Company, 1999, pp. 172-174.

⁷⁵⁵L'amicizia e la comune ricerca artistica tra Hemingway, Mirò e Masson fu anche sancita dall'acquisto di alcune opere da parte dello scrittore americano che entrò in possesso del dipinto di Mirò, *The Farm*, e di alcuni dipinti di paesaggi boschivi di Masson. In merito alle vicende dell'acquisizione di *The Farm* si veda: O'Rourke, Sean, *Evan Shipman and Hemingway's Farm*. "Journal of Modern Literature", vol. XXI, n. 1, 1997, pp. 155-159. Si noti inoltre che il dipinto di Mirò fu pubblicato da "The Little Review" e che la stessa rivista presentò il dipinto di Masson, *The Crows*, 1922, dal tema simile a quelli acquistati da Hemingway: Juan Mirò, *The Farm*, "The Little Review", vol. IX, n. 3, n.n.; André Masson, *painting*, "The Little Review", vol. IX, n. 4, n.n.

carte [fig. 145], alcuni dei quali vestiti con maschere carnevalesche e impegnati a suonare una chitarra, che ricordavano un'appropriazione di tematiche di stampo cubista qui rimediate con un maggiore richiamo narrativo. Anche il piano compositivo era ampiamente derivato dall'attenta costruzione formale delle composizioni cubiste, richiamate nella prospettiva ribaltata del tavolo. L'insieme si costituisce come una combinazione di volumi frammentati combinati con linee più delicate che lasciano solo presagire le future composizioni legate all'automatismo psichico.

Due anni più tardi l'apparizione in "The Little Review" di *Nu das un intérieur*, (1924), [fig. 146] parte della collezione di Paul Éluard, accompagnato dall'articolo che Michael Leiris dedicò a Masson, ratificava il suo ruolo principe nell'avanguardia surrealista⁷⁵⁶. In questo dipinto, infatti, pur persistendo una definizione dello spazio di fattura geometrica e un utilizzo della *palette* di toni bruni tipica del cubismo, il centro della composizione è uno squarcio da cui emerge un nudo femminile realizzato tramite una linea ondulata di colore rosso. Leiris, nel suo contributo, non entrava nello specifico dell'arte di Masson, ma piuttosto si dilungava sull'automatismo sia in scrittura che nelle arti visive: egli in particolare traccia un parallelo di reciprocità tra la linea del destino che Dio affida ad ogni nuovo nato e la linea tracciata sul foglio seguendo il dettato dell'inconscio, che poi prenderà un'apparenza conosciuta sotto gli impulsi di una forza del desiderio. L'accento era dunque posto su quell'immagine di donna che, come un'apparizione, faceva la sua comparsa al centro del dipinto: per Leiris infatti Masson è capace di costruire un mondo di luci e ombre in cui forme abbozzate del reale vengono rimesse nell'asse dell'assoluto.

Diversamente da quanto accadeva nella presentazione di Hemingway di due anni prima, qui Masson era già il simbolo della novità surrealista come già era stato definito dalla suddivisione, un po' manichea e più volte disattesa, di André Breton che nel suo saggio del 1925 sul Surrealismo e la pittura, dove accomunò l'espressione artistica di Masson all'automatismo. Come ben prevedibile alla luce dei rimarcati rapporti tra "Transition" e il mondo surrealista, e soprattutto sulla base dell'interesse della redazione per l'automatismo e per le pratiche di liberazione espressiva dell'inconscio, troviamo con una certa costanza riproduzioni delle opere di Masson. La prima occasione è nel terzo fascicolo, giugno 1927, dove la breve descrizione che precede *Combat de poissons*, 1926 [fig. 147], probabilmente a firma di Elliot Paul, ricordava anche la personale dell'artista

⁷⁵⁶La riproduzione del dipinto di Masson viene fatta in modo errato, rappresentando il dipinto in verticale: si veda André Masson, *Figure (Property of Paul Eluard)*, *ivi*, n.n.

presso la Galerie Simon, nell'ambito di quell'attenzione al mercato parigino che già ho avuto modo di definire. Masson, infatti, grazie al suo contratto con la Galerie Simon, costituiva un'eccezione al tentativo di stravolgimento del mercato artistico dei surrealisti, e con questa scelta già indicava la specificità del suo caso che lo vedeva agire con una certa indipendenza dai movimenti coesi del gruppo.

Combat de poissons traeva ispirazione dalle meraviglie del mondo subacqueo, di cui l'artista aveva tradotto la consistenza in colori e in ritmi grazie all'utilizzo della sabbia. La rivista pertanto tracciava con giusto tempismo la nuova tecnica pittorica che Masson, tra il 1926-1927, utilizzò nel realizzare superfici irregolari e granulose grazie all'utilizzo della sabbia, che da una parte suggeriva l'ispirazione sottomarina e dall'altra combinava aspetti della psiche e sadici sublimati nella lotta che coinvolge i pesci, tutti dotati di denti affilati, riferimento ad un ambiente scosso da lotte e tensioni. La linea, franta e scomposta che dà il carattere alla raffigurazione, sebbene avesse perso la fluidità sinuosa delle prove degli anni precedenti, proprio per il suo scorrere su tutta la tela rimandava sempre agli aspetti dell'automatismo e dello scavo nell'inconscio riportato attraverso un segno grafico.

Il superamento della formula cubista di Masson a metà degli anni Venti ben rappresentava l'automatismo psichico e dunque un corrispettivo per immagini della scrittura automatica di Breton. Inoltre, l'espressione visiva di Masson poteva essere valutata anche come scrittura, come peraltro veniva concepita da Breton. Che vi sia uno stretto rapporto tra le immagini del pittore francese e l'espressione scritta viene confermato dal numero di poesie, testi critici e riflessioni che furono dedicati a Masson anche da autori americani⁷⁵⁷. Il suo precoce inserimento nei circoli parigini anglo-americani gli garantì infatti non solo sostegno collezionistico e una buona promozione attraverso i canali delle riviste, ma anche una quasi inedita relazione creativa e di traduzione in linguaggio verbale della sua grammatica pittorica. "Transition" partecipò a questa tendenza con il componimento in versi *To a Second Picture by André Masson* di Evan Shipman, un poeta, amico di Hemingway, arrivato a Parigi per perfezionare alla Sorbona la lingua francese, che già nel 1924 faceva parte del circolo di Masson di rue Blomet⁷⁵⁸. La sua poesia, paratattica e dal ritmo incessante, apriva uno spaccato su una realtà sconnessa fatta di riferimenti ad atti sessuali, immagini naturali ed animali. Essa

⁷⁵⁷Krauss, Rosalind, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁵⁸Shipman, Evan, *To a Second Picture by André Masson*, "Transition", n. 9, 1927, p. 123. O'Rourke, Sean, *op. cit.*, p. 156.

pareva un'ekfrasis allucinata delle composizioni che rappresentano foreste, realizzate da Masson tra il 1922 e il 1923 e graficamente mutate dalle composizioni di Derain⁷⁵⁹. Come le opere che riprendevano le espressioni formali del cubismo, anche queste ne acquisivano elementi compositivi ma stravolgendone i contenuti in termini simbolici. La seconda partecipazione di Shipman, sempre una poesia nata in rapporto con l'opera di Masson⁷⁶⁰, dipanava il rapporto tra scrittura e segno grafico, tra foglio di carta e tessuto, tra vuoto e pieno, in un riconcorrersi di immagini di stampo onirico che vanno verso il disfaccimento della forma come nelle opere di Masson sempre più ispirate all'automatismo psichico e alla messa in scena di pulsioni ed emozioni dirompenti come sessualità e violenza⁷⁶¹.

La strenua difesa della produzione di Masson all'alba del 1929, quando le strade di Breton e Masson si divisero, descrive bene la stima che il pittore francese si era guadagnato nel movimento espatriato, al contrario del nuovo pupillo designato dall'orchestratore del gruppo surrealista, Salvador Dalí, espressione dello stretto rapporto tra l'avanguardia e la ricerca freudiana e di una nuova pulsione verso l'oggetto, che non trovò mai spazio sulle riviste espatriate. È quindi proprio attorno a questo termine cronologico che la figura di Masson conquistò una centralità e una preminenza mai concessa a nessun altro artista, né europeo, né americano: egli rappresentava infatti i precetti del surrealismo che gli espatriati avevano felicemente sposato, ovvero l'apertura all'inconscio, ad una nuova visione e a una nuova congiuntura di intenti tra letteratura e arte.

Il fascicolo 15 del 1929 di "Transition" diede una fotografia della scena parigina sconquassata dall'uscita del *Secondo Manifesto del Surrealismo* e ribadiva la distanza della rivista da questa nuova stagione dell'avanguardia. La relazione tra parola e immagine era il fulcro della posizione della rivista e del suo rapporto con Masson, come viene evidenziato anche dal breve poemetto che Jolas dedicò al pittore⁷⁶². Sotto le spoglie di un *nom de plume*, Theo Rutra – che Rainer Rumold interpreta come un riferimento al divino (Dio-radice) – Jolas tentò di descrivere le forme di un paesaggio marino, attraverso una scrittura di onomatopée, neologismi e allitterazioni, senza un fine divulgativo, che

⁷⁵⁹William Rubin, *André Masson and Twenty-Century Painting*, in Rubin, William e Carolyn Lanchner, *André Masson*, New York, Museum of Modern Art, 1976 (catal. mostra, New York, 1976), p. 31.

⁷⁶⁰Shipman, Evan, *Premonition (to André Masson)*, "Transition", n. 12, 1928, p. 135. Nel fascicolo viene presentato anche André Masson, *The Knife (Le couteau, 1926)*, in pagina non numerata.

⁷⁶¹«Mold is mold, not here | nor lines, lines»: *ibidem*.

⁷⁶²Rutra, Theo (Eugene Jolas), *André Masson*, "Transition", n. 15, 1929, p. 101.

piuttosto procede per assonanze e immagini giustapposte, verso un automatismo inconscio privo di regole formali e innovativo dal punto di vista lessicale⁷⁶³. La perdita di logica nella costruzione letteraria era sinonimo, per Jolas, della scrittura di immagini di Masson, che permetteva un nuovo rapporto con il trascendente attraverso un percorso jungiano. La riflessione del fondatore di "Transition" vedeva il linguaggio in una posizione predominante, ed era contraria sia a quella di Breton, che non prevedeva una "rivoluzione della parola", quanto a quella di Carl Einstein, che in concomitanza con questa uscita, pubblicò sulle pagine di "Documents" il suo studio antropologico dell'arte di Masson (*André Masson, étude ethnologique*)⁷⁶⁴. Che vi sia una relazione tra i due fascicoli è reso palese anche dal focus comune sui dipinti *Le chiffre cinq* (1928) e *La piège et l'oiseau* (1928). Tuttavia, come ha individuato Rumold, se per Einstein lo stravolgimento messo in atto dagli artisti era straordinariamente più radicale di quello dei letterati, e quello messo in pratica da Masson era un recupero di una memoria visuale inconscia, per Jolas lo scavo di Masson riportava alla luce il primitivo "universale". A differenza infatti sia della via antropologica di Einstein che di quella anti-umanista, anti-formalista e anti-idealista di Bataille, quello di Jolas era un tentativo di riunione delle espressioni umane, un nuovo rinascimento universale che si distanzia dall'avanguardia proprio per la sua prospettiva di ricostruzione, anche di una nuova civiltà, così congeniale al panorama americano.

Il contributo di Harold Salemsen rispose direttamente alla cesura creata da Breton nel suo reportage da Parigi, *Paris Letter*, che tentava di tirare le fila di quello era rimasto dell'esperienza surrealista. Con le stesse accezioni che avevano caratterizzato il plauso a Man Ray, Masson vi era rappresentato come autore sincero che non aveva mai abbandonato i concetti fondativi del Surrealismo, aiutando invece a sviluppare nuove tipologie di espressione pittorica. Nelle parole di Salemsen, che ripercorrono tutte le fasi dell'evoluzione artistica, Masson è un «pittore assoluto», che ha raggiunto una figurazione al limite dell'astrazione, senza ma mai essere decorativo in un processo di ricerca continua e indipendente. La difesa di Salemsen è in particolare concentrata sul rapporto tra il pittore e l'automatismo, che gli consentiva di raggiungere la rappresentazione dell'anima⁷⁶⁵. Il suo lavoro infatti, incontrollabile fino alla sua completa

⁷⁶³Rumold, Rainer, *Archeo-logies of Modernity in 'Transition' and 'Documents' 1929/30*, "Comparative Literature Studies", vol. XXXVII, n. 1, 2000, pp. 58-59.

⁷⁶⁴Einstein, Carl, *André Masson, étude ethnologique*, "Documents", vol. I, n. 2, 1929, pp. 93-105.

⁷⁶⁵Salemsen, Harold J., *Paris Letter...*, pp. 103-104; 107.

realizzazione, scorreva come un flusso diretto dalla mente alla tela simile a quello della scrittura.

L'elogio proseguì anche nella sua rivista, "Tambour", dove apparvero alcune riproduzioni dei disegni a linea del pittore francese. Questa tipologia artistica era l'unica pubblicata, sia in virtù della facilità ed economicità della riproduzione sia per la possibilità di evidenziare il rapporto tra scrittura e disegno. "Tambour" presentava attraverso contributi in lingua inglese e francese uno spaccato di vita parigina tratteggiato da alcuni nomi ormai noti al movimento espatriato come Jean Cocteau e Philippe Soupault. La rivista, nata nel 1928, pagava l'importanza e la predominanza di "Transition", tuttavia esprime bene il livello di contraddittorio all'interno del movimento espatriato così come l'ampiezza e l'articolazione del dibattito sul Surrealismo nei circoli americano⁷⁶⁶. Sebbene le strade delle due riviste fossero comuni nella ricerca di una nuova forma grazie alla riscoperta del romanticismo, Salemsen credeva nella centralità della visione del mondo proposta dagli artisti, oltre a identificare un maggiore potenziale all'immagine rispetto alla parola. Nonostante fosse tra i firmatari del manifesto di Jolas, *Revolution of the Word*, Salemsen promulgava l'idea di una letteratura che fosse più accessibile e maggiormente impegnata da un punto di vista sociale⁷⁶⁷. Salemsen individuò in Masson, l'autore che meglio rappresentava la sua ricerca, l'iniziatore di una nuova via: egli infatti viene paragonato ad un dio umano capace di pensare per immagini, un maestro che ha saputo incarnare al meglio la stagione del dopoguerra e proporre una nuova via come fecero Michelangelo, Raffaello e Leonardo⁷⁶⁸. La maggiore caratteristica che gli veniva riconosciuta era di essere un pittore «spirituale», indicando con questa parola la ricerca essenziale della fine degli anni Venti che individuava una volontà di guardare all'uomo e alla sua condizione⁷⁶⁹. Masson per lo scrittore rappresentava l'unica cosa rimasta valida del Surrealismo, capace di unire sensualità e intelletto, in una pittura che non ha nulla di mistico pur essendo carica di "spirito".

⁷⁶⁶Alcuni numeri di "Tambour" raggiunsero una tiratura massima di duecento copie a fronte delle quattomila della rivista di Jolas.

⁷⁶⁷Salemsen, Harold J., *Essential: 1930*, "Tambour", vol. II, n. 7, 1930, pp. 1-4.

⁷⁶⁸Id, *Artistes II. André Masson*, "Tambour", vol. II, n. 8, 1930, pp. 64-65.

⁷⁶⁹Id, Harold J., *Littérature et esprit*, "Tambour", vol. I, n. 2, 1930, pp. 80-82.

5.4 Il cinema: la fine del mito americano e le nuove possibilità di rappresentazione della realtà

Il mito della macchina e del paesaggio industriale americano aveva permesso un facile dialogo tra gli espatriati e gli intellettuali europei affascinati dai prodigi tecnologici che parevano predire una nuova stagione dell'umanità: uno di questi era il cinema, capace di aprire nuove possibilità in campo artistico e di determinare nuovi immaginari, che divenne un campo di indagine delle riviste emerso proprio in relazione al rapporto con gli europei.

La discussione sul valore del cinema americano, benché già presente in precedenti pubblicazioni come "The Soil", che indagò il fenomeno della celebrità divistica attraverso articoli monografici su attori oltre ad ospitare fermo immagini, non ebbe il risalto che si potrebbe immaginare, alla luce del mutuale riconoscimento tra le due sponde dell'Atlantico e del costante riferimento alla figura di Charlie Chaplin – attore britannico, ma reso celebre grazie alle case di produzione americane – probabilmente a causa della difficoltà di approvvigionamento di materiali a distanza⁷⁷⁰. Bisogna infatti aspettare il fascicolo di "Broom" del settembre 1923, e quindi con la rivista già nella sua fase newyorkese, per vedere pubblicati alcuni fotogrammi da film. I fermo-immagine estrapolati dalle pellicole commerciali *Souls for Sale*, *Six Days*, *Red Lights* e *Greed*, tutti realizzati nel 1923, costituiscono un'anomalia all'interno delle pubblicazioni espatriate, perché queste negli anni successivi espressero sempre maggiore attenzione per le sperimentazioni d'avanguardia⁷⁷¹. Le diverse immagini che costellano il fascicolo alternano scene d'azione, incontri tra amanti, ma anche sguardi sulla città dall'interessante impianto fotografico come nel caso del fotogramma tratto da *Souls for Sale* [fig. 148] che restituisce sia l'idea del movimento che la complessità delle architetture industriali che definivano nuove prospettive, simili a quelle realizzate in pittura, basti pensare alle coeve rivisitazioni dello stile cubista. La pubblicazione dei fotogrammi si inseriva in una rinnovata volontà di mettere in luce tutti i prodotti più originali della cultura americana. Tale spinta era stata raccolta in primis da Matthew Josephson e nel fascicolo era ripresa sia dai collaboratori Slater Brown e Robert Alden

⁷⁷⁰Nella sua rubrica *Parade*, Florence Gillian concede spazio anche a qualche riflessione sul cinema, ma rimarcando una sorprendente preferenza per quello francese, cfr. Gillian, Florence, *Parade*, "Gargoyle", vol. I, n. 3, 1921, pp. 5-6. Già in una lettera di Loeb a Sanborn emerge la richiesta di un articolo dedicato al cinema, in particolare agli aspetti della produzione, piuttosto che quelli sulla celebrità, Harlod A. Loeb a Robert Alden Sanborn, 14 settembre 1922, in PULB, bx 2 /fl 3.

⁷⁷¹*Motion picture "stills"*, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, n.n.

Sunborn ma anche dallo scrittore francese Philippe Soupault, a rimarcare l'importanza mondiale del cinema americano, e dell'attore Charlie Chaplin, capace di rappresentare in modo innovativo l'uomo moderno e la veloce società industriale⁷⁷². La presenza del saggio di Soupault metteva in luce l'apertura all'estetica protosurrealista, confermata anche nei contenuti del testo che ripercorrono l'incontro dei giovani Breton, Soupault e Jacques Vaché col cinema, impressionati da Charlie Chaplin e dai film americani capaci di donare nuova luce ai tempi moderni⁷⁷³. L'afflato quasi romantico nei confronti di un ricordo personale e di un vissuto comune con gli altri compagni del testo di Soupault contrasta con le analisi più stringenti sul mezzo offerte dagli articoli di Sanborn e Brown⁷⁷⁴. Sanborn infatti entrò nello specifico delle proprietà di velocità e movimento delle immagini cinematografiche, una novità nel mondo delle arti, e paragonò la pratica del montaggio al lavoro dell'ingegnere meccanico, riflettendone la connessione con la realtà sociale e dunque all'interno di quella dialettica di stampo tecnocratico tanto ricorrente nella rivista. Sanborn evidenziava che era necessario approcciarsi al cinema in modo nuovo, liberandolo dal bagaglio opprimente della pittura, ad esempio snellendo le trame: un punto di vista condiviso da Brown che invocava l'avvento di nuove produzioni che evitassero la commistione tra l'immagine in movimento e tipologie narrative tipiche del teatro. Si rendeva infatti necessaria una nuova via in grado di liberare le proprietà estetiche del cinema, che altrimenti rischiava di non evolversi in un'arte autonoma. In questa necessaria evoluzione, fuori dalle traiettorie storiche, il cinema pareva dunque inglobare tutto il dibattito sulla novità portata dall'ambiente americano al mondo culturale, la sua costante lotta con una società fortemente industrializzata e con il mercato, aperto solo a prodotti di largo consumo.

Contestualmente all'apprezzamento, l'insieme dei contributi lamentava una difficoltà del cinema intrappolato in una fase di stallo, da cui era necessario uscire con nuove soluzioni narrative maggiormente coerenti con i successi tecnologici raggiunti.

⁷⁷²In una lettera del 1922 Josephson già indicava a Loeb l'importanza del cinema americano, «The influence of the cinema as well as those of the other mechanical marvels of this age have scarcely begun to show any repercussion in literature which large far behind the other arts, lead by Picasso, Lipchitz, Satie, Schoenberg. I refer especially to the elements of surprise, novelty, electricity. Close-up, single-light...»: Matthew Josephson a Harold Loeb, 3 febbraio 1922, in PULB, bx 1 /fl 26. Josephson dal 1926 divenne collaboratore stabile della rivista "Motion Picture Classics".

⁷⁷³«The "USA" cinema has thrown light on all the beauty of our time, all the mystery of modern mechanics. But the light it has projected was so simple, so natural, so little affected that it was hardly noticed. It was however one of the greatest and most important artistic discoveries. Everything was revived with a single stroke»: Soupault, Philippe, *The 'U.S.A.' Cinema*, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, p. 68.

⁷⁷⁴Sanborn, Robert Alden, *Motion Picture Dynamics*, *ivi*, pp. 78- 82; Brown, Slater, *A Note on Sculptural Kinetics*, *ivi*, pp. 124-125.

L'insoddisfazione per gli aspetti più commerciali dell'industria del cinema è alla base delle scelte editoriali sia di "Transition" che di "Close Up", le quali, a partire dall'interesse dimostrato dai surrealisti per il pezzo cinematografico, proposero una nuova precipua lettura.

La rivista di Jolas colse gli aspetti di attrazione che provarono i surrealisti per l'immaginario generato dal cinema americano. Ne è una conferma il testo dello sceneggiatore e critico cinematografico francese Jean George Auriol, pubblicato nella seconda uscita (maggio 1927), che nel sottolineare il declino della cultura europea, indirizzò lo sguardo verso i film americani come una possibilità per conoscere da vicino l'America, il suo paesaggio e soprattutto il suo stile di vita così accattivante e rivitalizzante per la sua dirimpente spinta «barbarica» in grado di smuovere l'intellettualismo francese⁷⁷⁵. Anche il citato manifesto *Hands off Love* fu un attacco alla morale americana e alla limitazione degli atti sessuali, ma anche una strenua difesa di uno dei giganti del cinema e tra i miti del Surrealismo, Charlie Chaplin. "Transition" tuttavia, pur sostenendo l'abbattimento delle barriere morali della borghesia americana, diede spazio al cinema non tanto in qualità di intrattenimento di massa, ma piuttosto nelle sue espressioni più artistiche e di ricerca. Jolas intendeva il cinema come il miglior *medium* per trasformare la realtà grazie al movimento e all'uso di tecniche meccaniche che consentivano l'alterazione delle immagini, raggiungendo la rappresentazione del mondo del subconscio piuttosto che la banale oggettività del reale. Jolas definì il cinema come un mezzo utile per «allucinazioni che mettano alla berlina i modi puritani», che sa scioccare e creare nuove e inaspettate connessioni così come il telefono e la radio⁷⁷⁶. Nella sua prospettiva, il cinema divenne una modalità per svegliare nuovi sensi e condurli a una nuova lettura della realtà: in particolare nella sua visione, l'elemento sonoro rappresentava una novità per rivoluzionare la costruzione narrativa⁷⁷⁷. Differentemente da quanto teorizzato da altri partecipanti al dibattito sul cinema, e in particolare dalla redazione di "Close Up", Jolas sposava una progressione verso il cinema sonoro, proprio per la sua possibilità di scardinare il reale, promuovendo dunque implicitamente una delle direzioni proposte dal cinema commerciale⁷⁷⁸.

⁷⁷⁵Auriol, Jean George, *The Occident*, "Transition", n. 2, 1927, pp. 153-159.

⁷⁷⁶«The cinema, in spite of the imbecility surrounding its present evolution, can give us possibilities for hallucinations that check successfully the pedantry of the puritan»: Jolas, Eugene, *On the Quest...*, p. 195.

⁷⁷⁷Jolas, Eugene, *Towards New forms*, "Transition", n. 19-20, 1930, p. 104. Per una digressione sul rapporto tra il cinema e la letteratura nella visione di Jolas si rimanda a North, Michael, *Camera Works...*, pp. 69-82.

⁷⁷⁸ Il tema del cinema sonoro prese sempre più corpo nelle uscite di "Close up" tra il 1930 e il 1933. La

Traduceva bene le propensioni del direttore della rivista al soglio degli anni Trenta un articolo di Antonin Artaud che riassumeva lo stato dell'arte cinematografica oltre a raccontare la trama del film *La coquille et le clergyman* realizzato insieme a Man Ray nel 1928⁷⁷⁹. Artaud infatti ricordava che gli esperimenti astratti mancavano del necessario coinvolgimento dello spettatore da un punto di vista psicologico, limitandolo a comprendere le specifiche qualità dell'arte del cinema, ovvero il ritmo e il movimento. Per Artaud la via creata da Man Ray delineava un percorso intermedio tra astrazione e realismo capace di operare una nuova commistione tra immagine e parola, pur mantenendo finalità distinte: se infatti le emozioni e lo *humor* dipendevano esclusivamente dalla parte narrativo-linguistica, le immagini fungevano da allucinate intuizioni pur rappresentando elementi del reale.

Altri collaboratori offrirono tuttavia diversi punti di vista. Nel fascicolo del gennaio 1928 i redattori Elliot Paul e Robert Sage esaminarono le novità offerte nel campo cinematografico concentrandosi precipuamente sulle espressioni degli artisti vicini all'avanguardia e trascurando le grandi produzioni hollywoodiane, responsabili di una sempre crescente massificazione e mercificazione dell'immagine del paese e della sua cultura, determinate dai facili consensi ottenuti da un *medium* che – come la realtà – coniugava immagini e movimento, ma che nel tempo si era dimostrato incapace di progredire da un punto di vista narrativo. Sage e Paul si focalizzarono sulle novità dell'opera di Man Ray, specialmente su *Emak Bakia* (1926), di cui la rivista aveva già pubblicato, nel fascicolo 6, alcuni fotogrammi [fig. 149] che riuscivano a dare conto del complesso immaginario espresso dall'artista⁷⁸⁰. Il film di Man Ray raccoglieva le diverse tecniche sperimentate in campo fotografico e, nel suo incedere non-narrativo, combinava immagini astratte e altre più realistiche. Agli occhi di Paul e Sage, le associazioni illogiche di immagini, che mostravano gambe femminili, composizioni geometriche, flora e fauna sottomarina, lasciavano intendere una possibilità di utilizzare la luce e la musica per realizzare qualcosa di simile ad un concerto. L'esperimento di Man Ray, portato avanti tramite il bianco e nero, visti gli scarsi risultati delle produzioni a colori, proprio grazie all'effetto di straniamento generato dalla sconessione delle immagini, per i redattori si

redazione fu molto critica verso questa nuova sperimentazione ritenendo che avrebbe fatto perdere al cinema la sua specificità equiparandolo al teatro. Anche la redazione di "The New Review" si interrogò sulla relazione tra il cinema e il sonoro in una possibilità di espansione delle proprietà del mezzo nel fascicolo di settembre-ottobre 1931 (vol. I, n. 3),

⁷⁷⁹Artaud, Antonin, *The Shell and the Clergyman: Film Scenario*, "Transition", 19-20, 1930, pp. 63-69.

⁷⁸⁰Paul, Elliot e Robert Sage, *Artistic Improvement of the Cinema*, "Transition", n. 10, 1928, pp. 127-134.

avvicinava ad una composizione astratta e dunque raggiungeva solo parzialmente il risultato sperato. Con questa ricerca più liricamente definita, Paul e Sage presentarono anche la produzione più esplicitamente narrativa, connessa da un «cuore testuale», delle pellicole di Alberto Cavalcanti, che similmente a Man Ray riusciva ad adeguarsi al *medium* cinematografico senza scadere in similitudini con il teatro o la letteratura, facendo solo un minimo ricorso ai dialoghi ed esprimendosi soprattutto attraverso le immagini⁷⁸¹.

La contrapposizione tra astrazione e verosimiglianza anticipava quella che sarebbe stata ospitata nelle pagine di “Transition” e “Close Up” in occasione della mostra *Film und Photo* del 1929 (vedi *supra*, paragrafo 2.4) e che vide nel tempo “Transition” prendere le parti per un’estetica che manteneva la riconoscibilità del reale, sebbene straniata dalle lenti di fotografia e del montaggio, mentre “Close Up” intendeva sostenere una forma filmica “assoluta”, simbolica e fatta di forme e colori.

L’intervento di Sage e Paul appariva in continuità tematica e di proposizioni con quanto espresso nelle pagine di “Close Up”, che proprio in quegli anni stava iniziando una lettura critica delle produzioni cinematografiche internazionali d’avanguardia. Infatti, proprio in concomitanza con la pubblicazione dei fotogrammi di *Emak Bakia* su “Transition”, questi furono anche protagonisti della seconda uscita di “Close Up”, accompagnati da un breve scritto di Man Ray, che descriveva il suo film come una nuova direzione per il cinema, «una serie di frammenti, un cinepoema» che combinava astrazione ed elementi del reale⁷⁸².

Anche “Close Up”, interessata alle prospettive estetiche aperte dal cinema a dispetto dei suoi aspetti commerciali, iniziò la sua storia editoriale a partire dall’interesse mostrato dai surrealisti sia per lo stile espressivo del mezzo (con Man Ray), sia per le sue proprietà di documentazione (con *Voyage au Congo*). Nel corso dei fascicoli è evidente un progressivo propendere per film che mostravano uno sviluppo astratto del mezzo, come quelli di Viking Eggeling e Hans Richter, alternati con esempi di cinematografia

⁷⁸¹«While one branch of the cinema is likely to progress toward the artistic representation of abstract motion and light and shade, it seems inevitable that a parallel development will take place in the production of pictures that are unified by a textual core»: *ivi*, p. 130.

A riprova delle frequenti connessioni tra “Transition” e “Close Up” si ricorda che il fascicolo di ottobre 1927 era stato dedicato all’opera cinematografica di Cavalcanti con un testo di Robert Aron e numerose riproduzioni, cfr. Robert Aron, *Alberto Cavalcanti*, “Close Up”, vol. I, n. 4, 1927, pp. 56-60.

⁷⁸²«A series of fragments, a cinepoem with a certain optical sequence make up a whole that still remains a fragment»: Ray, Man, *Emak Bakia*, “Close Up”, vol. I, n. 2, 1927, p. 40. Sia il numero 6 di “Transition” che il fascicolo 2 di “Close Up” erano finalizzati alla sponsorizzazione della presentazione del film di Man Ray, *Emak Bakia*, presso lo Studio des Ursulines di Parigi.

più narrativa ma dall'impatto innovativo per il montaggio e la costruzione della storia come le prove di Sergei Eisenstein. Di fatto, la redazione parve in ultimo rigettare la proposta di mediazione offerta da Man Ray, che al contrario era allettante per Jolas, per i suoi rapporti con la scrittura che rimaneva il perno centrale della sua ricerca. Probabilmente il dato è espressione di ciò che ha recentemente osservato Chris Townsend, ossia che "Close Up" fece parte della temperie culturale e letteraria degli altri *little magazine* solo nelle prime uscite, per poi percorrere una strada alternativa, riferibile al solo mezzo cinematografico costellata anche da interventi di critici e produttori legati al mondo commerciale in un dialogo serrato tra avanguardia e cultura di massa⁷⁸³. La prima fase di pubblicazione appare dunque emanazione diretta del fenomeno espatriato e rappresentazione di quell'internazionalismo a cui anche "Transition" partecipava in modo profondo. Le relazioni di interesse commerciale e artistico intrecciate a Parigi erano espresse attraverso una maggiore propensione per la letteratura che caratterizzò le prime uscite, che andò gradualmente a dissolversi per uno sguardo sempre più specialistico sul cinema e sulla situazione in Gran Bretagna, patria di diversi fondatori della rivista⁷⁸⁴. I legami con l'Inghilterra, la pubblicazione in Svizzera e l'attenzione per le produzioni cinematografiche tedesche e russe contribuirono a rendere la nazionalità di afferenza del periodico particolarmente oscillante, sebbene le connessioni con i letterati della Harlem Renaissance e il numero dedicato agli attori afroamericani nel cinema statunitense lascino intendere un interesse anche per la società americana e la sua conformazione.

Il dialogo tra "Transition" e "Close Up" appare aperto fino alla fine della prima stagione della rivista di Jolas (1930) che non a caso, nel fascicolo conclusivo, presentava un contributo di Sergei Eisenstein, molto vicino alla redazione di "Close Up"⁷⁸⁵. D'altronde entrambe le riviste ricercavano con il mezzo cinematografico una prospettiva di visione "magica", elemento evidenziato in particolare dai saggi della scrittrice americana H.D. (Hilda Doolittle), che misero l'accento sull'idea di cinema come mezzo della visione sia in senso spirituale che in senso proprio⁷⁸⁶. Per H.D. anche l'approccio

⁷⁸³Townsend, Chris, *A Deeper, Wider POOL: Reading Close Up through the Archives of Its Contributors*, "Papers on Language & Literature", vol. LV, n. 1, 2019, p. 57.

⁷⁸⁴Marcus, Laura, *op. cit.*, pp. 511-513.

⁷⁸⁵Eisenstein, Sergei, *Cinematographic Principle and Japanese Culture (with a Digression on Montage and the Shot)*, "Transition", n. 19-20, 1930, pp. 90-103; Id, *Alexandroff Pudowkin, The Sound Film. A Statement from URSS*, "Close Up", vol. III, n. 4, 1928, pp. 10-13; Id, *The Dynamic Square*, "Close Up", vol. VIII, n. 1, 1931, pp. 3-16; Id, *The Dynamic Square*, "Close Up", vol. VIII, n. 2, 1931, pp. 80-92; Id, *The Principles of Film Form*, "Close Up", vol. VIII, n. 3, 1931, pp. 167-181. Gli interventi scritti furono coniugati con numerose riproduzioni di frame dei suoi film.

⁷⁸⁶Gli interventi di H.D. terminarono alla fine del 1929, mentre la rivista continuò ad essere pubblicata fino al 1933. Questo elemento sembra in parte ricalcare la distanza che si venne a creare tra "Transition" e

psicoanalitico offriva un'apertura della realtà in grado di far emergere aspetti nascosti e occulti. La scrittrice dunque intrecciava riferimenti del suo passato di poetessa imagista con il Surrealismo, enfatizzando l'aspetto di connessione tra il cinema e i sogni, anche grazie alla mediazione offerta dal mezzo meccanico e dalla luce⁷⁸⁷. La sua propensione stilistica al connubio di metafore di stampo naturale e di associazioni libere emerge in particolare nella serie di articoli intitolati *Cinema and The Classics*, apparsi lungo l'arco del primo volume (1927), dove in tre diversi momenti esaminò l'evoluzione del cinema e il suo carattere universale. Nel testo dedicato alla maschera e al cinema sonoro, esplica tutta la sua avversione per una produzione filmica troppo realista: «Come una falena siamo davvero paralizzati di fronte a troppa realtà, troppo glamour, troppe correnti incrociate di potenzialità. [...] Vogliamo guarire nello sfumare dei mezzi toni e in un'ipnotica vibrante oscurità. Temo che troppa perfezione meccanica possa solo minacciare quel mondo di penombra. Esitiamo a rinunciare ai nostri vecchi ideali e tesori, temendo che potremmo perdere il contatto con il mistero accettando questo nuovo (questa sorta di raffinatezza euripidea) al posto del vecchio gregge di capre e del suo volgare coro dipinto»⁷⁸⁸. Il magico era dunque associato e sintetizzato dal movimento ma soprattutto dalla luce, intesa come mezzo espressivo primario per la modulazione della qualità dell'immagine, per la sua funzione di impressionare la pellicola, ma anche come mezzo di proiezione sullo schermo⁷⁸⁹.

Sia H.D. che della scrittrice inglese Bryher, sua amica e compagna, a partire dagli anni Venti si interessarono alla psicoanalisi che riconnessero anche alla loro visione del cinema. In particolare, Bryher, per la quale l'approccio psicoanalitico era inteso come una possibilità di sviluppo dell'individuo, di liberazione dalle scorie del passato per prepararlo alla modernità, invitò a partecipare alla pubblicazione anche il suo analista, Hanns Sachs, e Barbara Low, membro della società psicoanalitica britannica, i quali attraverso un'analisi di stampo freudiano, indagarono l'impatto psicologico del mezzo

“Close Up”.

⁷⁸⁷Laura Marcus, *The Contribution of H.D.*, in Donald, James, Anne Friedberg, Laura Marcus (a cura di), *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 98.

⁷⁸⁸«Like a moth really we are paralysed [sic] before too much reality, too much glamour, too many cross currents of potentialities. [...] We want healing in blur of half tones and hypnotic vibrant darkness. Too mechanical perfection would serve only I fear, to threaten that world of half light. We hesitate to relinquish our old ideals and treasures, fearing we may lose our touch with mystery by accepting this new (this sort of Euripidean sophistication) in place of the old goat-herd and his ribald painted chorus»: D., H., *Cinema and The Classics: The Mask and the Movietone*, “Close Up”, vol. I, n. 5, 1927, p. 31.

⁷⁸⁹I riferimenti tecnici in merito alla funzione della luce vennero esplicitati soprattutto nel saggio dello scrittore e critico cinematografico Robert Herring: Herring, Robert, *A New Cinema, Magic and the Avant Garde*, “Close Up”, vol. IV, n. 4, 1929, pp. 47-57.

cinematografico⁷⁹⁰. La lente cinematografica infatti – questo era il loro ragionamento – permetteva di vedere ciò che non è possibile riconoscere nella vita quotidiana, e soprattutto, era capace di rivelare l’inconscio, similmente a quanto accadeva nell’interpretazione dei sogni freudiana. La prospettiva di affrancamento dalle frustrazioni del subconscio rendeva il cinema potenzialmente uno strumento educativo e di crescita psicologica i cui effetti benefici erano tangibili, per individui adulti e bambini, sia sulla coscienza che nell’inconscio al fine di sfuggire alla meccanizzazione⁷⁹¹.

Quella di “Close Up” era dunque una posizione anti-hollywoodiana che tuttavia non intendeva configurarsi come un’opposizione al cinema di massa *tout court*. Il cinema infatti nelle sue pagine veniva esaltato anche per il suo valore pedagogico e come un linguaggio di unione interrazziale, di intrattenimento, conforto e stimolo⁷⁹². Una posizione universalista, rispettosa delle minoranze, il cui scopo era richiamare al confronto diverse le realtà internazionali al fine di inglobare diverse esperienze e linguaggi capaci di trasporre in modo innovativo la realtà, tutelando la specificità del mezzo.

Se dunque in “Close Up” il cinema aveva perso quel valore identitario che appariva essere connotato nel *medium* come espresso dalla posizione offerta da “Broom” e supportata dall’amore dei protosurrealisti per il cinema americano, anche “Transition”, e in modo più significativo, sembrava accogliere questa proposizione⁷⁹³. La causa di questo decadimento era stato il mercato cinematografico, l’industria americana incapace di sfruttare appieno la tecnologia filmica e di espandere le sue proprietà sia in campo narrativo che di immagine, per il mero guadagno economico. Come ricordava Salemsen, nel suo contributo, *Paris Letter* apparso su “Transition”, l’unico americano in grado di produrre cinema di qualità sembrava Man Ray, autore di cui ho già specificato la valenza “transatlantica” e la felice commistione di elementi tratti dalla scena parigina e da quelle newyorkese. Tuttavia, anche Man Ray non era riuscito a giungere ad una sintesi efficace: nelle sue sperimentazioni avanguardistiche disinteressate al profitto

⁷⁹⁰Laura Marcus, *Cinema and Psychoanalysis*, in Donald, James, Anne Friedberg, Laura Marcus (a cura di), *op. cit.*, pp. 240-241.

⁷⁹¹Low, Barbara, *Mind-Growth or Mind-Mechanization? The Cinema in Education*, “Close Up”, vol. I, n. 3, 1927, pp. 44-52.

⁷⁹²MacPherson, Kenneth, *As Is*, “Close Up”, vol. I, n. 3, 1927, pp. 5-16.

⁷⁹³Secondo Laura Marcus anche “Transition” perpetrava un aspetto nazionalistico nella trattazione del cinema, elemento tuttavia che pare confutato dall’assenza di *still* provenienti da produzioni cinematografiche statunitensi ad eccezione di quelle di Man Ray che tuttavia mi paiono più ascrivibili nell’intenso dibattito sulle nuove possibilità di espressione offerte dal Surrealismo. Cfr., Marcus, Laura, *op. cit.*, p. 515.

monetario, egli aveva «usato praticamente tutti i dispositivi di illusione cinematografica», anche se «alcuni avevano guastato il piacere degli spettatori»⁷⁹⁴.

⁷⁹⁴«He has utilized practically all devices of cinematographical illusion and some unfortunately mar the pleasure given the spectator», Salemsen, Harold J., *Paris Letter...*, p. 107.

CONCLUSIONI

Le riviste indipendenti di letteratura e arte, grazie al rapporto diretto con la scena europea, sancirono un momento di florido confronto, di scoperta delle avanguardie e di discussione in merito all'arte americana desiderosa di ricavarvisi visibilità internazionale. Questo inserimento favorì la traduzione e revisione delle diverse correnti artistiche e di pensiero con le necessità e le specificità dell'ambito americano, costruendo percorsi eclettici, ma in costante dialogo con l'Europa.

Nell'ambito dell'annosa questione relativa all'identità artistica americana, rinverdata dalle condizioni politico-economiche a seguito della Prima guerra mondiale, le redazioni sfruttarono a loro vantaggio le maggiori possibilità economiche e di libertà individuale offerte dal soggiorno europeo, oltre al fervore che qui trovarono per le espressioni culturali e tecnologiche statunitensi, per proporre dei forum culturali improntati alla diffusione del modernismo. L'immagine della città (soprattutto New York, la metropoli e il porto aperti agli influssi del Vecchio Continente), l'architettura e la tecnologia furono dapprima i temi cruciali della questione, che vennero vagliati, criticati e rimodulati fino a perdere anche agli occhi degli europei il loro iniziale fascino, sancendo la conclusione della sintonia tra le due sponde dell'Atlantico. *L'enquête* lanciata da "Transition", (n.13, 1928), *Inquiry Among European Writers into the Spirit of America*, testimoniò la fine della spinta propulsiva dell'"americanismo" e l'affacciarsi di un nuovo linguaggio e di ricerche di respiro spirituale e/o politico⁷⁹⁵. L'immagine dagli Stati Uniti dipinta dai numerosi scrittori europei invitati a lasciare un loro commento – tra cui ricordo Tristan Tzara, Ivan Goll, Gottfried Benn – era ormai lontana dall'esaltazione estatica della macchina che aveva favorito il dialogo tra americani ed europei lungo tutto l'arco del decennio. Sebbene tutti riconoscessero il processo di "americanizzazione" sviluppato anche dai paesi europei, le diverse voci evidenziavano l'impossibilità di tracciare una comune civiltà tra il Vecchio Continente e gli Stati Uniti. Il paese nord-americano era ora descritto come un luogo dominato dal denaro e dalle ipocrisie morali: in molti rifiutavano l'utilitarismo dell'architettura sociale del paese, così come la glorificazione del lavoro e del progresso materiale rei di aver distrutto ogni tipo di utopia, salvando solo in sparuti

⁷⁹⁵*Inquiry Among European Writers into the Spirit of America*, "Transition", n. 13, 1928, pp. 248-270.

casi il portato spirituale del mondo nativo, elemento debitore delle proposizioni nate in Europa in seno al Surrealismo, e che nelle riviste risuonava anche in risposta agli impulsi localisti che sebbene presenti fin dai primi anni della decade, ora apparivano più pressanti e attuali.

Le riviste si dimostrarono capaci di produrre un interessante dialogo con il collezionismo americano, che dall'inizio del secolo guardava a Parigi, offrendo una panoramica artistica coerente con il gusto del tempo, ma seppero anche proporre nuove espressioni artistiche che stavano sorgendo sul suolo europeo. Considerato complessivamente, il "movimento" espatriato, sebbene fortemente interessato alle pratiche di riduzione formale, diede solo raramente spazio all'astrattismo più completo, ricalcando le scelte coeve degli artisti americani. La ricerca infatti propendeva per una nuova rappresentazione della realtà, che evitasse modalità troppo pedissequa di rispecchiamento del reale, ma che al contempo mantenesse traccia dell'eccezionalità urbanistica e industriale americana, attraverso un lavoro di sintesi dal portato astrattivo. La necessità di un contenuto non aveva il suo fulcro nella rappresentazione dell'uomo, quanto piuttosto nel paesaggio architettonico, nella macchina e negli spunti da essi tratti per nuovi linguaggi artistici, seguendo una propensione alla ricerca formale dominante nelle riflessioni degli intellettuali americani e che ricalcava quel richiamo all'abolizione del genere del ritratto proveniente dal formalismo inglese. Invece, l'immagine dell'uomo venne veicolata grazie ai tanti ritratti fotografici, che mostravano i protagonisti di questa esperienza formativa e davano corpo agli incontri e alle amicizie strette nel corso del soggiorno lontano dalla madrepatria. La figura umana ritornò ad emergere progressivamente con il rapporto con il Surrealismo attraverso ibridi simbolici e forme massificate o primitive, che testimoniavano l'incrinarsi del dialogo sulla macchina.

In merito alla ricerca identitaria, le riviste premiarono gli artisti americani capaci di confrontarsi con *medium* come fotografia e cinema, che nuovamente presupponevano un rapporto con la macchina, come spunto per la rappresentazione della realtà, ma anche una precipua attenzione per la descrizione degli ambienti urbani, la loro progressiva trasformazione e caratterizzazione. Per quanto riguarda la pittura, esse diedero soprattutto visibilità agli autori convenzionalmente chiamati precisionisti e al cubismo carico di riflessioni urbane di Stuart Davis, indicato da "Transition" come il protagonista del rapporto transatlantico. Davis proseguì la sua ricerca anche durante gli anni Trenta, quando invece molti artisti fecero una svolta in senso di realismo sociale, dove la città e

la macchina divenivano lo sfondo di scene costruite per glorificare l'immagine del lavoratore.

Nonostante infatti nel decennio successivo il linguaggio formale sostenuto dai *little magazine* sembri sempre meno inseguito, il lascito delle riviste non fu completamente cancellato dallo stravolgimento della situazione economica e politica portata dalla Depressione e successivamente dal piano di ricostruzione del New Deal. Il richiamo ad uno sguardo maggiormente dedicato alla situazione interna del paese, già accennato in alcune pubblicazioni – basti pensare alla lettera aperta di Josephson sulle pagine di “Transition” –, prese corpo in un momento in cui gli Stati Uniti, minati dalla crisi finanziaria, compresero la necessità di trovare una nuova coesione identitaria e sociale. Se da un punto di vista artistico il New Deal sancì una nuova immagine regionalista dell'America, con gli artisti impegnati a rappresentare il “colore locale” e le mille sfumature del vasto e variegato paesaggio fisico, produttivo e sociale degli Stati Uniti, dall'altra parte aveva consentito di sperimentare nuove modalità di organizzazione del lavoro degli artisti all'interno della società. La necessità di connessione tra arte e vita che negli anni Venti aveva favorito un confronto con gli artisti costruttivisti e la creazione di oggetti adatti alla realtà moderna, pensati per la massa o per una committenza privata, si tramutò nell'affermazione di un ruolo sociale dell'arte e dei suoi protagonisti. Veniva così data risposta ad una delle domande più ricorrenti delle redazioni dei *little magazine*, ovvero sul ruolo degli artisti nella consumistica macchina economica americana.

Negli anni del New Deal infatti (1935-1943) gli artisti furono chiamati a dare forma all'immagine degli Stati Uniti con progetti come il Public Works of Art Project (PWAP), seguito nel 1935 dal Federal Art Project (FAP), branca della nuova agenzia federale dedicata al lavoro, Work Project Administration (WPA), ma anche dal programma della Sezione di pittura e scultura del Dipartimento del Tesoro americano: questi in maniera sinergica sovvenzionarono circa quattromila artisti per creare opere d'arte per decorare edifici non federali. Inoltre, la campagna fotografica della Farm Security Administration perseguì una mappatura più umana che spaziale delle caratteristiche dell'americanità alla ricerca delle molteplici identità del paese. Una chiamata collettiva ad un nuovo e ambizioso progetto di modellazione di una narrazione sull'America alla quale parteciparono numerosi dei giovani artisti americani dapprima impegnati nel soggiorno europeo che al rientro in America furono selezionati per questa grande azione pubblica. Si pensi ad esempio a Hilaire Hiler che nel 1936 fu arruolato dal WPA per le decorazioni interne ed esterne del nuovo museo delle arti marittime di San

Francisco, l'Aquatic Park Bathhouse, [fig. 150] che dipinse con scene ispirate al mondo sottomarino che fondevano il suo linguaggio sintetico influenzato da Stuart Davis con la psicologia dei colori, oppure a Louis Lozowick, che nello stesso anno fu chiamato a realizzare, in un ufficio postale di New York, un murale a tema urbano.

In maniera non dissimile da quanto stava accadendo negli stessi estremi cronologici in altre nazioni (Germania, Italia e Russia in testa) l'arte stava divenendo uno strumento propagandistico e pedagogico per la formazione di una cultura nazionale e che negli Stati Uniti rientrava in modo preponderante in quella narrazione sulla creazione di una nuova civiltà basata sull'utilizzo di spunti provenienti dal passato ed adeguati alle nuove necessità sociali. Una narrazione che si accompagnò ad un linguaggio figurativo, ispirato dunque ai valori e tradizioni della storia locale, ma che trovava un buon corrispettivo anche in quello sguardo rivolto ostinatamente a est, verso la Russia stalinista, che aveva determinato un cambiamento del registro di alcuni partecipanti al movimento espatriato (ad esempio Lozowick), ma anche al vicino Messico rivoluzionario. Il riferimento era in particolare a quel muralismo messicano dove arte, radici native e missione politica vivevano un connubio indissolubile. Una grammatica distante dallo spunto sintetico-tecnologico scelto dalle diverse pubblicazioni espatriate come lingua comune dell'americanità e che apparentemente allontanava quel dialogo internazionale così serrato che aveva determinato un valido aggiornamento sulle pratiche avanguardistiche. Come infatti veniva dimostrato dalla mostra tenutasi nel 1936 al Museum of Modern Art di New York, *New Horizons in American Art*, curata da Holger Cahill, direttore nazionale del Federal Art Project, ora si stava sancendo un nuovo abbraccio tra l'arte, il territorio e l'uomo comune attraverso rappresentazioni capaci di parlare con la stessa lingua degli abitanti americani. La restaurazione proposta da Cahill era espressione di quella frattura tra arte e contesto sociale che per il curatore si era determinata a partire dall'uso dei prodotti artistici da parte dell'alta borghesia del paese come elemento di consumo per affermare il proprio status e che come contraltare aveva causato l'"esilio" di molti artisti in Europa.

L'esposizione segnava una profonda rottura nella narrazione del museo che fino a quel momento aveva ridisegnato gli assi dell'arte americana proprio sul doppio binario del rapporto con l'avanguardia europea e della prosecuzione della connessione tra Vecchio Continente e Stati Uniti. Come hanno messo in luce diversi studiosi, le mostre *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) e *Machine Art* (1934), organizzate da Alfred Barr e Philip Johnson presso il MoMA di New York, ebbero nelle esposizioni

progettate da Jane Heap e nel dialogo internazionale sostenuto dai periodici espatriati la loro linfa vitale⁷⁹⁶. Le mostre inoltre colsero lo spunto lanciato dalle riviste di guardare al mondo delle produzioni artistiche in maniera allargata, inserendo anche elementi ed aspetti della vita quotidiana traendo spunto dalle esperienze del Costruttivismo e del Bauhaus e sancendo ancora una volta come questo immaginario fosse nato in terra americana e definito teoricamente tramite il contatto con l'Europa.

Le due mostre del MoMA infatti ripresero gli spunti offerti dalla *Machine-Age Exposition* orchestrata da Heap scindendo in due momenti differenti l'affondo sull'architettura e sugli oggetti. La prima, quella dedicata all'architettura, sanciva la nascita dell'*International Style*, fatto di funzionalità, flessibilità e regolarità conferita anche grazie all'uso di materiali come acciaio e cemento armato, riprendendo lo sguardo sull'architettura già definito dalla mostra del 1927 ma conferendogli un'adeguata e più ampia lettura storica. Entrambe le occasioni rimarcarono la preminenza dell'architettura americana in ambito internazionale, un'ascesa nata dalla ricerca di forme funzionali e sintetiche che in Europa aveva trovato i suoi prodromi nel Neoplasticismo e nell'Espressionismo tedesco e soprattutto una più compiuta teorizzazione grazie agli interventi di Walter Gropius, Le Corbusier, J.J. P. Oud e Mies van der Rohe.

Dall'altra parte, la mostra *Machine Art* portò alle estreme conseguenze la selezione già proposta presso la Steinwell Hall, esponendo circa quattrocento oggetti industriali americani realizzati per diversi contesti (domestico, scientifico, industriale) e dichiarando quasi polemicamente la superiorità di queste produzioni caratterizzate dall'estrema efficienza, indipendente dalla pittura, dalla scultura e dell'architettura. Dunque, era nuovamente l'aspetto della funzionalità ad essere ripreso nella mostra, con la finalità di affermare definitivamente l'assimilazione estetica, ma anche economica, alla realtà industriale. Nel catalogo Barr definì il nuovo ruolo dell'artista, non più decoratore, ma selezionatore di funzionalità di caratteri estetici attraverso un passaggio di semplificazione e purificazione e prospettando una direzione arti-arte che raccolse molte critiche nei circoli artistici. Barr lesse infatti le macchine industriali come espressioni della geometria, e pur citando nella sua argomentazione sia Platone che San Tommaso, evitò di approfondire l'elemento più propriamente spirituale, che invece aveva

⁷⁹⁶Wilson, Kristina, *The Modern Eye: Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925-1934*, New Haven, London, Yale University Press, 2009, pp. 159- 210; Broeckman, Andreas, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 2016, pp. 10-14; Noyes Platt, Susan, *Mysticism in the Machine Age...*, p. 39. Barr Jr., Alfred, Philip Johnson, *Modern Architecture: international exhibition*, New York, The Museum of Modern Art, 1932 (catal. mostra, New York, 1932).

sostanziato l'analisi di Heap, puntando ad una categorizzazione stilistica similmente a quanto fatto in campo architettonico. Nel testo introduttivo Barr citò espressamente la mostra di Heap, che aveva visitato da giovanissimo quando ancora insegnava al Wellesley College, pur definendola la massima espressione dell'approccio romantico rispetto alla macchina, elemento che egli rigettava⁷⁹⁷.

Furono gli anni della Seconda guerra mondiale a ratificare nuovamente un ritorno al discorso sul modernismo e a dare spazio alla cultura della città di New York. Non è un caso infatti che gli artisti partecipanti alla Scuola di New York e dell'Espressionismo Astratto, tra la metà degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, nuovamente alle prese con la definizione di un'arte nazionale si ritrovarono ad inseguire alcuni spunti già emersi nelle pagine delle riviste espatriate. Sono anni in cui l'arte americana dovette mediare tra una visione di modernismo plasmata dalle maggiori istituzioni, basata quasi esclusivamente sull'estetica europea, e pulsioni interne che spingevano a guardare alle radici americane sia nei termini del pan americanismo che della cultura nativa. Si guardi ad esempio alla posizione del critico Clement Greenberg che con un atto di estrema mediazione leggeva l'arte dei partecipanti alla scuola di New York proprio sulla scia del loro rapporto con il modernismo europeo, tra tutti Piet Mondrian e Pablo Picasso, iniziando così una storia che escludeva l'arte americana dal provincialismo e si poneva in continuità e al contempo al vertice di un discorso internazionale sull'arte che non sacrificava tuttavia aspetti legati al carattere statunitense. Questo accadeva nel momento stesso in cui New York stava prendendo, a discapito di Parigi, lo scettro di capitale mondiale dell'arte, sia a fronte dei nuovi movimenti che stavano sbocciando, che per il riunirsi di molta dell'*intelligenza* europea in fuga dalla guerra.

Alla ricerca di basi culturali, alcuni degli artisti americani rivolsero lo sguardo alle riviste espatriate, proprio con l'intenzione di vivificarne la memoria. Robert Motherwell, artista e critico, in particolare ritenne utile ripubblicare alcuni brani apparsi sulle riviste al fine di ricostruire un'estesa antologia Dada in lingua inglese ancora insuperata per livello di completezza. I suoi contatti con Eugene Jolas e Matthew Josephson dimostrano la sintonia con il precedente momento storico similmente scandito dalla doppia ricerca di uno spirito nazionale e di internazionalismo⁷⁹⁸. L'occasione fu la redazione di *Dada*

⁷⁹⁷Alfred Barr Jr, *Foreword*, in Barr Jr., Alfred, Philip Johnson, *Machine Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1934 (catal mostra, New York, 1934), p. 9.

⁷⁹⁸Robert Motherwell a Eugene Jolas, 3 aprile 1947, in BRBEMJ, bx 59 /fl 1388; Matthew Josephson a

Painters and Poets, pubblicato nel 1951, dove Motherwell dimostrò un precipuo interesse per l'aspetto letterario e politico dell'avanguardia, che appariva mettere in secondo piano l'ambito artistico, che in certi aspetti richiamava l'attenzione tutta linguistica che anche le riviste avevano dimostrato.

Il contatto con Jolas consolidava il ruolo storico assunto da "Transition" nella scena americana. La rivista, la cui storia editoriale riprese nel 1932 fino al 1938 cambiando sede di pubblicazione tra l'Europa e New York, grazie alla sua personale traduzione degli impulsi surrealisti aveva precocemente tracciato una direzione per la rimodulazione dell'avanguardia. Questa versione rimeditata, che raggiunse l'America prima dell'arrivo degli artisti e intellettuali europei scappati dalla Seconda guerra mondiale, aveva avuto una certa influenza sull'educazione delle nuove generazioni di artisti⁷⁹⁹: basti pensare alla ripresa del romanticismo, elemento di costante richiamo per il mondo americano, e all'intuizione di una rilettura della tradizione nativa e panamericana, mutuata della spinta etnografica sia nell'avanguardia di Breton che in Einstein e Bataille. Nelle espressioni di pittori come Jackson Pollock, Willem de Kooning, Arshile Gorky si scorge facilmente l'interesse per il valore dell'automatismo e del segno declinati secondo una propensione di libertà che non solo determinò la rivoluzione della parola di Jolas, ma anche il suo sostegno, insieme a Salemsen, all'arte di André Masson. A questo bisogna unire la visione dell'inconscio proposta dalla rivista che si era separata dalla via freudiana, legata al singolo e alla rappresentazione/interpretazione dei sogni, per una via invece collettiva e trascendente più vicina a quella jungiana.

L'importanza della cosiddetta *Lost generation*, utilizzando una celebre definizione di Gertrude Stein, successivamente ripresa anche da Hemingway e Cowley, venne sancita anche tramite la ristampa tra gli anni Sessanta e Settanta di alcune delle maggiori pubblicazioni espatriate, e dalla comparsa della rivista "Lost Generation Journal" che, sebbene di limitata tiratura, fece una puntualizzazione storiografica sulle vicende degli artisti e letterati coinvolti e li rese nuovamente partecipi del dibattito sull'arte. All'alba degli anni Settanta la pubblicazione, attraverso la viva voce di alcuni dei protagonisti di quella fortunata stagione, ratificava la definitiva accettazione di alcuni degli aspetti che avevano portato artisti e letterati ad attraversare l'Atlantico alla ricerca di una maggiore

Robert Motherwell, [1947?], BRBMJ, bx 7 /fl 185, Josephson contattò Motherwell anche alla luce del suo lavoro autobiografico sulla sua partecipazione al gruppo Dada e surrealista.

⁷⁹⁹Cushing, Douglas C., *op. cit.*, pp. 2-3.

libertà di espressione e di riconoscimento. Risulta chiarificatore l'intervento di Man Ray che, riguardando alla sua esperienza, notò come l'opinione pubblica contemporanea avesse ormai compreso e fatto propri i temi dell'avanguardia dapprima osteggiati e mal visti⁸⁰⁰. L'artista inoltre ribadì che il soggiorno europeo faceva parte di un processo di confronto e crescita determinato dalle connessioni e dai rapporti personali intessuti durante quei vivaci anni, rimarcando dunque la forza dell'inserimento in un determinato contesto, il confronto diretto con gli intellettuali e gli artisti europei così come quello con chi come lui aveva scelto di abbandonare, seppure temporaneamente, la madrepatria.

⁸⁰⁰Wood, Tom, *A Puzzle in Paris*, "The Lost Generation Journal", vol. I, n. 1, 1973, pp. 21-25.

REGESTO

Margaret Anderson (Indianapolis, Indiana, 1886-Le Cannet, Francia, 1973)
Nacque il 24 novembre 1886 a Indianapolis, nell'Indiana. Nell'autunno del 1908 si trasferì a Chicago dove entrò nella redazione di "The Dial" e dove fondò la rivista indipendente "The Little Review". Nel 1916, Anderson incontrò Jane Heap, co-fondatrice del Chicago Little Theatre: le due donne si innamorarono subito e andarono a vivere insieme. Heap si unì ad Anderson come co-redattrice di "The Little Review". Dopo un breve periodo sulla West Coast, Anderson e Heap trasferirono la rivista a New York nel 1917 con l'aiuto di Ezra Pound, che nello stesso anno iniziò il suo mandato di redattore letterario dall'estero di "The Little Review" a Londra. Nel 1921 la rivista venne incriminata per la pubblicazione di oscenità contenute negli stralci di *Ulysses* di James Joyce, che costarono una multa di cinquanta dollari a ciascuna delle redattrici. Alla ripresa delle pubblicazioni Anderson consegnò la direzione della rivista a Heap. Nel 1923, anche a seguito di un esaurimento nervoso, si trasferì a Parigi dove a partire dall'anno successivo iniziò a seguire i gruppi del mistico George Ivanovitch Gurdjieff insieme alla nuova compagna, la cantante Georgette Leblanc. Alla morte di quest'ultima, nel 1941, Anderson si imbarcò per gli Stati Uniti dove visse fino al 1955. Morì il 19 ottobre 1973 a Le Cannet per insufficienza cardiaca.

Oswell Blakeston (1907-1985)

Pseudonimo di Henry Joseph Hasslacher, fu uno scrittore e artista coinvolto nell'industria cinematografica indipendente. Iniziò la sua vita professionale nell'industria filmica inglese, dove lavorò sia come ciacchista che come operatore di ripresa presso i Gaumont Studio, insieme a David Lean. Questa fase di apprendistato continuò anche durante la sua partecipazione a "Close Up" e ad altre riviste con articoli e recensioni. I suoi contributi offrirono uno spaccato, spesso venato di tagliente ironia, del mondo cinematografico inglese. La sua prima prova come regista fu nel 1929 con il film *I Do Like to Be Beside the Seaside*. L'anno seguente, insieme con il fotografo americano Francis Bruguière, produsse il film astratto *Light Rhythms*.

Blakeston scrisse numerosi libri di cucina, viaggio e scritti di fotografia e film;

negli anni Sessanta espose con frequenza i suoi dipinti e disegni.

Bryher, Annie Winifred Ellerman (Margate, Inghilterra, 1894-Vevey, Svizzera, 1983)

Figlia di un magnate inglese nel campo dei trasporti, con interessi anche nell'editoria, durante l'infanzia viaggiò a lungo in Europa, nel Medio Oriente e nel Mediterraneo con i suoi genitori. Quando iniziò a scrivere prese lo pseudonimo Bryher (dal nome di una delle isole Scilly), perché non voleva che il nome di famiglia influenzasse i redattori o i critici. Nel 1921 si unì in un matrimonio di convenienza con il poeta americano Robert McAlmon, dal quale divorziò nel 1927 per sposare lo scrittore Kenneth Macpherson. Nello stesso anno nacque il progetto POOL Group, una piattaforma per la produzione filmica e la diffusione della cultura cinematografica, che portò alla fondazione della rivista "Close Up" e alla realizzazione di film. Fin dalla fine degli anni Venti, Bryher visse in Svizzera, dove a partire dagli anni Trenta fu anche attiva nella protezione di ebrei che fuggivano dalla Germania nazista. Dal 1940 al 1946 visse a Londra con Hilda Doolittle sua amica e compagna di vita fin dagli anni Dieci. Sebbene Bryher abbia scritto poesie e saggistica, tra cui *Film Problems of Soviet Russia* (1929), sono stati i suoi romanzi storici scritti a partire dal 1952 a suscitare il plauso della critica. La maggior parte furono ambientati in Gran Bretagna durante varie epoche: *Roman Wall* (1954) e *The Coin of Carthage* (1963) al tempo dell'impero romano; mentre *Ruan* (1960) ha luogo in una Britannia post-arturiana.

Kathleen Cannell (Utica, New York, 1891-Boston, 1974)

Nata Kathleen Biggar Eaton, è stata una critica di teatro e redattrice di moda. Prese il cognome dal suo primo marito, lo scrittore Skipwith Cannell, al quale fu legata fino al 1921. Cittadina statunitense di madre canadese e padre americano, si formò presso l'università di Toronto e successivamente alla Sorbonne di Parigi. Iniziò la sua carriera come mimo e danzatrice e si fece chiamare con lo pseudonimo Rihany. Nella capitale francese rimase dal 1919 fino al 1944, vivendo per quattro anni l'occupazione tedesca, prima di ritornare in America. Durante la sua permanenza in Francia è stata redattrice di moda per il "New York Times" e per il "New Yorker" e fu vicina, sebbene non membro stabile, della cerchia di Gertrude Stein. Ritornata negli Stati Uniti, continuò ad occuparsi di moda, teatro, musica e letteratura collaborando con diverse testate giornalistiche. Ha scritto una biografia (*Jam Yesterday*) e racconti brevi ed è stata una presentatrice televisiva e radiofonica di programmi di moda, danza e letteratura.

Malcolm Cowley (Belsano, Pennsylvania, 1898-New Milford, Pennsylvania, 1989)

Nacque il 28 agosto 1898 a Belsano Pennsylvania, per poi passare l'infanzia a Pittsburgh. Frequentò la Peabody High School, dove conobbe e divenne amico del critico letterario Kenneth Burke. La sua educazione ad Harvard fu interrotta durante la Prima guerra mondiale quando si unì all'American Field Service come autista di ambulanza in Francia e frequentò per un breve periodo una scuola di addestramento di ufficiali di artiglieria degli Stati Uniti. Durante la permanenza sul fronte occidentale fu il corrispondente del "The Pittsburgh Gazette". Al suo ritorno in America sposò Peggy Baird dalla quale divorziò nel 1931 per sposare Muriel Maurer. Nel 1920 si è laureò cum laude a Harvard. Ritornato in Europa studiò in Francia presso l'Università di Montpellier (1922) e contribuì a diverse riviste espatriate ("Broom", "Secession"). La sua vita fu scandita da lavori come poeta, giornalista e critico letterario. Durante gli anni Venti si trasferì a Parigi dove lavorò, tra gli altri, con Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Ezra Pound, Edward Estlin Cummings, Erskine Caldwell. Nel 1934 pubblicò la sua biografia incentrata sul racconto degli anni parigini con il nome di *Exiles' Return* (Il ritorno degli esuli). Dal 1929 al 1944 fu vicecaporedattore di "The New Republic" una pubblicazione di sinistra che ebbe un importante ruolo culturale durante gli anni della Grande Depressione. Durante la Seconda guerra mondiale fu un osservatore analista per l'Office of Strategic Service. Fu consulente della Viking Press e favorì la rivalutazione dell'opera letteraria di William Faulkner e Sherwood Anderson.

Morì il 27 marzo 1989 a New Milford in Pennsylvania.

Harold Hart Crane (Garrettsville, Ohio, 1899-Messico, 1932)

Nacque a Garrettsville da una coppia della buona borghesia, la cui infelice relazione segnò la sua infanzia. A dieci anni si trasferì a Cleveland. Prima di aver fortuna come poeta, per mantenersi, lavorò come pubblicitario tra Cleveland e New York. Nel 1923, raggiunta una maggiore fortuna letteraria, si stabilì a New York, rimanendo colpito dalla vitalità della vita urbana. Il suo primo libro fu *White Buildings* (1926) che contiene il poema lungo *For The Marriage Of Faustus And Helen*, che scrisse in risposta a *The Waste Land*, di T. S. Eliot. Nel 1930 venne pubblicato, dalla casa editrice Black Sun Press, il poema *The Bridge*. Crane nel 1931 vinse la Guggenheim Fellowship e andò a Città del Messico, dove studiò l'epica messicana. Morì il 27 aprile 1932, lanciandosi in mare dal ponte della nave Orizaba mentre solcava

i mari del Golfo del Messico.

Hilda Doolittle (Bethlehem, Pennsylvania, 1886-Zurigo, 1961)

Nacque a Bethlehem, in Pennsylvania, da Charles Doolittle, professore di astronomia e Helen Wolle. Doolittle frequentò la Friends Central High School di Philadelphia, diplomandosi nel 1903. Un anno prima fece amicizia con Ezra Pound. Nello stesso anno, Doolittle frequentò il Bryn Mawr College per studiare letteratura greca, ma abbandonò gli studi nel 1909. Mentre era al college, incontrò i poeti Marianne Moore e William Carlos Williams. Dopo aver trascorso parte del 1910 nel Greenwich Village di New York, Doolittle salpò per l'Europa nel 1911, iniziando un proficuo rapporto con il gruppo imagista. Fin dai suoi primi componimenti decise di firmarsi esclusivamente con le iniziali H.D. per eliminare riferimenti di genere. Nel 1913 sposò Richard Aldington. Nel 1916 apparve il suo primo libro, *Sea Garden*, e divenne assistente di redazione di "The Egoist", subentrando al marito. Verso la fine della guerra, nel 1918, conobbe la scrittrice britannica Bryher (Annie Winifred Ellerman), che sarebbe diventata la sua compagna di vita fino al 1946. Nel 1927 con Bryer e Kenneth Macpherson fondò "Close Up", parte del progetto del POOL Group dedicato al cinema sperimentale. Nel 1933, viaggiò a Vienna per sottoporsi ad analisi con Sigmund Freud.

Doolittle trascorse tutta la durata della Seconda guerra mondiale a Londra. Durante questo periodo, scrisse *The Gift*, un memoriale della sua infanzia e della sua vita familiare in Pennsylvania. Dopo il conflitto, si trasferì in Svizzera, dove, nella primavera del 1946, soffrì di un crollo psicologico che la fece rimanere in una clinica fino all'autunno di quell'anno. A parte un certo numero di viaggi negli Stati Uniti, trascorse il resto della sua vita in Svizzera, dove morì a seguito di un infarto nel 1961.

Florence Gilliam (1887-n.d.)

Figlia del dottore Charles Gilliam, in giovinezza insegnò inglese in una scuola superiore di Columbus, Ohio prima di spostarsi a vivere a New York. Nel 1913 e nel 1919 visitò la Francia. Sposò lo scrittore Arthur Harold Moss e lo accompagnò nelle avventure editoriali delle riviste "The Quill" e successivamente "Gargoyle" pubblicata a Parigi tra il 1921 e il 1922. Per la pubblicazione Gilliam si occupò della segreteria di redazione e scrisse interventi di critica teatrale e di costume. Durante le fasi di pubblicazione della rivista, Gilliam si mantenne come giornalista freelance, curando rubriche per "Paris Herald", oltre a scrivere recensioni teatrali per le testate newyorkesi, "Theatre Magazine",

“Theater Arts”, “The Freeman”. Fino al 1926 fu anche redattrice del bollettino dell’American Women’s Club di Parigi. Nel 1930 si separò da Arthur Moss per poi divorziare l’anno successivo. Visse a Parigi fino al 1941 e durante la Seconda guerra mondiale scrisse un libro-tributo in onore della Francia, *France: A Tribute by an American Woman* (1945). Finita la guerra ritornò in Francia e per il suo lavoro di direttrice dell’American Aid a Parigi, nel 1953, fu insignita dell’onorificenza di Cavaliere della Legion d’Onore dallo stato francese.

Allanah Harper (Brighton, Inghilterra, 1904-Inghilterra, 1992)

Nacque a Brighton, in Inghilterra. Suo padre fu un appaltatore di grande successo che lavorò come consulente per la progettazione ingegneristica. L’infanzia privilegiata la portò a viaggiare tra Italia, Francia, Spagna, Egitto, Sud Africa e persino Cina. Studiò in Francia, dove si stabilì a vent’anni. A Parigi, nel 1929, fondò la rivista indipendente “Échanges”, che rimase in vita fino al 1931. Sposò Robert Statlender e nel 1941 si trasferirono in America per qualche tempo. Dopo che la coppia si divisero, Harper tornò in Francia dove rimase per il resto della sua vita, facendo viaggi regolari a Londra. Harper in questo periodo studiò diverse religioni, prima di convertirsi al cattolicesimo, e dedicò molto tempo ai suoi interessi primari di letteratura, musica, pittura e poesia.

Jane Heap (Topeka, Kansas, 1883-Londra, 1964)

Nacque a Topeka, in Kansas. Sua madre era norvegese, mentre il padre, inglese, lavorava come ingegnere civile in un istituto psichiatrico (ora Menninger Clinic) dove la figlia crebbe fino all’adolescenza. Fin da bambina si interessò all’arte per poi scegliere di frequentare l’Art Institute of Chicago, dove frequentò corsi di pittura e gioielleria, e successivamente, dopo aver incontrato Florence Reynolds, si specializzò in Germania in tessitura di tappeti. Nel 1912 fu tra le fondatrici del Chicago Little Theatre, un importante gruppo teatrale di avanguardia. Nel 1916 divenne co-redattrice di “The Little Review” a cui contribuì con lo pseudonimo di "jh" per proteggere il suo anonimato. Dopo il processo su *Ulysses* del 1921, Anderson abbandonò progressivamente la rivista, lasciandola in mano ad Heap che concentrò la sua attenzione sull’arte, fondando dal 1924 una galleria. Terminata la pubblicazione di “The Little Review” nel 1929, Heap seguì il lavoro del mistico George Ivanovitch Gurdjieff che aveva incontrato nel febbraio 1924 a New York, nell’ambito di un incontro pubblico. La sua pratica filosofica, ispirata alla *Quarta Via*, pensata per la crescita personale e basata sulla comprensione di sé stessi, univa elementi

del Buddismo tibetano, del misticismo ebraico, dell'esoterismo cristiano e della psicologia comportamentale. Gli sviluppi di questa esperienza portarono alla costituzione del gruppo di studio di sole donne, in grande parte scrittrici, noto come *The Rope*, inaugurato nel 1935, che raggruppava, oltre a Jane Heap, Georgette Leblanc, Janet Flanner, Solita Solano, Margaret Anderson, Kathryn Hulme, Dorothy Caruso. Nel 1935, Gurdjieff mandò Heap a Londra per creare un nuovo gruppo di studio che divenne molto popolare negli anni seguenti. Heap infatti venne scelta tra i pochi eletti in grado di diffondere i principi del suo credo dopo che, a seguito di un incidente automobilistico nell'estate 1924, il mistico decise di smettere l'insegnamento.

John George Eugene Jolas (Union Hill, New Jersey, 1894-Parigi, 1952)

Nacque il 26 ottobre 1894 a Union Hill, nel New Jersey. I suoi genitori erano immigrati negli Stati Uniti dalla zona di confine del Reno tra Francia e Germania diversi anni prima. La famiglia tornò a Forbach, nell'attuale Francia, nel 1897. Jolas trascorse i suoi anni formativi in questa parte d'Europa che era entrata a far parte della Germania nel 1871 in seguito alla guerra franco-prussiana. Dopo la scolarizzazione di base, Jolas decise di tornare da solo in America nel 1909 dove entrò in contatto con il mondo del giornalismo. Nel 1917, si unì al Corpo militare dell'esercito degli Stati Uniti d'America. Poco dopo essere stato congedato, Jolas si mosse tra Nord America e Europa alla ricerca di una carriera nel giornalismo, che iniziò tra il 1923 e il 1924 come redattore nella versione parigina "Chicago Tribune". Il 12 gennaio 1926 tornò a New York dove sposò Maria MacDonald, che aveva incontrato a Parigi. Nel 1927, dopo il ritorno a Parigi iniziò le pubblicazioni di "Transition" con il collega Elliot Paul. A partire dal 1927, Jolas pubblicò quasi ogni anno un libro di poesie: *Hypnologue des Scheitelauges* (1931), *Epivocables of 3* (1932), *The Language of Night* (1932), *Mots Déluge* (1933), *Angels and Demons* (1937), *Vertical* (1938), *I Have Seen Monsters and Angels* (1938), *Planets and Angels* (1940), e *Words from the Deluge* (1941). Nel 1938, Jolas fu uno dei fondatori del mensile letterario, "Volontés". La poesia creata in questo periodo dimostra il suo crescente interesse per i temi religiosi, principalmente di ispirazione cattolica. L'interesse per questi temi si sarebbe intensificato negli anni Quaranta e Cinquanta per giocare un ruolo importante nell'arte e nella filosofia di Jolas. Nel 1939, Jolas sospese ufficialmente "Transition" e tornò a New York per lavorare come scrittore letterario freelance. Nei primi anni della Seconda guerra mondiale, Jolas lavorò per l'Office of War Information a New York. Tornato in Lorena nel 1945, la sua missione

fu quella di creare giornali non propagandistici nelle città tedesche liberate: il suo successo lo portò a essere nominato caporedattore del Deutsches Allgemeine Nachrichten-Agentur, DANA (in seguito cambiato in DENA). La missione di questa agenzia di recente costituzione era di ristabilire la pubblicazione di giornali liberi in Germania. Tra il 1949 e il 1950, Jolas ha contribuito con una rubrica settimanale, *Across Frontiers* alla edizione francese del “New York Herald Tribune”. Tornò a Parigi nell'aprile del 1950 dove continuò a scrivere come freelance. Morì a Parigi il 26 maggio 1952.

Maria McDonald Jolas (Louisville, Kentucky, 1893-Parigi, 1987)

Nacque a Louisville, Kentucky, il 12 gennaio 1893. Suo padre, Donald McDonald, era a capo della Louisville Gas and Electric Company. Nel 1912 andò a Berlino per studiare canto e rimase in Germania fino allo scoppio della Prima guerra mondiale. Trascorse i quattro anni successivi a New York, dove lavorò per la Charles Scribner and Sons e la Western Union Telegraph Company. Nel 1919 si trasferì a Parigi dove conobbe Eugene Jolas, che sposò il 12 gennaio 1926 alla cattedrale di St. Patrick di New York. Dopo sei mesi a New Orleans, i Jolas ritornarono in Francia, e Maria collaborò attivamente con suo marito alla rivista “Transition”, prima come segretaria, poi come traduttrice. Nel 1932, in collaborazione con la linguista francese Hermine Priestman-Bréal, Maria Jolas fondò l'École bilingue de Neuilly. Durante gli anni Trenta, Maria Jolas fu particolarmente vicina a James Joyce, con cui condivideva un forte interesse per la musica e il canto. Nel settembre del 1940, lasciò la Francia. Nel marzo del 1944, si unì all'Office of War Information come capo della sezione di lingua francese. Ritornata in Francia nel marzo 1946, prestò servizio per un anno come direttore del Servizio informazioni. Dopo la morte del marito, nel 1952, si occupò ancora più assiduamente di traduzioni. Contraria alla guerra del Vietnam, fu membro attivo del Comitato americano di Parigi per fermare il conflitto dal 1966 fino alla sua chiusura forzata nel 1970. Maria Jolas è morta a Parigi nel 1987, all'età di 94 anni.

Matthew Josephson (New York, 1899-Santa Cruz, California, 1978)

Nacque il 15 febbraio 1899 a Brooklyn, New York. Formatosi presso la Columbia University, nel 1920 sposò Hannah Geffen e poco dopo lasciarono New York per Parigi. Nel 1922 fondò con Munson la rivista “Secession”, curando personalmente il terzo numero con la collaborazione di artisti quali Hans Arp e Max Ernst. Successivamente il suo impegno nella rivista diminuì a causa di differenze di vedute con il co-fondatore,

mentre si avvicinò progressivamente ad Harold A. Loeb e alla pubblicazione “Broom”. Nel settembre 1922 divenne redattore associato di “Broom”, che all’epoca era pubblicata a Berlino, posizione che mantenne fino al 1924, dopo aver spostato la sede a New York. Josephson si specializzò in biografie di letterati francesi come testimoniano due volumi scritti tra la fine degli anni Venti e l’inizio dei Trenta: *Zola and His Time* (1928), *Jean-Jacques Rousseau* (1931). Profondamente influenzato Charles A. Beard e dalla difficile congiuntura economica e sociale della Grande Depressione, cambiò il suo interesse dalla letteratura alla storia economica pubblicando nel 1934 *The Robber Barons*. A questo seguirono numerosi lavori letterari in cui Josephson si faceva portavoce degli intellettuali della sua generazione, insoddisfatti dello status quo sociale e politico. Scrisse due autobiografie: *Life among the Surrealists: A Memoir* (1962) e *Infidel in the Temple* (1967). Morì a Santa Cruz in California nel 1978.

Alfred Francis Kreymborg (New York, 1883-Milford, Connecticut, 1966)

Nacque a New York da Hermann e Louise Kreymborg possessori di un negozio di sigari. Fu molto attivo nel circolo letterario che venne a formarsi nei primi anni Venti attorno al Greenwich Village. Dall’aprile all’ottobre del 1913 gestì la rivista “Musical Advance” per conto di Franklin Hopkins, il ricco ed eccentrico inventore del mandoliuto. Successivamente, tra il 1913 e il 1914 collaborò con Man Ray per l’uscita dei dieci numeri di “The Glebe”, posizione che gli permise di venire a contatto con importanti figure della letteratura come Ezra Pound. Nel 1915 si spostò a Ridgefield, sede di una colonia di artisti fondata da Man Ray e Samuel Halpert, dove avviò la rivista “Others: A Magazine of the New Verse” con la collaborazione dei poeti Skipwith Cannell, Wallace Stevens e William Carlos Williams. L’anno successivo pubblicò la raccolta di poesie a versi liberi *Mushrooms*. Grazie a questa sua attività fu il primo letterato ad entrare nel circolo di Alfred Stieglitz, la galleria 291. Nel 1921 si spostò in Italia per la pubblicazione di “Broom” dalla quale rassegnò le dimissioni nei primi mesi del 1922. Terminato il suo rapporto con il periodico egli, in compagnia della moglie, viaggiò nel nord dell’Italia, tra Rapallo e il Lago Maggiore, per poi recarsi a Monaco di Baviera dove incontrò il giornalista Henry Louis Mencken e l’editore Kurt Wolff. Ritornato negli Stati Uniti nei primi mesi del 1923, nel 1925 pubblicò il volume *Puppets Play*, una serie di *pièces* teatrali pensate per marionette, con l’introduzione di Edward Gordon Craig. Nello stesso anno uscì la sua autobiografia *A Troubadour* dove oltre al ricordo delle vicende personali e dell’infanzia e descrisse la sua esperienza europea. Nel 1938 ebbe una discreta fortuna

grazie a *The Planets: A Modern Allegory*, uno scritto pensato per la radio e trasmesso dalla NBC. Morì nel 1966 nella sua casa di Milford, Connecticut.

Harold Albert Loeb (New York, 1891-Marrakech, 1974)

Figlio di Albert Loeb e Rose Guggenheim, seconda figlia del patriarca Meyer Guggenheim, nacque nel 1891 a New York. Frequentò la Princeton University dove ebbe modo di entrare in contatto con la nuova letteratura americana. Fu socio della libreria The Sunrise Turn, attiva nel propagandare i giovani letterati americani, dove ebbe modo di conoscere Alfred Kreyborg. Nel 1921 si trasferì in Europa per la pubblicazione della rivista "Broom", inizialmente affiancato dallo stesso Kreyborg. Durante il suo lungo soggiorno europeo visse tra Roma, Berlino e soprattutto Parigi. Fu molto vicino ad Ernest Hemingway, che trasse ispirazione dalle sue vicissitudini personali per il romanzo *The Sun Also Rises*. A partire dal 1929, in concomitanza con la Grande Depressione si interessò di economia, entrando a far parte del Continental Committee on Technocracy. Pubblicò il libro, *Life in a Technocracy* (1935) che presentava la sua personale traduzione dell'utopia tecnocratica ispirata dall'ingegnere Howard Scott. Nel 1959 fece uscire la sua biografia intitolata *The Way It Was* per raccontare la pubblicazione della rivista "Broom", e per rispondere all'immagine romantica e scapestrata tratteggiata da Hemingway nel suo scritto. Morì a Marrakech nel 1974.

Louis Lozowick (Ludvinovka 1892-South Orange, New Jersey, 1973)

Nacque nel 1892 a Ludvinovka nell'odierna Ucraina ancora parte dell'Impero Russo, da una famiglia ebrea. Trasferitosi in giovane età negli Stati Uniti si forma tra il 1912 e il 1915 presso la National Academy of Design e successivamente presso la Ohio State University. Nel 1921 parte per il suo primo soggiorno europeo nel quale toccò Parigi, Berlino e anche la Russia con visite sia a Mosca che a San Pietroburgo. Rimase in Europa fino al 1924 riuscendo ad affermarsi come artista grazie ad una precoce rimodulazione delle forme moderniste e dei temi americanisti che lo portarono ad esporre a Düsseldorf e a Berlino. Rientrato a New York proseguì con l'attività giornalistica contribuendo a diverse pubblicazioni come "The Little Review", "New Masses", "The Nation", "Hound and Horn", "Theatre Arts Monthly", oltre a entrare nella Société Anonyme di Katherine Dreier, grazie alla quale pubblicò nel 1925 il volume *Modern Russian Art*. Da un punto di vista artistico sono anni di intensa produzione che lo vedono impegnato nell'affinamento dell'arte della litografia appresa in Europa, nella realizzazione di

scenografie teatrali, copertine di libri e periodici. Nel 1928 viaggiò nuovamente in Europa, dove ebbe due mostre personali rispettivamente presso il Museo di arte occidentale di Mosca e la Galerie Zak a Parigi. In questa occasione visitò il Bauhaus a Dessau in virtù dell'amicizia con Laszlo Moholy-Nagy e a Parigi gli studi di Marc Chagall e Ferdinand Léger. Nel 1929 ritornato a New York partecipò alla fondazione del John Reed Club. Negli anni della Depressione fu saltuariamente impegnato nel Public Works of Art Project di New York. Nel 1935 ritornò in Russia per esporre, oltre a partecipare all'organizzazione dell'American Artists Congress. Dalla metà degli anni Cinquanta agli anni Settanta viaggiò frequentemente tra Asia, Sud America ed Europa e vide la sua opera riconosciuta grazie a collettive come *The Precisionist View in America Art* presso il Walker Art Center di Minneapolis (1960). Morì nel 1973 in New Jersey dove si era trasferito nel dopoguerra.

Ford Madox Ford (Merton, Inghilterra 1873-Deauville, Francia 1939)

Nacque nel 1873 a Merton, nel Surrey (Inghilterra). Figlio del musicologo e scrittore Francis Hueffer (1845-89), e Catherine (1850-1927), pittrice, figlia del noto pittore Ford Madox Brown. Dal nonno prese il cognome Madox, facendosi chiamare fin dalla giovane età "Ford Madox Hueffer" fino a quando non cambiò il nome per un voto nel 1919 in "Ford Madox Ford". A 18 anni scrisse il suo primo romanzo, *The Shifting of Fire* (1892). La conoscenza con Joseph Conrad portò alla loro collaborazione in *The Inheritors* (1901) e *Romance* (1903). Nel 1908 fondò "The English Review", dove pubblicò opere di David Herbert Lawrence, Wyndham Lewis ed Ezra Pound. Ford prese parte alla Prima guerra mondiale, dove rimase gravemente intossicato dal gas yprite. Dopo essersi stabilito nel Sussex e aver iniziato una vita rurale, decise di trasferirsi a Parigi, dove fondò "The Transatlantic Review" (1924), una rivista di arte e letteratura anglo-americana. Durante i suoi ultimi anni, trascorsi in Francia e negli Stati Uniti, Ford ha prodotto lavori di critica e un importante romanzo, *The Rash Act* (1933), in cui ha continuato la sua esplorazione di temi quali identità ed eredità.

Ladislav Medgyes (Ungheria?, 1892-New York, 1952)

Studiò pittura a Budapest e in gioventù collaborò con la rivista "MA". Successivamente si trasferì a Parigi dove divenne una figura rilevante dell'effervescente quartiere di Montparnasse. Buon ritrattista, ebbe una forte passione per il teatro, tanto da dipingere diversi decori per alcuni teatri parigini tra cui quello degli Champs-Élysées. Nel

1925 dopo aver stabilmente collaborato con diverse riviste espatriate come “Gargoyle” e “Broom” fondò la scuola di teatro *École Medgyes pour la Technique du Theatre* dove fu supportato dall'architetto Erno Goldfinger. La scuola, specializzata in marionette, fu molto frequentata da giovani americani, tra i quali Kathleen Cannell, Lee Miller e Gretchen Powel. Nel 1927 si trasferì in America per studiare produzioni teatrali e venne invitato al Vassar College per una conferenza sul teatro europeo. Negli anni Trenta è stabilmente sul suolo americano e lavora presso il gruppo cosmetico Helena Rubinstein, di cui nel 1935 divenne direttore del *packaging*. Successivamente nominato *art director*, morì prematuramente nel gennaio 1952 il giorno dopo il suo matrimonio con Ruth Jewell Kennedy.

Kenneth Macpherson (Scozia, 1902-Cetona, 1971)

Kenneth Macpherson fu uno scrittore, fotografo e critico cinematografico scozzese. Si hanno poche notizie dello scrittore precedenti al 1927, anno del matrimonio con Annie Winifred Ellerman, (conosciuta come Bryher), figlia di un magnate dei trasposti. Fu nel 1927, da Territet, che Kenneth Macpherson, Bryher e Doolittle lanciarono il POOL Group, una piattaforma si allontanò dal modello commerciale occidentale della produzione cinematografica per realizzare e promuovere cinema d'avanguardia. Sempre a Territet, Macpherson partecipò alla fondazione della rivista cinematografica “Close Up”. Fu autore di numerosi film e cortometraggi.

Tra il 1935 e il 1943 visse prevalentemente negli Stati Uniti concentrandosi soprattutto sulla scrittura, la fotografia e il collezionismo d'arte. La sua importante collezione d'arte vantava pezzi di Yves Tanguy, Pablo Pacasso, Paul Klee e Juan Mirò. Nel 1947 divorziò da Bryher e si trasferì in Italia, dapprima a Capri dove si prese cura dello scrittore inglese Norman Douglas, e successivamente, alla morte di quest'ultimo prima a Roma fino al 1965, poi in Toscana dove morì nel 1971.

Ethel Moorhead (Maidstone, Inghilterra, 1869-Dublino, 1955)

Nacque nel 1869 a Maidstone nel Kent. Formatasi come artista nel 1911 si trasferì a Edimburgo: qui entrò a far parte di gruppi di protesta femministi, partecipando ad atti dimostrativi tra il 1911 e il 1913. Fu arrestata svariate volte e durante la permanenza in carcere subì maltrattamenti e torture. Dopo essersi gravemente ammalata di polmonite, fu rilasciata. Ciò non fermò la sua attività e insieme all'amica Fanny Parker fu arrestata nel luglio del 1914, per aver cercato di far saltare in aria il Burns Cottage a Alloway.

Durante la Prima guerra mondiale, Moorhead assunse ulteriori responsabilità organizzative della protesta organizzata femminista. Insieme a Fanny Parker aiutò a dirigere la National Service Organization della Women's Freedom League (WFL), incoraggiando le donne a trovare un lavoro. Negli anni Venti, viaggiò in Europa e pubblicò con il poeta Ernest Walsh la rivista di letteratura e arte "This Quarter", dove apparvero testi di James Joyce, Ezra Pound e Ernest Hemingway. Morì a Dublino nel 1955.

Arthur Harold Moss (Greenwich Village, 1889-Nully-sur-Marne, Francia 1969)

Fu un poeta e un redattore di riviste. I suoi genitori erano immigranti tedeschi ebrei e turchi. Dopo aver prestato servizio nella Prima guerra mondiale, frequentò la Cornell University per tre anni, prima di ritirarsi. Nel 1917, tornò a New York, nel Greenwich Village, dove fondò "The Quill" con il partner Harold Hersey. Successivamente sposò Millia Davenport (1895-1992) e lavorò con lei alla rivista, pur separandosi poco dopo.

Nel 1920, assunse la sua futura moglie Florence Gilliam come segretaria di redazione della rivista e, nel 1921, si trasferirono a Parigi. Nell'agosto del 1921, iniziarono a pubblicare "Gargoyle", una rivista letteraria. Una volta terminate le pubblicazioni Moss scrisse in rubriche per il "New York Times" e il "Paris Herald". Moss e Gilliam divorziarono nel 1931. Nel 1932 sposò Evalyn Marvel. Sono poche le notizie biografiche disponibili dopo gli anni Trenta durante i quali Moss continuò a scrivere.

Gorham Bert Munson (Amityville, New York, 1896-Hartford, Connecticut, 1969)

Nacque ad Amityville, New York, nel 1896. Munson si laureò alla Wesleyan University nel 1917. Nel 1921 sposò Elizabeth Delza, una ballerina professionista e insegnante di danza. In quel periodo, Munson viveva nel Greenwich Village e fu uno stretto collaboratore di Hart Crane, Waldo Frank e Jean Toomer. Nel 1922 fondò la rivista "Secession", a cui parteciparono Marianne Moore, Hart Crane, Waldo Frank e William Carlos Williams. Fu professore di un famoso corso di scrittura professionale presso la New School di New York per oltre trenta anni. Munson, autore e redattore di numerose pubblicazioni, fu anche un leader dell'American Social Credit Movement e un seguace del movimento americano del mistico George Ivanovitch Gurdjieff.

Elliot Paul (Linden, Massachusetts, 1891-Providence, Rhode Island, 1958)

Nato a Linden (Massachusetts), si formò presso la Malden High School per poi nel 1914

iniziare a lavorare come reporter. Nel 1917 servì l'esercito, combattendo in Francia. Al ritorno dalla guerra iniziò a scrivere libri e lavorare come giornalista. Nel 1925 lasciò gli Stati Uniti per Parigi dove iniziò a lavorare per l'edizione internazionale del "Chicago Tribune". Molto vicino al circolo di Gertrude Stein, si occupò per la rivista di critica letteraria e artistica, oltre a pubblicare suoi componimenti. Nel 1927 diviene co-redattore della rivista "Transition" fondata da Eugene Jolas. Lasciata la rivista a causa di un crollo nervoso si trasferì in Spagna, ad Ibiza. Allo scoppio della Guerra Civile Spagnola rientrò a Parigi dove stese romanzi gialli. Rientrato negli Stati Uniti nel 1939 iniziò a lavorare a sceneggiature cinematografiche, partecipando tra il 1941 e il 1953 a dieci produzioni. Morì nel 1958 a Providence.

Ezra Pound (Hailey, Idaho, 1885-Venezia, 1972)

Pound nacque in una piccola città mineraria nell'Idaho, figlio di un funzionario federale, Homer Loomis Pound e Isabel Weston. Si formò per due anni (1901-1903) presso l'Università della Pennsylvania, dove incontrò il poeta William Carlos Williams. Si stabilì in Europa nel 1908, dopo averla visitata tra volte ed aver avuto difficoltà di pubblicazione delle sue opere. Dapprima fu a Gibilterra, poi a Venezia, per stabilirsi infine a Londra dove incontrò Ford Madox Ford. Sull'onda del successo in terra inglese rientrò in patria con la speranza di riuscire ad affermarsi, ma fece rientro in Europa nel 1911. Questi furono gli anni in cui iniziò a collaborare con diverse riviste indipendenti, tra cui "Poetry", "The Little Review".

Durante la Prima guerra mondiale fondò la rivista vorticista "Blast".

Nel 1920 si trasferì a Parigi dove continuò a influenzare a scena culturale collaborando con molte riviste e con autori quali Ernest Hemingway e T. S. Eliot. Nel 1924 si trasferì a Rapallo, in Italia, che divenne la sua casa per i successivi venti anni, e da cui nel 1927-1928 redasse la rivista, "The Exile".

Dopo la Grande Depressione degli anni Trenta, si interessò soprattutto di storia economica, argomento a cui si avvicinò dal suo incontro a Londra nel 1918 con Clifford Douglas, il fondatore del Social Credit. Dopo un breve soggiorno americano tra il 1939 e il 1941 ritornò in Italia, dove nel 1945 fu arrestato. Ritornato negli Stati Uniti per un processo per tradimento, fu dichiarato folle e mentalmente inadatto al processo e trascorse 12 anni (1946-1958) nell'ospedale criminale di Sant'Elizabeth (Washington, DC). Alla fine della detenzione, durante la quale continuò la sua attività di scrittore, ritornò in Italia, dividendo l'anno tra Rapallo e Venezia. Pound morì a Venezia nel 1972.

Samuel Putnam (Rossville, Illinois 1892-Lambertville, New Jersey 1950)

Nacque a Rossville nell'Illinois nel 1892. Studiò nelle università dell'Illinois e di Chicago per poi divenire reporter del "Chicago Tribune", dell'"Evening Post" e di altri giornali indipendenti durante la fioritura del Chicago Renaissance. L'amicizia con Pascal Covici portò alla realizzazione di una sua traduzione delle opere di Pietro Aretino. Si trasferì a Parigi nel 1927, accompagnato dalla moglie, Riva Sampson, e dal suo giovane figlio, Hilary. Qui Putnam divenne editore, traduttore e scrittore. Fondò la rivista "The New Review" (1930-1932), collaborò con Edward Titus alla redazione di "This Quarter", oltre a curare le edizioni di una biografia di François Rabelais e di numerose traduzioni. Gli ultimi due fascicoli di "The New Review" furono pubblicati dalla colonia artistica di Mirmande, nel Sud della Francia, dove i Putnam si trasferirono insieme a Peter Nagoe. I problemi finanziari costrinsero Putnam a tornare negli Stati Uniti nel 1933, dove si concentrò sulle traduzioni dall'italiano e dal francese, anche se il suo vero interesse si centrò sul portoghese brasiliano, che gli editori trovavano di poca commerciabilità. Durante gli anni della Grande Depressione Putnam dedicò tempo alla scrittura per il "Daily Worker" e alla causa del Comunismo, che abbracciò una volta rientrato in patria, per poi abbandonarla nel 1945. Samuel Putnam morì nel 1950 all'età di 62 anni.

Lola Ridge (Dublino, 1873-New York, 1941)

Fu una poetessa e influente redattrice di pubblicazioni d'avanguardia e femministe. Nacque a Dublino nel 1873 da Joseph Henry ed Emma Reilly Ridge con il nome di Rose Emily Ridge. Nel 1887 si spostò con la madre in Nuova Zelanda, per poi migrare in l'Australia. All'età di 21 anni si sposò con Peter Webster, ma il matrimonio non ebbe fortuna e Ridge si trasferì a Sidney per studiare pittura. Nel 1907 emigrò in America a San Francisco. Il suo primo libro, pubblicato nel 1918 con il titolo di *The Ghetto and Other Poems*, descrisse la comunità ebraica di Heer Street (New York), la loro lotta contro gli effetti del capitalismo e i conflitti tra le diverse generazioni di immigrati. Il libro fu un successo di critica. Nel 1919 si sposò con David Lawson e in questi stessi anni iniziò a pubblicare le sue poesie su riviste quali "The Dial" e "Poetry". Grazie a questi successi fu coinvolta nella redazione di "The Others" e "Broom". Pur non avendo un ruolo definito in nessun partito fu sempre molto attiva in ambito sociale: partecipò alle proteste contro l'esecuzione di Sacco e Vanzetti (1927) ed anche il suo terzo libro, *Red Flag*, fu dedicato a temi politici. Morì nel 1941.

Harold Salemson (Chicago, 1910-Glen Cove, New York, 1988)

Nato a Chicago Salemson fu educato in casa dai suoi genitori fino all'età di otto anni. In giovinezza passò le sue estati in Francia. Frequentò l'Università di Montpellier, la Sorbona e successivamente, l'Experimental College presso l'Università del Wisconsin a Madison. Dopo essere tornato in Francia nel 1928, Salemson contribuì alle pubblicazioni letterarie inglesi e francesi e divenne critico cinematografico per "Le Monde" e lavorò nel campo delle traduzioni. Per due anni diresse la rivista "Tambour". Ritornò negli Stati Uniti nel 1930 e divenne critico cinematografico e corrispondente per alcune testate francesi. Partecipò alla Seconda guerra mondiale sul fronte italiano e una volta ritornato in patria lavorò nel mondo del cinema. Dal 1966 Salemson divenne recensore di libri per "Newsday".

Edward Storer (Inghilterra, 1880-Weylaridge, Inghilterra, 1944)

Nacque in un paesino dell'Inghilterra nord-occidentale vicino al confine con la Scozia il 25 luglio 1880 da Frances Anne Egan e James John Robson Storer. Si laureò in giurisprudenza, ma fin da subito si appassionò alla poesia. Nel 1907 si iscrisse alla Law Society of England and Wales, ma esercitò solo per un anno. Nel 1908 partecipò con Thomas E. Hulme al Poet's Club, che lasciò nel 1909 per dedicarsi alla creazione della School of Image. Arrivato in Italia fondò la rivista "Atys", 1918-121, e collaborò con "Broom", "La Nuova Lacerba", oltre a dedicarsi alla traduzione delle opere di Luigi Pirandello. Durante gli anni Trenta lavorò a Roma presso un gruppo di agenzie di stampa, American United Press, British United Press, Exchange Tele&co. e successivamente per International News Service, abbandonando in parte la sua attività di poeta e scrittore in favore di quella di giornalista. Nel 1940 fu costretto a lasciare Roma a causa della dichiarazione di guerra. Tornato in Inghilterra lavorò per la BBC. Morì l'11 febbraio 1944 all'ospedale di Weylaridge a causa di un'emorragia cerebrale.

Edward William Titus (Podgorze, Polonia, 1870-New York, 1952)

Nato Arthur Ameisen, Titus emigrò a Pittsburg nel 1891 e divenne cittadino americano tre anni dopo. Tra il 1904 e il 1905, si trasferì a Melbourne, Australia, e in risposta all'ambiente antisemita, cambiò il suo nome. Qui conobbe l'imprenditrice cosmetica americana Helena Rubinstein, che lo assunse come responsabile marketing e pubblicitario. Due anni dopo, si trasferirono a Londra e si sposarono: seguirono a breve la nascita dei due figli Roy Valentine e Horas Titus. Nel 1912 andarono a vivere a Parigi,

dove Rubinstein finanziò gli sforzi editoriali di Titus. Durante gli anni della loro collaborazione (1908-1930), Rubinstein e Titus collezionarono arte, acquistando opere di Georges Braque, Juan Gris e Picasso, tra gli altri, da rivenditori e case d'asta principalmente di New York e Parigi. Le opere furono frequentemente esposte nei saloni di bellezza della Rubinstein.

Dopo aver passato gli anni della Prima guerra mondiale nel Connecticut, Titus si stabilì nuovamente a Parigi nel 1918. Fu il proprietario dell'importante libreria di Montparnasse, *At the Sign of the Black Manikin* (aperta nel 1924) e fondatore della casa editrice *Black Manikin Press*. Nel 1929, Titus divenne redattore della rivista "This Quarter". Nel 1932 dopo aver chiuso la pubblicazione e la casa editrice si trasferì nel sud della Francia a Cagnes-sur-Mer dove visse parte della sua seconda vita dopo il divorzio da Rubinstein ufficializzato nel 1937.

Ernest Walsh (Detroit, 1895-Grasse, 1926)

Nacque a Detroit ma visse alcuni anni della sua infanzia a Cuba, dove il padre, James Walsh, lavorava nel commercio all'ingrosso di tè e caffè. Ritornato negli Stati Uniti all'età di 17 anni gli fu diagnosticata la tubercolosi che lo costrinse a vivere per due anni nel sanatorio di Lake Saranac. Dopo molta ricerca trovò lavoro come cadetto militare, ma un incidente aereo accaduto durante una esercitazione in Texas in vista della partecipazione alla Prima guerra mondiale segnò la fine della sua professione.

Walsh, aspirante poeta, si trasferì a Parigi nel 1922 per unirsi alla scena letteraria d'avanguardia. Nel 1926 a causa delle sue condizioni di salute si trasferì nel sud della Francia, a Grasse, dove trovò la morte per complicazioni legate alla tubercolosi. Negli ultimi anni di vita fu legato alla poetessa Kay Boyle, da cui ebbe una figlia.

BIBLIOGRAFIA

Documenti

Archivi

Broom Correspondence of Harold Loeb; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

Kathleen Cannell Papers. Harvard Theatre Collection

Hart Crane Collection. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Downtown Gallery records, 1824-1974, bulk 1926-1969. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Katherine S. Dreier Papers /Société Anonyme Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Little Review Records, 1914-1964, UWM Manuscript Collection 1, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries, Archives Department

Eugene and Maria Jolas Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Matthew Josephson Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Louis Lozowick Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

Louis Lozowick Papers, 1898-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution

New Review Correspondence of Samuel Putnam; 1927-1933, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Archivio Enrico Prampolini CRDAV, Roma

Ezra Pound Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Theo and Nelly van Doesburg

Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 76

Paul Strand, 1902-1976. AG 17. Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, AZ

Pavel Tchelitchev Collection. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Riviste

“Aesthete 1925”, (1925)

“Broom” (1921–1924)

“Close Up” (1927–1933)

“Documents” (1929–1930)

“Échanges” (1929–1931)

“L’Esprit Nouveau” (1920–1925)

“Exile” (1927–1928)

“G: Zeitschrift für elementare Gestaltung” (1923–1926)

“Gargoyle” (1921–1922)

“The Little Review” (1914–1929)

“Ma” (1916–1925)

“The New Review” (1931–1932)

“This Quarter” (1925–1932)

“La Révolution Surréaliste” (1924–1929)

“Secession” (1922–1924)

“Tambour” (1928–1930)

“The Transatlantic Review” (1924)

“Transition” (1927–1930; 1932–1938)

“Tyro” (1921–1922)

“Ves'c'/Object/Gegestand” (1922)

Monografie

Abbott, Berenice, *New York in the Thirties*, New York, Dover Publications, 1939

Anderson, Margaret C., *My Thirty Years War: an Autobiography*. New York, Covici, Friede, 1930

Anderson, Margaret, *L'inconoscibile Gurdjieff. Mago o genio, maestro o mistico inquietante?*, Roma, GREMESE, 1989 [ed. orig. *The Unknowable Gurdjieff*, New York, Routledge, 1962]

Babbitt, Irving. *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston, New York, Houghton Mifflin. 1910

Bell, Clive, *Since Cézanne*, New York, Hartcourt, Brace and Company, 1922

Brooks, Van Wyck, *America's coming-of-age*, New York, B. W. Huebsch, 1915

Coomaraswamy, Ananada, *The Dance of Siva, Fourteen Indian Essays*, New York, The Sunwise Turn, 1918

Cowley, Malcolm, *Il ritorno degli esuli*, Milano, Rizzoli, 1963

Cunard, Nancy, *Negro Anthology made by Nancy Cunard*, London, Nancy Cunard at Wishart &co., 1934

Dior, Christian, *Christian Dior and I*, New York, E.P. Dutton & Company Inc., 1957

Dreier, Katherine e Marcel Duchamp, *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1950

Einstein, Carl, *Scultura negra*, a cura di Ezio Bassani, Jean-Louis Paudrat, Milano, Abscondita, 2009 [ed. orig., *Negerplastick*, Leipzig, Verlag der Weissen Bucher, 1915]

Ford, Hugh D., *Published in Paris. A Litterary Chronicle of Paris in the 1920s and 1930s*, New York, MacMillian, 1988

Fry, Roger, *Vision and Design*, Harmondsworth, Penguin Books Limited, 1922

Frank, Waldo (a cura di) *The Collected Poems of Hart Crane*, New York, Liveright, 1946

Gurdjieff, Georges I., *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi, 2018 [ed. orig. *Rencontre avec des hommes remarquables*, Paris, Juillard, 1960]

Hagelstein Marquardt, Virginia, *Survivor from a Dead Age. The Memoirs of Louis Lozowick*, Washington – London, Smithsonian Institution Press, 1997

Halicka, Alice, *Hier (Souvenirs)*, Paris, Éditions du pavois, 1946

Imbs, Bravig, *Confessions of Another Young Man*, New York, the Henkle-Yewdale House, Inc, 1936

Jolas, Eugene (a cura di), *Vertical: A Yearbook for Romantic-mystic Ascensions*, New York, Gotham Bookmart Press, 1941

Jolas, Eugene, *Man from Babel*, a cura di Andrea Kramer e Rainer Rumold, New Haven, London, Yale University Press, 1998

Jolas, Maria, *Woman of Action, A Memoir and Other Writings*, Columbia, University of Carolina Press, 2004

Josephson, Matthew, *Portrait of an artist as American*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1930

Josephson, Matthew, *The Robber Barons. The Great American Capitalists 1861-1901*, New York, Hartcourt, Brace and Co., 1934

Josephson, Matthew, *Infidel in the temple. A Memoir of the Nineteen-Thirties*, New York, Alfred A Knopf, 1967

Josephson Matthew, *Storia di una avanguardia*, Milano, Il saggiatore, 1965

Kreymborg, Alfred, *Troubadour, an American Autobiography*, New York, Boni and Liverigh, 1925

Loeb, Harold A., *The Way It Was*, New York, Criterion Books, 1959

Loeb, Harold A., *Life in a Technocracy. What It Might Be Like*, Syracuse, Syracuse University Press, 1996

Lozowick, Louis *Modern Russian Art*, New York, Museum of Modern Art, Société Anonyme, inc., 1925

MacCown, Eugene, *The Siege of Innocence*, Garden City, DoubleDay, 1950

Motherwell, Robert, *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, New York, Wiltenborn Schultz, 1951

Munson, Gorham, *The Awakening Twenties. A memoir-history of a literary period*, Baton

Rouge, London, Louisiana State University Press, 1985

O'Brien, Edward J., *Dance of the Machines, The American Short Story and the Industrial Age*, 1929

Ouspensky, Petr D., *La Quarta Via. Discorsi e dialoghi secondo l'insegnamento di G.I. Gurdjieff*, Roma, Astrolabio, 1973 (ed originale, *The Fourth Way*, London, Routledge&KeganPaul,1957)

Ozenfant, Amédée e Charles Édouard Jeanneret, *Après le Cubisme*, Paris, Édition des Commentaires, 1918

Pound, Ezra, *Machine Art and Other Writings. the Lost Thought of the Italian Years: Essays*, Durham, London, Duke university press, 1996

Putman, Samuel, *Paris Was Our Mistress. Memoirs of a Lost & Found Generation*, New York, The Viking Press, 1947

Ray, Man, *Self Portrait*, Boston – Toronto, Little, Brown, and Company, 1963

Salemson, Harold, *Tambour, Volumes 1-8, a Facsimile Edition*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002

Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, The Literary Guild, 1933

Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions*, New York, London, Macmillan, 1899

Veblen, Thorstein, *The Engineers and the Price System*, New York, B. W. Huebsch, 1921

Articoli

Cowley, Malcolm, *A Literary Calendar: 1911-30*, "The New Republic", 24 febbraio 1937, pp 78-82

Crevel, René, *Après Dada*, "Les Nouvelles Littéraires", n. 69, 1924, p. 5

De Zayas, Marius *Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art*, "291", n. 12, 1916, p. 1

Jolas, Eugene, *Surrealism: Ave atque Vale*, "Fantasy. A Literary Quarterly with an emphasis on Poetry", n. 1, 1941, pp. 23-30

Lozowick, Louis, *Fernand Léger*, "The Nation", vol. CXXI, n. 3154, 1925, p. 712

Lozowick, Louis, *Some Artists from the Last Season*, "Menorah Journal" vol. XII, n. 4, 1926, p. 403

Lozowick, Louis, *Alexandra Exter's Marionnetters*, "Theatre Arts Monthly", luglio 1928, pp. 514-519

Lozowick, Louis, *Machine Art Is Bourgeois*, "New Masses", vol. IV, n. 9, 1929, p. 31

Lozowick, Louis, *A Decade of Soviet Art*, "The Menorah Journal", vol. XVI, n. 5, 1929, p. 248

Lozowick, Louis, *What should Revolutionary Artist Do Now?*, "New Masses", vol. VI, n. 7, 1930, p. 21

Lozowick, Louis, *Lithography: Abstraction and Realism*, "Space", vol. I, n. 1, 1930, pp. 31-33.

Lozowick, Louis, *Art in the Service of Proletariat*, "Literature of the World Revolution", n. 4, 1931, p. 127

Mac Orlan, Pierre, *La Photographie et le fantastique sociale*, "Les annales politiques et littéraires" n. 2321, 1 novembre 1928, pp. 413- 414.

Medgyes, Ladislav, *The Art of the African Negro*, "International Studio", vol. LXXVI, n. 306, 1922, pp. 141-148.

Medgyes to Comment on European Stage Design, "Vassar Miscellany News", vol. XII, n. 6, 1927, p. 1

Munson, Gorham, *How to Run a Little Magazine*, "Sunday Review of Literature", vol. XV, n. 22, 1937, p. 4

Saarinen, Aline B., *Our Cultural Pattern: 1929-and Today*, "New York Times Magazine", 17 ottobre 1954, pp. 24, 25; 66-67

Storer, Edward, *Carnival in Hades*, "Atys", vol. I, n. 2, 1918, pp. 4-5

Strand, Paul, *Photography*, "Seven Arts", vol. II, n. 4, 1917, pp. 524-526

Taggard, Genevieve, *The Ruskinian Boys See Red*, "New Masses", vol. III, n. 3, 1927, p.

Van Wyck Brooks, *On Creating a Usable Past*, "The Dial", vol. LXIV, n. 7, 1918, pp. 337-341

Veblen, Thorstein, *The Economic Theory of Woman's Dress*, "The Popular Science monthly", vol. XLVI, 1894, pp 198-205

Wood, Tom, *A Puzzle in Paris*, "The Lost Generation Journal", vol. I, n. 1, 1973, pp. 21-25

Selezione di articoli dalle riviste

Archipenko, Alexander, *Machine and Art*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 13-14

Artaud, Antonin, *The Shell and the Clergyman: Film Scenario*, "Transition", 19-20, 1930, pp. 63-69

Auriol, Jean George, *The Occident*, "Transition", n. 2, 1927, pp. 153-159

Barr, Alfred H., *The 'LEF' and the Soviet Art*, "Transition", n. 14, 1928, pp. 267-270

Breton, André, *Introduction to the Discourse on the Dearth of Reality*, "Transition", n. 5, 1927, pp. 129-145

Brown, Slater, *A Note on Sculptural Kinetics*, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, pp. 124-125

Brion, Marcel, *Le Contrepoint Poétique de Gertrude Stein*, "Échanges", vol. I, n. 3, 1930, pp. 122-128

Cannan, Gilbert, *Observations on Returning to the Remnants of Civilization*, "Broom", vol. III, n. 3, 1922, pp. 219-220

Carpentier, Alejo, *Cuban Magic*, "Transition", n. 19-20, 1930, pp. 384-390

Crevel, René, *Coups d'oeil*, "The Transatlantic Review", vol. I, n. 4, 1924, pp. 239-243; "The Transatlantic Review", vol. II, n. 1, 1924, pp. 123-127

Crevel, René, *Acknowledgement Georgio de Chirico [sic]*, "The Little Review", vol. X, n. 1, 1924, pp. 7-8

Crevel, René, *Eugene Mac Cown, Peintre Ingénu*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, pp. 16-17

Desnos, Robert, *The Work of Man Ray*, "Transition", n. 15, 1929, pp. 264-266.

D., H., *Cinema and The Classics: The Mask and the Movietone*, "Close Up", vol. I, n. 5, 1927, pp. 18-31

Ferriss, Hugh, *Architecture of this Age*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 5-6

George, Waldemar, *Notes on Cubism*, "Gargoyle", vol. I, n. 6, 1921, pp. 5, 7-8

Gris, Juan, *Des Possibilités de la Peinture*, "The Transatlantic Review", vol. I, n. 6, 1924, pp. 482-486 e vol. I, n. 5, 1924, pp. 75-79

Heap, Jane, *Comments: Theatre, Music, Exhibition, etc.*, "The Little Review", vol. IX, n. 2, 1922, pp. 17-18

Heap, Jane, *Independents, etc.*, "The Little Review", vol. IX, n. 2, 1922, pp. 21-23

Heap, Jane, *Comment*, "The Little Review", vol. X, n. 2, 1924, pp. 49-51

Heap, Jane, *Machine-Age Exposition*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, pp. 22-24

Heap, Jane, *Machine-Age Exposition*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 38-39

Heap, Jane, *Lost: A Reinassance*, "The Little Review", vol. XII, n. 3, 1929, pp. 5-6

Hemingway, Ernest, *And to the United States*, "The Transatlantic Review", vol. 1, n. 5, 1924, pp. 355-357

Hiler, Hilaire, *Neonaturism*, "The New Review", vol. I, n. 2, 1931, pp. 89-90

Inquiry among European Writers into the Spirit of America, "Transition", n. 13, 1928, pp. 248-270

Keppler, Frederick, *Modern Glass Construction*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 38-39

Kiesler, Frederick, *Debacle of the Modern Theatre*, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926, pp. 60-73

Jolas, Eugene e Elliot Paul, *Introduction*, "Transition", n. 1, 1927, pp. 135-138

- Jolas, Eugene, *From 'Nocturnes'*, "Transition", n. 3, 1927, pp. 122-124
- Jolas, Eugene, Elliot Paul, Robert Sage, *First Aid to the Enemy*, "Transition", n. 9. 1927, pp. 161-176
- Jolas, Eugene, *Super-Occident*, "Transition", n. 15, 1929 pp. 11-16
- Jolas, Eugene, *Notes on Reality*, "Transition", n. 18, 1929, pp. 15-20
- Jolas, Eugene, *Towards New forms*, "Transition", n. 19-20, 1930, p. 104
- Jolas, Eugene, *The Machine and Mystic America*, "Transition", n. 19-20, 1930, pp. 379-383
- Josephson, Matthew, *Made in America*, "Broom", vol. II, n. 3, 1922, pp. 266-270
- Josephson, Matthew, *After and Beyond Dada*, "Broom", vol. II, n. 4, 1922, pp. 346-350
- Josephson, Matthew, *The Brain at the Wheel*, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, p. 95
- Josephson, Matthew, *Henry Ford*, "Broom", vol. V, n. 3, 1923, pp. 137-142
- Josephson, Matthew, *A Letter to my Friends*, "The Little Review", vol. XII, n. 1, 1926, pp. 17-19
- Léger, Fernand, *The Esthetics of the Machine, Manufactured Object Artisan and Artist*, "The Little Review", vol. IX, n. 3, 1923, pp. 45-49; "The Little Review", vol. IX, n. 4, 1923, pp. 55-58.
- Léger, Fernand, *A New Realism – The Object (its Plastic and Cinematographic Value)*, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926, pp. 6-7
- Leiris, Michel, *Joan Mirò*, "The Little Review", vol. XII, n. 1, 1926, pp. 8-9
- Leiris, Michel, *André Masson*, "The Little Review", vol. XII, n. 1, 1926, pp. 16-17
- Loeb, Harold A., *Comment*, "Broom", vol. I, n. 4, 1922, pp. 375-384
- Loeb, Harold A., *Foreign Exchange*, "Broom", vol. II, n. 2, 1922, pp. 176-181
- Loeb, Harold A., *The Mysticism of Money*, "Broom", vol. III, n. 2, 1922, pp. 115-130
- Loeb, Harold A., *A Note on Juan Gris and Cubism*, "Broom", vol. V, n. 1, 1923, pp. 32-35

Low, Barbara, *Mind-Growth or Mind-Mechanization? The Cinema in Education*, "Close Up", vol. I, n. 3, 1927, pp. 44-52

Lozowick, Louis, *The Russian Dadaist*, "The Little Review", vol. VII, n. 3, 1920, pp. 72-73.

Lozowick, Louis, *A Note on the Russian Poetry*, "Broom", vol. I, n. 4, 1922, pp. 306-311

Lozowick, Louis, *Tatlin's Monument to the Third International*, "Broom", vol. III, n. 3, 1922, pp. 232-234

Lozowick, Louis, *A Note on Modern Russian Art*, "Broom", vol. IV, n. 3, 1923, pp. 200-204

Lozowick, Louis, *Dorothea Dreier*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, pp. 33-34

Lozowick, Louis, *'Gas': A Theatrical Experiment*, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926, pp. 58-60

Lozowick, Louis, *The Americanization of Art*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 18-19

Lozowick, Louis, *El Lissitsky*, "Transition", n. 18, 1929, pp. 284-286

Macpherson, Kenneth, *As is*, "Close Up", vol. I, n. 3, 1927, pp. 14-17

Marinetti, Filippo Tommaso, *Futurists Standard of Measurement*, "Transition", n. 4, 1927, pp. 175-178

Markus, Boské, *Art in Modern Germany*, "The Transatlantic Review", vol. I, n. 3, 1924, pp. 105-108

Medgyes, Ladislav, *A Few Words on Negro Sculpture*, "Gargoyle", vol. I, n. 5, 1921, pp. 2-8

Medgyes, Ladislav, *The Creative Formula of Albert Gleizes*, "Gargoyle", vol. II, n. 6, 1922, pp. 7-8

Moholy-Nagy, Laszlo, *Light: a Medium of Plastic Expression*, "Broom", vol. IV, n. 4, 1922, pp. 283-284

Orage, Alfred. R., *A Theatre for Us*, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926, pp. 30-32

Paul, Elliot, Robert Sage, *Artistic Improvement of the Cinema*, "Transition", n. 10, 1928, pp. 127-134

- Paul, Elliot, *The Work of Pablo Picasso*, "Transition", n. 13, 1928, pp. 138-141
- Pound, Ezra, *After Election*, "The New Review", vol. I, n. 1, 1931 pp. 53-55
- Pound, Ezra, *Fungus, Twilight or Dry Roth*, "The New Review", vol. I, n. 3, 1931, pp. 112-116
- Pound, Ezra, *Machines*, "The New Review" vol. I, n. 4, 1931, pp. 291-292
- Prampolini Enrico, *The Aesthetic of the Machine and Plastic Introspection*, "Broom", vol. III, n. 3, 1922, pp. 235-237
- Prampolini. Enrico, *The Magnetic Theatre and the Futuristic Scenic Atmosphere*, "The Little Review", vol, XI, n. 2, 1926, pp. 101-108
- Prampolini, Enrico, *The Aesthetic of the Machine and Plastic Introspection*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, pp. 9-10
- Prévost, Jean, *André Gide and Marc Allégret's Voyage to the Congo*, "Close Up", vol. I, n. 1, 1927, pp. 38-41
- Ray, Man, *Emak Bakia*, "Close Up", vol. I, n. 2, 1927, p. 40
- Ribemont-Deissaignes, Georges, *Dada Painting or the Oil-Eye*, "The Little Review", vol. IX, n. 4, 1923-1924, pp. 10-12
- Rutra, Theo (Eugene Jolas), *André Masson*, "Transition", n. 15, 1929, p. 101.
- Salemson, Harold J., *Paris Letter*, "Transition", n. 15, 1929, pp. 103-112
- Salemson, Harold J., *Littérature et esprit*, "Tambour", vol. I, n. 2, 1930, pp. 80-82
- Salemson, Harold J., *Essential:1930*, "Tambour", vol. II, n. 7, 1930, pp. 1-4
- Salemson, Harold J., *Artistes II. André Masson*, "Tambour", vol. II, n. 8, 1930, pp. 64-65
- Sanborn, Robert Alden, *Motion Picture Dynamics*, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, pp. 78-82
- Sanders, Emmy Veronica, *America Invades Europe*, "Broom", vol. I, n. 1, 1921, pp. 89-93
- Soupault, Philippe, *The 'U.S.A.' Cinema*, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, pp. 65-69
- Stein, Gertrude, *Juan Gris*, "The Little Review", vol. X, n. 2, 1924, p. 16

Storer, Edward, *Apollo of Veii*, "Broom", vol. II, n. 3, 1922, pp. 238-239

Stella, Joseph, *The Brooklyn Bridge (A page of my life)*, "Transition", n. 16-17, 1929, pp. 86-88

Storrs, John, *Museums or Artists*, "The Little Review", vol. IX, n. 2, 1922, p. 63

Strand, Paul, *Photography and the New God*, "Broom", vol. III, n. 4, 1922, pp. 252-258

Van Doesburg, Theo, *Evolution of Modern Architecture in Holland*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, pp. 47-51

Walsh, Ernest, *Editorial*, "This Quarter", vol. I, n. 2, 1925 p. 289

Westheim, Paul, *George Grosz*, "Broom", vol. 4, n. 3, 1923, pp. 163-169

Cataloghi

Barr Jr., Alfred e Philip Johnson, *Modern Architecture: International Exhibition*, New York, The Museum of Modern Art, 1932 (catal mostra, New York, 1932)

Barr Jr., Alfred e Philip Johnson, *Machine Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1932 (catal mostra, New York, 1934)

Cahill, Holger (a cura di), *New Horizons in American Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936 (catal mostra, New York, 1936)

Charles Sheeler: Paintings, Drawings, Photographs, New York, The Museum of Modern Art, 1939 (catal. mostra, New York, 1939)

Dreier, Katherine S., *International Exhibition of Modern Art*, New York, Brooklyn Museum Press, 1926 (catal. mostra, New York, 1926)

Dreier, Katherine S., *International Exhibition of Modern Art*, Buffalo, [Buffalo Academy of fine Arts, The Albright Art Gallery], 1927 (catal mostra, Buffalo 1927).

Eugene MacCown, Painting, drawings, gouache, New York, Paris, Marie Sterner Galleries, The Hour Press, 1930 (catal mostra, New York, 1930)

Kirstein, Lincoln (a cura di), *Murals by American Painters and Photographers*, New York, Museum of Modern Art, 1932 (catal. mostra, New York, 1932)

Louis Lozowick New York, [s. l.], [s.e.], 1923 (catal. mostra, Berlin, 1923)

Stella, New York, Société Anonyme, Inc, 1923 (catal. mostra, New York 1923)

Sterner, Marie (a cura di), *Exhibition of American Art*, Paris, Atelier Stella, 1920 (catal. mostra, Paris, 1920)

Fonti secondarie

Monografie

Aaron, Daniel, *Writers on the Left. Episodes in American Literary Communism*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961

Abbaspour, Mitra, Lee Ann Daffner, Maria Morris Hambourg (a cura di), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*. An Online Project of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2014

Agee, William C., *Modern Art in America 1908-68*, London, Phaidon, 2016

Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Exiles in Print. Little Magazine in Europe, 1921-1938*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016

Ahearn, Barry (a cura di), *Pound/Zukofsky: Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*, London, Faber and Faber, 1987

Aji, Hélène, Céline Mansanti, Benoît Tadié (a cura di), *Reuves modernistes, revues engagées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011

Alofsin, Anthony, *Frank Lloyd Wright the Lost Years, 1910-1922. A study of Influence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993

Anderson, Elliot e Mary Kinzie, *The Little Magazine in America: a Modern Documentary History*, Yonkers, Pushcart, 1978

Antliff, Allan, *Anarchism Modernism. Art, Politics, and the first American avant-garde*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2001

Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York, Thames and Hudson, 2000

- Arwas, Victor, *Art Deco*, London, Academy Edition, 1980
- Baggett, Holly A. (a cura di), *Dear Tiny Heart: The Letters of Jane Heap and Florence Reynolds*, New York, Londra, The New York University Press, 2000
- Baigell, Matthew, Milly Hayd (a cura di), *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001
- Beasley, Rebecca *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism*, Cambridge, Cambridge University press, 2007
- Benstock, Shari, *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*, London, Virago Press, 1987
- Berghaus, Günter (a cura di), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin, Walter de Gruyter, 2000
- Berghaus, Günter (a cura di), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. II, Berlino, De Gruyter, 2012
- Berghaus, Günter (a cura di), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. VI, Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2016
- Berlo, Janet Catherine e Ruth B. Phillips, *Native North American Art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998
- Bottero, Maria, *Frederick Kiesler, l'infinito come progetto*, Torino, Testo & immagine, 1999
- Boydston, Jo Ann (a cura di), *John Dewey the Middle works, 1899-1924*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982
- Bontempelli, Massimo, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974
- Born, Wolfgang, *Still life painting in America*, New York, Oxford University Press, 1947
- Braun, Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World, Ancient American sources of Modern Art*, Harry N. Abrams, 1993
- Brennan, Marcia, *Painting Gender, Constructing Theory. The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge, London, The MIT Press, 2001
- Brody, J.J., *Pueblo Indian Painting. Tradition and Modernism in New Mexico 1900-1930*, Santa Fe, School of American Research Press, 1997
- Broeckman, Andreas, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 2016

Brooker, Peter e Andrew Thaker (a cura di), *Geographies of Modernism, Literatures, Cultures, Spaces*, London, New York, Routledge, 2005

Brooker, Peter e Andrew Thaker, (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Britain and Ireland 1880-1955*, Oxford, Oxford University Press, 2009

Brooker, Peter e Andrew Thaker, (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, vol. II, North America 1894-1960*, Oxford, Oxford University Press, 2012

Brooker, Peter, Sascha Bru, Andrew Thaker, Christian Weikop (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, vol III, Europe 1880-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2013

Bulson, Eric, *Little Magazine, World Form*, New York, Columbia University Press, 2017

Buot, François, *René Crevel, biographie*, Paris, Bernard Grasset, 1991

Burgin, Victor, (a cura di), *Thinking Photography*, Houndsmills, London, Macmillan, 1982

Churchill, Suzanne W. e Adam McKible (a cura di), *Little Magazines & Modernism: New Approaches*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2007

Clifford, James, *I frutti puri impazziscono, etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993

Colombino, Laura (a cura di), *Ford Madox Ford and Visual Culture*, Amsterdam New York, Radopi, 2009

Corgnati, Martina, *L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni nell'arte del Novecento*, Monza, Johan & Levi Editore, 2018

Corn, Wanda M., *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999

Corrao, Rossella (a cura di), *Glassblock and Architecture. Evoluzioni del vetromattone e recenti applicazioni*, Firenze, Alinea Editrice, 2010

Cortesini, Sergio, *Arte contemporanea italiana e propaganda fascista negli Stati Uniti di Franklin D. Roosevelt*, Roma, Pioda, 2012

Cortesini, Sergio, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Monza, Johan & Levi, 2018

Cozzolino Robert, Anne Classen Knutson, David M. Lubin (a cura di), *World War I and American Art*, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Princeton University Press, 2016

Crevel, René, *Oeuvres complètes*, a cura di Maxime Norel, vol. 1-2, Paris, Editions du Sandre, 2014

De L'Escotais, Emmanuelle, *Man Ray Rayographies*, Parigi, Léo Scheer, 2002

Delevoy, Robert L., *Léger*, Paris, Genève, Edition d'art Albert Skira, 1962

Desbiolles, Yves Chevrefils, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Entr'revues, Paris, 1993

Desbiolles, Yves Chevrefils, *Waldemar-George critique d'art; cinq portraits pour un siècle paradoxal. Essai et anthologie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016

Devésa, Jean-Michel, *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein*, Montréal, L'Harmattan, 2000

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Édition Macula, Paris, 1995

Dijkstra, Bram, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams: the Hieroglyphics of a New Speech*, Princeton, Princeton University Press, 1969

Dilworth, Leah, *Imagining Indians in the Southwest: Persistent Visions of a Primitive Past*, Smithsonian Institution, 1996

Donald, James, Anne Friedberg, Laura Marcus (a cura di), *'Close Up' 1927-1933: Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press

Donnarumma, Raffaele e Serena Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Perugia, Morlacchi editore U. P., 2016

Doss, Erika Lee, *Twentieth-Century American Art*, Oxford, Oxford University Press, 2002

Esposito, Edoardo (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'Entre-deux-guerres, spogli e studi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004

Fitch, Noel Riley (a cura di), *In Transition: A Paris Anthology, Writing and Art from "transition" magazine 1927-1930*, London Secker&Warburg, 1990

Flam, Jack e Miriam Deutch (a cura di), *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*, Berkeley, University of California press, 2003

Flint, Janet, *The prints of Louis Lozowick, a Catalogue Raisonné*, New York, Hudson Hills Press, 1982

Foresta, Merry (a cura di), *Tutto Man Ray*, Milano, Mondadori, 1988

Forgács, Éva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest, London, New York, Central Europea University Press, 1991

Frankel, Jonathan (a cura di), *Dark Times, Dire Decisions: Jews and Communism*, New York, Oxford University Press, 2004

Gee, Malcolm, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting, Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York, London, Garland Publishing, 1981

Gelber Mark H. e Sami Sjöberg, (a cura di), *Jewish Aspects in Avant-Garde, between Rebellion and Revelation*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2017

Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia, Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, London, Yale University Press, 1995

Golan, Romy Golan, *Muralnomad*, Yale, Yale University Press, 2009

Goldring, Douglas, *Trained for Genius. The life and Writings of Ford Madox Ford*, New York, Dutton & co, 1949

Gordon, Lois, *Nancy Cunard: Heiress, Muse, Political Idealist*, New York, Columbia University Press, 2007

Grabar, Oleg, *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992

Grant, James, *The Forgotten Depression 1921: The Crash That Cured Itself*, New York, Simon & Schuster, 2014

Grazioli, Elio, *Arte e pubblicità*, Milano, Bruno Mondadori, 2001

Grazioli, Elio (a cura di), *Francis Picabia*, Milano, Marcos y Marcos, 2003

Grazioli, Elio (a cura di), *Kurt Schwitters*, Milano, Marcos y Marcos, 2009

Green, Christopher, *Léger and the Avant-garde*, New Haven, London, Yale University Press, 1976

Green, Christofer, *Cubism and its Enemies, Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven, London, Yale University Press, 1987

- Green, Christopher, *Art in France 1900-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000
- Greenberg, Jonathan e Nathan Waddell (a cura di), *Brave New World': Contexts and Legacies*, London, Palgrave Macmillan, 2016
- Grüttemeier, Ralf, Klaus Beekman, Ben Rebel, *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013
- Goss, Jared, *French Art Deco*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2014
- Hansen, Arlen J., *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s*, New York, Arcade, 1990
- Haran, Barnaby, *Watching the Red Dawn, the American Avant-Garde and the Soviet Union*, Manchester, Manchester University Press, 2016
- Harding, Jason (a cura di), *Ford Madox Ford Modernist Magazine and Editing*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2010
- Haslam, Sara (a cura di), *Ford Madox Ford and the City*, Amsterdam New York, Rodopi, 2005
- Hawley, Ellis W., *The Great War and the Search for a Modern Order. A History of American People and Their Institution 1917-1933*, New York, St. Martin's Press, 1992
- Hemingway, Andrew, *The Mysticism of Money. Precisionist Painting and Machine Age America*, Pittsburgh, New York City, Periscope Publishing, 2013
- Higham, John, Leonard Krieger, Fleix Gilbert (a cura di), *History: The Development of Historical Studies in the United States*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965
- Hoffman, Frederick J., Charles Allen, Carolyn F. Ulrich, *The Little Magazine: A History and a Bibliography*, Princeton, Princeton University Press, 1947
- Kalaidjian, Walter (a cura di), *The Cambridge Companion to American Modernism*, New York, Cambridge University Press, 2005
- Kagan, Jérôme, *Eugene McCown demon des Années folles, Paris*, Éditions Ségquier, 2019
- Kantor, Sybil Gordon, *Le origini del MoMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Milano, il Saggiatore, 2010
- Kentgens-Craig, Margaret, *The Bauhaus and America: first contacts 1919-1936*, Cambridge – London, The Mit Press, 1999
- Kiefer, Klaus H., Rainer Rumold (a cura di), *Eugene Jolas: critical writings, 1924-1951*,

Evaston, Northwestern University Press, 2009

Knoll, Robert E., *Robert McAlmon, Expatriate Publisher and Writer*, Lincoln, University of Nebraska press, 1957

Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996

Jackson, Paul, *Great War Modernism and New Age Magazine*, London, New York, Continuum international Publishing Group, 2012

Joyce, Conor, *Carl Einstein in 'Documents' and His Collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia, Xlibris Corporation, 2002

Latimer, Tirza True, *Eccentric Modernisms, Making Differences in the History of American Art*, Oakland, University of California Press, 2017

Leininger-Miller, Theresa A., *African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934*, New Bruswick, Rutgers University Press, 2001

Lemann, Nicholas, *The Promised Land. The Great Black Migration and How It Changed America*, London. Macmillan, 1991

Lerm Hayes, Christa-Maria, *Joyce in Art, Visual Art Inspired by James Joyce*, Dublin, Lilliput Press, 2004

Leuchtenburg, William E., *The Perils of Prosperity 1914-32*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958

Levenson, Michael (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999

Lissizky-Küppers, Sophie, *El Lisitskij, pittore architetto tipografo fotografo, ricordi lettere scritti*, Roma, Editori Riuniti, 1967

Lissitzky-Küppers, Sophie, *El Lissitzky, life letters, texts*, Greenwich, New York Graphic Society LTD, 1968

Lista, Giovanni, *Cinema e fotografia futurista*, Ginevra-Milano, Skira, 2001

Lista, Giovanni e Ada Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009, velocità + arte + azione*, Ginevra-Milano, Skira, 2009

Lista, Giovanni, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma, Carocci, 2013

Lozowick, Louis, *William Gropper*, Philadelphia, The Art Alliance Press, 1983

Ludington, Townsend (a cura di), *A Modern Mosaic, Art and Modernism in the United States*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina press, 2000

Luedtke, Luther (a cura di), *Making America: Society & Culture of the United States*, Chapel Hill, London, University of North Carolina Press, 1992

Lugon, Olivier, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Édition Macula, 2001]

MacShane, Frank, *The Life and the Work of Ford Madox Ford*, New York, Horizon Press, 1965

Mansanti, Céline, *La revue Transition (1927-1938), le modernisme historique en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009

Marx, Leo, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1976

Messina, Maria Grazia, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1993

Materer, Timoty (a cura di), *The Correspondence of Ezra Pound. Pound/Lewis. The letters of Ezra Pound ad Wyndham Lewis*, ed by New York, A new direction book, 1985

Materer, Timothy (a cura di), *The Selected Letters of Ezra Pound to John Quinn 1915-1924*, London, Duke University Press, 1991

Meffre, Liliane (a cura di), *Carl Einstein Daniel – Henry Kahnweiler, Correspondance 1921-1939*, Marseille, André Dimanche Editeur, 1993

Meffre, Liliane, *Carl Einstein 1885 – 1940, itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris -Sorbonne, 2002

Mellor, David, *Germany, the New Photography, 1927-1933*, London, Arts Council of Great Britain, 1978

Mertin, Detlef e Michael W Jennings (a cura di), *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010

Meyer, Richard, *Outlaw Representation: Censorship & Homosexuality in Twentieth-century American Art*, Brattleboro, Echo Point Books & Media, 2018

Meyers, Mary Ann, *Albert Bares and the Science of Philantropy. Art, Education, & African-american Culture*, New Brunswick, London, Transaction Publishers, 2003

Michaels, Walter Benn, *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*, Durham, London, Duke University Press, 1995

Morris, Daniel Helen Maxson (a cura di), *Making Life into Art: The Three-Way Conversation of Gilbert Cannan, Mark Gertler, and D.H. Lawrence, in Reading Texts, Reading Lives: Essays in the Tradition of Humanist Cultural Criticism in Honor of Daniel R. Schwarz*, Newark, University of Delaware Press, 2012

Morrison, Mark S., *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905–1920*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2001

Moten, Fred, *Black and Blur*, Durham, Duke University Press, 2017

Murphy, Paul V., *The New Era: American Thought and Culture in the 1920s*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2012

Naumann, Francis M., *New York Dada 1915-1923*, New York, Harry N. Abrams, 1994

Ngai, Mae M., *Impossible Subjects: Illegal Aliens and the Making of Modern America*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2004

Nye, David E. e Mick Gidley (a cura di), *American Photographs in Europe*, Amsterdam, Vu University Press, 1994

Nye, David E., *American Technological Sublime*, Cambridge, London, The MIT Press, 1994

Nieszawer, Nadine Marie Boyè e Paul Fogel, *Peintres juif à Paris. 1905-1939 École de Paris*, Paris, Denoël, 2000

North, Michael, *Camera Works, Photography and the Twentieth-Century Word*, New York, Oxford University Press, 2005

Noyes Platt, Susan, *Modernism in the 1920s. Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1985

O'Malley, Seamus e Sara Haslam (a cura di), *Ford Madox Ford and America*. Amsterdam, Brill Academic Publishers, 2012

Orvell, Miles, *After the Machine. Visual Arts and the Erasing of Cultural Boundaries*, Jackson, University Press of Mississippi, 1995

Paige, D.D. (a cura di), *The letters of Ezra Pound, 1907-1914*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1950

Patey, Caroline e Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e*

Stati Uniti, Milano, Ledizioni, 2017

Patterson William Patrick, *Ladies of The Rope, Gurdjieff's Special Left Bank Women's Group*, Fairfax, Arete communications, 1999

Paul Strand: Sixty years of photographs, New York, Aperture, 1976

Perloff, Nancy e Brian Reed (a cura di), *Situating El Lissitzky, Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003

Petrocchi, Valeria, *Edward Storer, il poeta dimenticato, dalla "school of images" ad "Atys"*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000

Pinder, Kymberly N. (a cura di), *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art*, New York, Routledge, 2002

Pohl, Frances K., *Framing America. A Social History of American Art*, New York Thames and Hudson, 2008

Poli, Bernard J., *For Madox Ford and the Transatlantic review*, Syracuse, Syracuse University Press, 1967

Polizzotti, Mark, *Revolution of the mind: the life of André Breton*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995

Pontus Hulten, Karl Gunnar, Natalia Dumitresco, Alexander Istrati, *Brancusi*, New York, Harry N Abrams, 1987

Prince, Sue Ann (a cura di), *The Old Guard and the Avant-Garde, Modernism in Chicago 1910- 1940*, University of Chicago Press, 1990

Rawlinson, Mark, *Charles Sheeler. Modernism, Precisionism and the Borders of Abstraction*, London, New York, I B Tauris, 2007

Reynolds, Michael, *Hemingway the Paris Years*, New York, W. W. Norton & Company, 1999

Roman, Gal Harrison e Virginia Hagelstein Marquardt (a cura di), *Avant-Garde Frontier, Russia Meets the West, 1910-1930*, Gainesville, University Press of Florida, 1992

Rotily, Jocelyne, *Artistes américains à Paris: 1914-1939. Des artistes en quête d'identité dans le contexte franco-américain d'une époque entre guerres et paix*, Paris, Montreal, L'Harmattan, 1998

Roza, Mathilde Helene, *Following Strangers: The Life and Literary Works of Robert M. Coates (1897-1973)*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2011

- Rudenstine, Neil L., *The House of Barnes. The Man, The Collection, The Controversy*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2012
- Rumold, Rainer, *Archaeologies of Modernity. Avant-Garde Bildung*, Evaston, Northwestern University Press, 2015
- Rushing, Jackson W., *Native American Art and New York Avant-Garde. A History of Cultural Primitivism*, Austin, University of Texas Press, 1995
- Rushing, Jackson W. (a cura di), *Native American Art in the Twentieth Century*, New York, Routledge, 1999
- Sanders, Max, *Ford Madox Ford, A Dual Life*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1996
- Scholes, Robert e Clifford Wulfman, *Modernism in the Magazine. An Introduction*, New Haven, Lndon, Yale University Press, 2010
- Schwarz, Arturo, *Man Ray, il rigore dell'immaginazione*, Milano, Feltrinelli, 1977
- Scott, Thomas L. e Melvin J. Friedman (a cura di), *Pound/The Little Review: the letters of Ezra Pound to Margaret Anderson: the Little review correspondence*, New York, A new Direnction book, 1988
- Shapiro, David (a cura di), *Social Realism: Art as a Weapon*, New York, Frederick Unger Publishing Co., 1973
- Sherrard-Johnson, Cherene (a cura di), *A Companion to the Harlem Renaissance*, Hoboken, John Wiley and Sons Ltd, 2015
- Sherry, Vincent, *Ezra Pound, Wyndham Lewis and Radical Modernism*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1993
- Shloss, Carol, *In Visible Light. Photography and American Writer: 1820-1940*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1987
- Sibley, Katherine A.S (a cura di), *A Companion to Warren G. Harding, Calvin Coolidge, and Herbert Hoover*, Chichester John Wiley & Sons, Inc., 2014
- Smith, Terry, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1993
- Stangen, Maren (a cura di), *Paul Strand, Essay on His Life and Work*, New York, Aperture, 1990
- Svoboda, Terese, *Anything That Burns You. A Portrait of Lola Ridge, Radical Poet*,

Tucson, Schffner Press, 2016

Tadié, Benoît (a cura di), *Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échange, lieux d'exil*, Paris, Ent'revues, 2006

Tallack, Douglas, *New York Sights. Visualizing Old and New New York*, Oxford, New York, Berg, 2015

Tashjian, Dickran, *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde 1910-1925*, Middletown, Wesleyan University Press, 1940

Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Garde, 1920-1950*, New York, Thames and Hudson, 1995

Tedeschi, Francesco, *La Scuola di New York. Origini, vicende protagonisti*, Milano, Vita e Pensiero, 2004

Tichi, Cecelia, *Shifting Gears. Technology, Literature, Culture in Modernist America*, Chapel Hill, London, University of California Press, 1987

Toschi, Caterina, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio Dada*, Firenze, Firenze University Press, 2017

Tupitsyn, Margarita, *El Lissitzky beyond the 'Abstract Cabinet': Photography, Design, Collaboration*, New Haven, London, Yale University Press, 1999

Tythacott, Louise, *Surrealism and the Exotic*, London, Routledge, 2003

Venn, Beth e Adam D. Weinberg (a cura di), *Frames of Reference, Looking at American Art 1900-1950, Works from the Whitney Museum of American Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1999

Weinberg, Jonathan, *Speaking for Vice: homosexuality and the art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the first American avant-garde*, New Haven – London, Yale University Press, 1993

White, Eric B., *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, University Press, 2013

Whitfield, Stephen Malden (a cura di), *A Companion to 20th-Century America*, Oxford, Victoria, Blackwll Publishing, 2004

Wiesenfarth, Joseph, *Ford Madox Ford and the Regiment of Women, Violet Hunt, Jean Rhys, Stella Bowen, Janice Biala*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005.

Wilson, Kristina, *The Modern Eye: Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925-*

1934, New Haven, London, Yale University Press, 2009

Cataloghi

Abstraction and Realism: 1923-1943, Painting, Drawings and Lithographs of Louis Lozowick, Burlington, Robert Hull Fleming Museum, 1971 (catal. mostra, Burlington, 1971)

Ades, Dawn e Simon Baker, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Hayward Gallery, MIT, 2006 (catal. mostra, London, 2006; Cambridge, Massachusetts, 2006)

Bajac, Quentin e Clément Chéroux (a cura di), *Voici Paris, modernité photographiques, 1920-1950*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012 (catal. mostra, Paris, 2013)

Baldacci, Paolo, *De Chirico a Ferrara: metafisica e avanguardia*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015 (catal. mostra, Ferrara, 2015)

Belli, Gabriella (a cura di), *DeperoFuturista, Rome-Paris-New York 1915-1932 and more*, Milano, Skira, 1999 (catal. mostra, Miami, 1999)

Benson, Timothy (a cura di), *Central Europe Avantgardes: Exchange and Transformation 1910-1930*, Los Angeles, Cambridge, London, Los Angeles County Museum of Art The Mit Press, 2002 (catal. mostra, Los Angeles, 2002)

Bottero, Maria, *Frederick Kiesler, Arte architettura ambiente*, Milano, Electa – La Triennale di Milano, 1995 (catal. mostra, Milano, 1996)

Braun, Emily (a cura di), *De Chirico and America, New York*, Roma, Torino, Hunter College of the city of New York, Fondazione Giorgio e Isa De Chirico, Umberto Allemandi &C., 1996 (catal. mostra, New York, 1996)

Bréon, Emmanuel e Philipp Rivoirard (a cura di), *1925 quand l'Art Déco séduit le monde*, Paris, Édition Norma, 2013 (catal. mostra, Paris, 2013)

Campione, Francesco Paolo e Maria Grazia Messina, Milano (a cura di), *Je suis l'autre*, Milano, Electa, 2018 (catal. mostra Roma, 2018; Lugano, 2019)

Chéroux, Clément, *Henri Cartiere Bresson*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015 (catal. mostra, Paris, 2014; Madrid, 2014)

Chevlowe, Susan (a cura di), *Paris in New York, French Jewish Artists in Private*

- Collections*, New York, The Jewish Museum, 2000 (catal. mostra, New York, 2000)
- Cohen, Jean-Louis, *Scenes of the Worlds to Come. European Architecture and the American Challenge 1893-1960*, Paris, Flammarion, 1995 (catal. mostra, Montreal 1995; Barcelona, 1996)
- Crispoliti, Enrico (a cura di), *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, Roma, Carte Segrete, 1992 (catal. mostra, Roma, 1992)
- Czech, Hans-Jörg e Nikola Doll, *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Dresden, Sandstein, 2007 (catal. mostra, Berlin, 2007)
- de L'Ecotais, Emmanuelle e Alain Sayag, *Man Ray: La photographie a l'envers*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998 (catal. mostra, Paris, 1998)
- Eskildsen, Ute e Jan-Christopher Horak (a cura di), *Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausststellung 'Film und Foto' 1929*, Stuttgart, Hatje, 1979 (catal. mostra, Stuttgart; Essen, 1979)
- Fabre, Gladys e Doris Wintgens Hötte, *Van Doesburg & The International Avant-Garde. Constructing a New World*, London, Tate Publishing, 2009 (catal. mostra, Leiden, 2009; London, 2010)
- Fernand Leger*, New York, Abbeville Press, 1982 (catal. mostra, Buffalo, 1982; Montreal, 1982, Dallas, 1982)
- Film und Foto: eine Hommage*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 2009 (catal. mostra, Stuttgart, 1979)
- Fitzgerald, Michael, *Picasso and American Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 2006 (catal. mostra, New York, 2006; San Francisco, 2007; Minneapolis, 2007)
- Friedman, Mildred, *De Stijl: 1917-1931: Visions of Utopia*, Oxford, Phaidon, 1982 (catal. mostra, Minneapolis, 1982)
- Greenough, Sara, *Paul Strand, an American vision*, Washington, Aperture, 1990 (catal. mostra, Washington, 1990; poi itinerante)
- Gross, Jennifer R. (a cura di), *The Société Anonyme. Modernism for America*, New Haven, London, Yale University Press, 2006 (catal. mostra, Los Angeles, 2006; Washington, 2007; Dallas, 2007; Nashville, 2010; New Haven, 2010)
- Haskell, Barbara (a cura di), *Joseph Stella*, New York, Whitney museum of American Art, 1994. (catal. mostra New York, 1994)

Humphreys, Richard, John Alexander, Peter Robinson (a cura di), *Pound's artists. Ezra Pound and the Visual Arts in London, Paris and Italy*, London, Tate Gallery, 1985 (catal mostra, Cambridge, 1985; London, 1985)

Ince, Catherine, Lydia Yee, Juliette Desorgues, *Bauhaus Art as Life*, London, Barbican Art Gallery - Koenig books, 2012 (catal. mostra, London, 2012)

Jensen, Kirsten M. (a cura di), *Charles Sheeler: Fashion, Photography and Sculptural Form*, Doylestown, PA, James A. Michener Art Museum Philadelphia, PA University of Pennsylvania Press, 2017 (catal. mostra, Doylestown, 2017)

Joachimides, Christos M. e Norman Rosenthal, *American Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1913-1993*, Munich, Prestel, 1993 (catal mostra, Berlin, 1993; London, 1993)

Johnson, Stanley R., *Cubism & La Section d'Or; Reflections on the Development of the Cubist Epoch*, Chicago, Düsseldorf, Klees/Gustorf publishers, 1991 (catal. mostra, Washington, 1991; Dallas, 1991; Minneapolis, 1991)

Kardon, Janet, *Craft in the Machine Age. The History of Twentieth-Century American Craft, 1920- 1945*, New York, Harry N. Abrams, American Craft Museum, 1995 (catal mostra, New York, 1995)

Kushner, Marilyn Satin, Kimerly Orcutt, Casey Nelson Blake (a cura di), *The Armory Show at 100, modernism and Revolution*, London, GILES, 2013 (catal. mostra, New York, 2013)

Lanchner, Carolyn, *Fernand Léger*, New York, The Museum of Modern Art, 1998 (catal. mostra, New York, 1998)

Louis Lozowick Graphic Retrospective, Newark, The Library, 1969 (catal. mostra, Newark, 1969)

Messina, Maria Grazia e Maria Mimita Lambert, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie 1910-1920*, Torino, Edizioni Fondazione Torino, 2006 (catal. Mostra, Torino, 2006)

Migayrou, Frédéric e Aurélien Lemonier, *De Stijl, 1917-1931*, Paris, Centre Pompidou, 2010 (catal mostra, Paris, 2010)

Lane, John R. e Susan C. Larsen, *Abstract Painting and Sculpture in America 1927-1944*, New York, Harry N. Abrams, 1984 (catal. mostra, Pittsburg 1983; San Francisco, 1984; New York, 1984)

Le Bon, Laurent, *Dada*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005 (catal. mostra, Parigi, 2005; Washington, 2006; New York, 2006)

Lévy, Sophie (a cura di), *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918-1939*, Berkley, Giverny, University of California Press, Musée d'Art Americain, 2003 (catal. mostra, Giverny, 2003; Tacoma, 2003-2004; Chicago, 2004)

Mundy, Jennifer (a cura di), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, London, Tate, 2008 (catal. mostra, London, 2008; Barcelona, 2008)

Murphy, Diana (a cura di), *Precisionism in America, 1915-1941: Reordering Reality*, New York, H. N. Abrams, The Montclair Art Museum, 1994 (catal. mostra, Montclair, 1995; Palm Beach, 1995; Lincoln, 1995)

Pagé, Suzanne (a cura di), *Années 30 en Europe, le temps menaçant 1929-1939*, Paris, Flammarion, 1997 (catal. mostra, Paris, 1997)

Perna, Raffaella e Ilaria Schiaffini (a cura di), *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, Roma, DeriveApprodi, 2015

Pilgrim, Dianne e H. Richard Guy Wilson (a cura di), *The Machine Age in America 1918-1941*, New York, Harry N Abrams, 1986 (catal. mostra, New York, 1987; Pittsburg 1987; Los Angeles 1987; Atlanta, 1987)

Pirani, Federica (a cura di), *Il futuro alle spalle: Italia Francia, l'arte tra le due guerre*, Roma, De Luca, 1998 (catal. mostra, Roma, 1998)

Pontus Hulten, Karl Gunnar, *Paris-New York: 1908-1968*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Gallimard, 1991 (catal. mostra, Paris, 1991)

Rylands, Philip, *Stuart Davis*, Milano, Electa, 1997 (catal. mostra, Venezia, 1997; Roma, 1997-1998; Amsterdam, 1998; Washington, 1998)

Rubin, William e Carolyn Lanchner, *André Masson*, New York, Museum of Modern Art, 1976 (catal. mostra, New York, 1976)

Rubin, William (a cura di), *Primitivism in 20th Century Art, affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984, (catal. mostra, New York, 1984; Detroit, 1985; Dallas, 1985)

Sayag, Alain (a cura di), *Laszlo Moholy-Nagy, Compositions lumineuses, 1922-1943*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, (catal. mostra, Paris, 1995; Essen, 1996)

Scudiero, Maurizio e David Leiber, *Depero Futurista e New York, il futurismo e l'arte pubblicitaria*, Rovereto, Longo, 1986 (catal. mostra, Rovereto, 1986)

Silver, Kenneth E. *Chaos&Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, New York, Guggenheim Museum, 2010 (catal. mostra, New York, 2011; Bilbao, 2011)

Silver, Kenneth E. e Romy Golan (a cura di), *The Circle of Montparnasse. The Jewish Artist in Paris, 1905-1945*, New York, Universe Books, 1985 (catal. mostra, New York, 1985)

Sweeney, James Johnson, *Stuart Davis*, New York, Museum of Modern Art, 1945 (catal. mostra, New York, 1945)

Szabó, Julia, *The Hungarian Avant Garde: the Eight and the Activist*, London, Arts Council of Great Britain, 1980 (catal. mostra, London, 1980)

Tedeschi, Francesco, Francesca Pola, Federica Boragina, *New York New York Arte Italiana. La riscoperta dell'America*, Milano, Electa, 2017 (catal. mostra, Milano, 2017)

Teja Bach, Friedrich, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi 1876-1957*, Philadelphia, Museum of Art, Cambridge, London, The Mit Press, 1995 (catal. mostra, Paris, 1995; Philadelphia, 1995)

Truettner, William, *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier*, Washington, the National Museum of American Art by the Smithsonian Institution Press, 1991 (catal. mostra, Washington, 1992)

Thrall Soby, James, (a cura di), *Tchelitchew: Paintings, Drawings*, New York, Museum of Modern Art, 1942 (catal. mostra, New York, 1942)

Thrall Soby, James, *Yves Tanguy*, New York, Museum of Modern Art, 1955 (catal. mostra New York, 1955)

Vallye, Anna (a cura di), *Léger: Modern Art and the Metropolis*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2013 (catal. mostra, Philadelphia, 2013; Venezia, 2014)

Witkovsky, Matthew S. (a cura di), *Avant-garde in Everyday Life. Early-Twenty-Century European Modernism*, Chicago, Art Institute Chicago, 2011 (catal. mostra, Chicago, 2011)

Zilczer, Judith, *'The Noble Buyer': John Quinn Patron of the Avant-Garde*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1978 (catal. mostra, Washington, 1978)

Articoli

Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *"Published by Us, Written by Us, Read by Us": Little Magazine Networks*, "Global Review", vol. I, n. 1, 2013, pp. 39-65.

Aijmer Rydsjö, Celia e AnnKatrin Jonsson, *Making It News: Money and Marketing in*

the Expatriate Modernist Little Magazine, “Journal of European Periodical Studies”, vol. I, n. 1, 2016, pp. 71–90

Allardyce, Gilbert, *The Rise and Fall of the Western Civilization Course*, “The American Historical Review”, vol. LIII, n. 3, 1982, pp. 695-725

Armstrong, Tim, *Social Credit modernism*, “Critical Quarterly”, vol. LV, n. 2, 2013, pp. 50-65

Baker, John, *Commercial Sources for Hart Crane's 'The River'*, “Wisconsin Studies in Contemporary Literature”, vol. VI, n. 1, 1965, pp. 45-55

Bey, Sharif, *Augusta Savage: Sacrifice, Social Responsibility, and Early African American Art Education*, “Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research”, vol. LVIII, n. 2, 2017, pp. 125–140

Berliocchi, Elisabetta, *'L'Esprit du Nord' di Waldemar George. La 'vague du Romantisme' nel critico del ritorno all'ordine*, “Commentari d'arte. Rivista di critica e storia dell'arte”, a. XIII, n. 36-37, 2007, pp. 69-79

Biro, Yaëlle, *African Art, New York, and the Avant-Garde: Exhibition Overview*, “Tribal art”, n. 3, 2012, pp. 10- 19

Biro, Yaëlle, *De l'Afrique à New York, Histoire et nature des œuvres africaines présentes aux États-Unis dans les années 1910-1920*, “Tribal art”, n. 3, 2012, pp. 20-21

Biro, Yaëlle, *The John Quinn Collection of African Art and Its Photographic Album by Charles Sheeler*, “Tribal art”, n. 3, 2012, pp. 44-49

Bloom, Anne, *The Russian section of the 'Machine-Age Exposition' (1927)*, “The Burlington Magazine”, vol. CLIV, n. 1315, 2012, pp. 694-700

Bottaro, Giuseppe, *L'internazionalismo democratico nell'America di Woodrow Wilson*, “Il pensiero politico: rivista di storia delle idee politiche e sociali”, vol. XLIX, n. 2, 2016, pp. 257-271

Buhr, Richard J., *Gilbert Cannan: An Annotated Bibliography of Writings About Him*, “English Literature in Transition, 1880-1920”, vol. XX, n. 2, 1977, pp. 77- 107

Buot, François, *Crevel et la peinture*, “Europe”, vol. LXIII, n. 679-680, 1985, pp. 66-71

Bush, Donald J., *Thorstein Veblen's Economic Aesthetic*, “Leonardo”, vol. XI, n. 4, 1978, pp. 281-285.

Castillo, Greg, *Le Corbusier and the Skyscraper Primitives*, “Architectural Theory Review”, vol. XIII, n. 1, 2013, pp. 8-29

Chevrefils Desbiolles, Yves, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, "Archives Juives", vol. XLI, 2008, pp. 101-117

Clarke, Christa, *Defining African Art. Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes*, "African Arts", vol. XXXVI, n.1, 2003, pp. 40-51

Clifford, James, *On Ethnographic Surrealism*, "Comparative Studies in Society and History", vol. III, n. 4, 1981, pp. 539-564

Colombo, Davide, *La scopa e l'Apollo di Veio. Parallelismi tra arte antica e moderna nella rivista 'Broom'*, "L'uomo nero", vol. V, n. 6, 2008, pp. 52-89

Conley, Katharine, *Surrealism and Outsider Art: From the "Automatic Message" to André Breton's Collection*, "Yale French Studies", n. 109, 2006, pp.129-143

Cooke, Paul, *The Paris of René Crevel*, "The Modern Language Review", vol. C, n. 3, 2005, pp. 621-631

Dahab, Farida Elizabeth, *La "Transatlantic Review" de Ford Madox Ford*, "Revue de Littérature Comparée", vol. LXIV, n.1, 1990, pp. 283-298

De Sanna, Jole, *Giorgio de Chirico – André Breton: Duel à mort*, "Metafisica", n. 1-2, 2002, pp. 17-61

Douglas C., Cushing, *A Version of Surrealism: transition and its Romantic Legacy*, "The Space Between: Literature and Culture 1914-1945", vol. XIV, 2018. http://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol14_2018_cushing

Drost, Julia, *Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre*, "Ricerche di Storia dell'Arte", vol. CXXI. n. 1, 2017, pp. 5-14

Drouin, Jeff, *Close and Distant Reading Modernism: Network Analysis, Text Mining, and Teaching*, "The Little Review", "The Journal of Modern Periodical Studies", vol. V, n. 1, 2014, pp. 110-135

Ensabella, Alice, *'Apparition à la cote du peintre italien Giorgio de Chirico'. La vendita della collezione Paul Eluard del luglio 1924*, "Studi online", a. II, n. 4, 2015, pp. 39-45

Fee, Sarah. *Not for art's sake: An Early Exhibition of Pre-Columbian Objects at the Toledo Museum of Art, 1928–1929*, "Museum Anthropology", 2011, vol. XXXIV, n.1, pp. 13-28

Fillin Yeh, Susan, *Charles Sheeler: Industry, Fashion, and the Vanguard*, "Arts Magazine", n. 54, 1980, pp. 154–158

Forbes, Meghan, *Advertisement as Collaboration in the Central European Avant-Garde Magazines*, “Post, Notes on Modern & Contemporary art around the globe”, 22 marzo 2016 http://post.at.moma.org/content_items/769-advertisement-as-collaboration-in-the-central-european-avant-garde-magazines

Foster, Hal, *The “Primitive” Unconscious of Modern Art*, “October”, vol. XXIV, n. 34, 1985, pp. 45-70

Francioli, Eva, *La rivista come opera costruttivista. Il caso ‘Vešč’/ Object/ Gegenstand’*, “Ricerche di storia dell’arte”, vol. CXII, n. 2, 2014, pp. 7-15

Freese, Lauren, *Still Life at the Intersection: Louis Lozowick's Politics and Aesthetics*, “American Communist History”, vol. XV, n. 2, 2016, pp. 217-229

Frongia, Antonello, *‘American city is what I’m after’: un progetto incompiuto su New York nell’archivio di Walker Evans, 1928-1934*, “L’uomo nero”, vol. IX, n. 9, 2012, pp. 140–163

Frongia, Antonello, *Fotografia documentaria e modernismo “transatlantico”: influenze europee e americane in Changing New York di Berenice Abbott*, “RSF, rivista di studi di fotografia”, n. 2, 2015, pp. 50-73

Frye, Northrop, *‘The Decline of the West’ by Oswald Spengler*, “Dedalus”, vol. CIII, n. 1, 1971, pp. 1-13

Gauthier, Ambre, *Broom: An International Magazine of the Arts (1921-1924), une revue d’avant-garde américaine*, “Cahiers de l’École du Louvre”, n. 3, 2013, pp. 24-35

Gentile, Emilio, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, “Journal of Contemporary History”, vol. XXVIII, n.1, 1993, pp. 7-29

Gikandi, Simon, *Introduction: Africa, Diaspora, and the Discourse of Modernity*, “Research in African Literatures”, vol. XXVII, n. 4, 1996, pp. 1-6

Golding, Alan C., *‘The Dial’, ‘The Little Review’, and the Dialogics of Modernism*, “American Periodicals”, vol. XV, n. 1, 2005, pp 42-55

Goldman, Arnold, *Elliot Paul's ‘Transition’ Years: 1926-28*, “James Joyce Quarterly”, vol. XXX, n. 2, 1993, pp. 241-275

Grant, Alphonso Walter e Jessica Baker Kee, *Black Artists of the Harlem Renaissance in Western Survey Textbooks: Narratives of Omission and Representation*, “Visual Inquiry: Learning & Teaching Art”, vol. II, n. 3, 2013, pp. 233-246.

Greco, Emanuele *L’arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane*, “Annali del Dipartimento di Storia dell’Arte e dello

Spettacolo”, vol. XI, 2010, pp. 356-366

Grossman, Wendy, *Unmasking Man Ray's 'Noire et blanche'*, “American Art”, vol. XX, n. 2, 2006, pp. 134-147

Grossman, Wendy, *Man Ray's Lost and Found Photographs. Arts of the Americas in Context*, “Journal of Surrealism and the Americas”, vol. II, n. 1, 2008, pp. 114-139

Hagelstein Marquardt, Virginia, *Louis Lozowick: From 'Machine Ornaments' to Applied Design, 1923-1930*, “The Journal of Decorative and Propaganda Arts”, vol. VIII, 1988, pp. 40-57

Hagelstein Marquardt, Virginia, *'New Masses' and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style*, “The Journal of Decorative and Propaganda Arts”, vol. XII, 1989, pp. 56-75

Hand, John Oliver, *Futurism in America 1909-1914*, “Art Journal”, vol. XLI, n. 4, 1981, pp. 337-342

Harris, Neil e Judith Zilczer, *American Art Collecting: The dispersal of the John Quinn Collection*, “Archives of American Art Journal”, vol. XLIX, n. 1/2, 2010, pp. 54-65

Haxthausen, Charles W., *Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein*, “October”, n. CV, 2003, pp. 105-118

Heine, Werner e Annette Haxton, *'Futura' without a Future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town Council, 1929-1934*, “Journal of Design History”, vol. VII, n. 2, 1994, pp. 127-140

Horton, Jessica, *A Cloudburst in Venice: Fred Kabotie and the U.S. Pavilion of 1932*, “American Art”, vol. XXIX, n. 1, 2015, pp. 54-81

Hubatova-Vackova, Lada, *The Silent Revolutions in Ornament (1880–1920)*, “Umění”, vol. LVIII, n. 5, 2010, pp. 403-423

Hubregtse, Menno, *Robert J. Coady's 'The Soil' and Marcel Duchamp's 'Fountain': Taste, Nationalism, Capitalism and New York Dada*, “RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review”, vol. XXXIV, n. 2, 2009, pp. 28-42

Iurlano, Giuliana, *Recenti Studi Di Storia Degli Stati Uniti: Politica Interna e Relazioni Internazionali*, “Eunomia”, vol. VII, n. 1, 2018, pp. 259–266

Jaffre, Irma B., *Joseph Stella and Hart Crane: The Brooklyn Bridge*, “The American Art Journal”, vol. I, n. 2, 1969, pp. 98-107

Jantzer-White, Marilee, *Tonita Peña (Quah Ah), Pueblo Painter: Asserting Identity*

through Continuity and Change, "American Indian Quarterly", vol. XVIII, n. 3, 1994, pp. 369-382

Jonsson, AnnKatrin, *In the Backdrop of Modernism: Allanah Harper and Échanges*, "The Journal of Modern Periodical Studies", vol. II, n. 2, 2011, pp. 185-211

Joost, Nicholas 'Dial', *The Little Review and the New Movement*, "American Studies", vol. VIII, n.1, 1967, pp. 44-59

Jordan, John M., 'Society Improved the Way You Can Improve a Dynamo': *Charles P. Steinmetz and the Politics of Efficiency*, "Technology and Culture", vol. XXX, n. 1, 1989, pp. 57-82

Kaufman, Matthew, *The Menorah Journal and Shaping American Jewish Identity: Culture and Evolutionary Sociology*, "Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies", vol. XXX, n. 4, 2012, pp. 61-79

Kiefer, Klaus H., *Primitivismo e modernismo nell'opera di Carl Einstein e nelle avanguardie europee*, "Annali del Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo", vol. XI, 2010, pp. 93-316

Klein, Christine Taylor, *The Quiet Dissemination of American Modernism: George Sakier's Designs for American Radiator*, "Design Issues", vol. XXVIII, n. 1, 2012, pp. 81-90

Kline, Ronald, *Electricity and Socialism: The Career of Charles P. Steinmetz*, "IEEE Technology and Society Magazine", vol. VI, n. 2, 1987, pp. 9-26

Knox, George, *Crane and Stella: Conjunction of Painterly and Poetic Worlds*, "Texas Studies in Literature and Language", vol. XII, n. 4, 1971, pp. 689-707

La Casse, Christopher J., 'Scrappy and Unselective': *Rising Wartime Paper Costs and The Little Review*, "American Periodicals", vol. XXVI, n. 2, 2016, pp. 208-222

Lappin, Linda, *Jane Heap and Her Circle*, "Prairie Schooner", vol. LXXIV, n. 4, 2004, pp. 5-25

Latsis, Dimitrios S., *À la Recherche de Yankee Art*, "Transatlantica [Online]", n. 2, 2014, <http://journals.openedition.org/transatlantica/7104>

Laxton, Susan, 'Flou': *Rayographs and the Dada Automatic*, "October", vol. CXXVII, 2009, pp. 25-48

Leick, Karen, *Popular Modernism: Little Magazines and the American Daily Press*, "PMLA", vol. CXXIII, n. 1, 2008, pp. 125-139

Levinger, Esther *The Theory of Hungarian Constructivism*, "The Art Bulletin", vol. LIIX, n. 3, 1987, pp. 455-466

Lodder, Christina, *Liubov Popova: From Painting to Textile Design*, "Tate Papers", n.14, 2010, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>

Lodder, Christina, *Naum Gabo as a Soviet Émigré in Berlin*, "Tate Papers", n.14, 2010, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/naum-gabo-as-a-soviet-emigre-in-berlin>

Mansanti, Céline, *Mainstreaming the Avant-Garde: Modernism in Life Magazine (New York, 1883–1936)*, "Journal of European Periodical Studies", vol. I, n. 2, 2016, pp. 113–28

Masteller, Richard N., *Using Brancusi: Three Writers, Three Magazines, Three Versions of Modernism*, "American Art", vol. XI, n. 1, 1997, pp. 46-67

McShane, Frank, *The Transatlantic Review*, "Dalhousie Review", vol. XLI, n. 3, 1961, pp. 303-313

Meffre, Liliane, *Lettres de Carl Einstein à Moise Kisling (1920-1924)*, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", n. 62, 1997, pp. 74-124

Meinhard, Maximilian, *Revolution of the Word: Transnational Network Authorship in Transition* presentato al convegno American Library Association, 2017; <http://www.transnationalperiodicalcultures.net/revolution-of-the-word-transnational-network-authorship-in-transition/>

Mocchi, Nicol e Chiara Schieppati, "Genius, *Zeitschrift für Alte und Werdende Kunst*", "L'uomo nero", vol. III, n. 4-5, 2006, pp. 88-115

Monk, Craig, *Photography in Eugene Jolas's Transition Magazine*, "History of Photography", 1996, vol. XX, n. 4, 1996, pp. 362-366

Monk, Craig, *Modernism in Transition: The Expatriate American Magazine in Europe between The World War*, "Miscelánea: A Journal of English and American Studies", n. 20, 1999, pp. 55-72

Monk, Craig, *Eugene Jolas and the Translation Policies of 'transition'*, "Mosaic", vol. XXXII, n. 4, 1999, pp. 17-33

Monk, Craig, *The Prize of Publishing Modernism: Ezra Pound and the 'Exile' in America*, "Canadian Review of American Studies", n. 3, 2001, pp 429-446

Moore, John A., *The Original Supply Siders Warren Harding and Calvin Coolidge*, "The

- Independent Review”, vol. XVIII, n. 4, 2014, pp. 597–618
- Morrisson, Mark, Jack Selzer, *Documenting Cultures of Modernism: Selections from 'Tambour'*, “PMLA”, vol. CXV, n. 5, 2000, pp. 1006-1031
- Moser, Joann, *The Collages of Joseph Stella: 'Macchie/Macchine Naturali*, “American Art”, vol. VI, n. 3, 1992, pp. 59–77
- Mugnaini, Marco, *Gli stati americani e la Società delle Nazioni: un profilo storico*, “Il Politico”, vol. XLVI, n. 3, 2001, pp. 467–494
- Negri, Antonello, *Enrico Prampolini illustratore di 'Atys'*, “L'uomo nero”, vol. I, n. 2, 2004, pp. 108-115
- Nigro, Alessandro, *Nuovi documenti per i Balli plastici di Fortunato Depero. Lo spettacolo, la fortuna critica e una nota su Edward Gordon Craig*, “Ricerche di storia dell'arte”, n. 1, 2013, pp. 43-53
- Nigro, Alessandro, *“Au carrefour de la poesie et de la revolution”: la critica militante di René Crevel nella Parigi degli anni Venti*, “Ricerche di storia dell'arte”, vol. CXXI, n. 1, 2017, pp. 15-28
- Noyes Platt, Susan, *Mysticism in the Machine Age: Jane Heap and the Little Review*, “Twenty /One, Art and Culture”, vol. I, n. 1, 1990, pp. 18-44.
- O'Rourke, Sean, *Evan Shipman and Hemingway's Farm*, “Journal of Modern Literature”, vol. XXI, n. 1, 1997, pp. 155-159
- Pappas, Andrea, *The Picture at Menorah Journal: Making 'Jewish Art'*, “American Jewish History”, vol. XC, n. 3, 2002, pp. 205-238
- Pawłowska, Aneta, *The Ambivalence of African-american Culture. The New Negro Art in the Interwar Period*, “Art Inquiry. Recherches sur les arts”, vol. XVI, 2014, pp. 167-193
- Pelletier, S. William, *The Gargoyle Image of John Tylor Arms*, “Print Quarterly”, vol. VII, n. 3, 1990, pp. 292-302
- Peltier-Caroff, Carine e Claudia de Sevilla, *Les objets de l'exposition 'Les art ancien de l'Amérique, 1928': de nouvelles sources iconographiques et documentaires*, “Revue des Musées de France”, n. 3, 2016, pp. 82-92
- Pope-Obeda, Emily, *Expelling the Foreign-born Menace: Immigrant Dissident, the Early Deportation State, and the First American Red Scare*, “The Journal of the Gilded Age and Progressive Era”, n. 18, 2019, pp. 32-55

Rauve, Rebecca, *An Intersection of Interests: Gurdjieff's Rope Group as a Site of Literary Production*, "Twentieth Century Literature", vol. XL, n. 1, 2003, pp. 46-81

Rhys, W. Williams, *Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn*, "Journal of European Studies", vol. XIII, n. 4, 1983, p. 247-268

Rosenfeld, Alvin H., *John Wheelwright, Gorham Munson, and the 'Wars of Secession'*, "Michigan Quarterly Review", vol. XIV, n. 1, 1975, pp. 13-40

Rotily, Jocelyne, *Politique des musées du Luxembourg et du Jeu de Paume face à l'art américain: histoire de deux grandes expositions dans le Paris de l'entre-deux-guerres*, "Gazette des beaux-arts", vol. CXXX, 1997, pp. 177-190

Rumold, Rainer, *Archeo-logies of Modernity in 'Transition' and 'Documents' 1929/30*, "Comparative Literature Studies", vol. XXXVII, n. 1, 2000, pp. 45-67

Rumold, Rainer, *"Painting as a Language. Why Not?" Carl Einstein in 'Documents'*, "October", vol. CIV, 2004, pp. 75-94

Quigley, David, *Carl Einstein: Reproducing the Real*, "Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry", n. 23, 2010, pp. 130-137

Sayre, Henry M. *American Vernacular: Objectivism, Precisionism, and the Aesthetics of the Machine*, "Twentieth Century Literature", vol. 35, n. 3, 1989, pp. 310-342

Schiaffini, Ilaria, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema* "Ricerche di storia dell'arte", vol. CIX, n. 1, 2013, pp. 54-65

Scott, Sascha, *Awa Tsireh and the Art of Subtle Resistance*, "The Art Bulletin", vol. ICV, n. 4, 2013, pp. 597-622

Shi, David E., *A Critical Friendship: Kenneth Burke and Malcolm Cowley*, "American Literary History", vol. I, n. 4, 1989, pp. 920-931

Sonn, Richard, *Jews, Expatriate Artists, and Political Radicalism in Interwar France*, "Proceedings of the Western Society for French History", vol. XXXVII, 2009, pp. 267-281

Stockton, Sharon, *Engineering Power: Hoover, Rand, Pound, and the Heroic Architect*, "American Literature", vol. LXXII, n. 4, 2000, pp. 813-841

Townsend, Chris, *A Deeper, Wider POOL: Reading Close Up through the Archives of Its Contributors*, "Papers on Language & Literature", vol. LV, n. 1, 2019, pp. 51-76

Von Arx, Pauline, *Carl Einstein, Marius de Zayas e la recezione dell'arte negra a New York*, "Annali del Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo", vol. XI, 2010, pp.

345-355

Wald, Alan M., *The Menorah Group Moves Left*, "Jewish Social Studies", vol. XXXVIII, n. 3, 1976, pp. 289-320

Webster, Gwendolen, *Kurt Schwitters and Katherine Dreier*, "German Life and Letters", vol. LII, n. 4, 1999, 443-456

Whalan, Mark, *The Majesty of the Moment. Sociality and Privacy in the Street Photography of Paul Strand*, "American Art", vol. XXV, n. 2, pp. 34-55

Wood, Tom, *A Puzzle in Paris*, "The Lost Generation Journal", vol. I, n. 1, 1973, pp. 21-25

Witkovsky, Matthew S., *Dada Breton*, "October", vol. CV, 2003, pp. 125-136

Zabel, Barbara, *Louis Lozowick and Urban Optimism of the 1920s*, "Archives of American Art Journal", vol. XIV, n. 2, 1974, pp. 17-21

Zabel, Barbara, *Man Ray and the Machine*, "Smithsonian Studies in American Art", vol. III, n. 4, 1989, pp. 66-83

Zeidler, Sebastian, *Form as Revolt. Carl Einstein's philosophy of the real and the work of Paul Klee*, "RES", n. 57-58, 2010, pp. 229-263

Zieger, Susan, *The Case of William Seabrook: 'Documents', Haiti, and the Working Dead*, "Modernism/modernity", vol. XIX, n. 4, 2012, pp. 737-754

Zilczer, Judith K., *Robert J. Coady, Forgotten Spokesman for Avant-Garde culture in America*, "American Art Review", n. 2, pp. 77-89

Atti di convegno

Bacci, Giorgio, Miriam Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno, Pisa, Scuola Normale di Pisa, 2014

Devésa, Jean-Michel (a cura di), *René Crevel, ou L'esprit contre la raison*, atti del convegno, Lausanne, L'age d'homme, 2002

Ghedini, Francesca (a cura di), *Carlo Anti, giornate di studio nel centenario della nascita*, atti del convegno, Trieste, Edizioni LINT, 1992

Sauzeau Boetti, Anne Marie (a cura di), *Dal museo al terreno. L'etnologia francese e italiana degli anni Trenta*, atti del convegno, Milano, Franco Angeli, 1987

Tesi

Bohan, Ruth Louise, *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition, 1926-1927: Katherine Sophie Dreier and the Promotion of Modern Art in America*, tesi di dottorato in Filosofia, University of Maryland, 1980

Corwin, Sharon Lynn, *Selling "America": Precisionism and the Rhetoric of Industry, 1916-1939*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, University of California, Berkeley, Wagner, 2001

Dimodica Mille, Diana, *Precisionism in Perspective: Form and Philosophy in the Twenty Century Art*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, The City University of New York, 1993

Elton, Martha Gage, *Bertram Hartman (1882-1960), An Early Modernist from Kansas*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, University of Kansas, 2004

Haran, Barnaby Emmet, *The Amerika Machine: Art and Technology Between the USA and the Urss, 1926 to 1933*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, University College London, 2008

Fedirka, Sarah A., *Toward a Locational Modernism: Little Magazines and the Modernist Geographical Imagination*, tesi di dottorato, Arizona State University, 2008

Folio, Marta Alyssa, *Eugene Jolas and 'Transition': Bridging European and American Modernism*, tesi di dottorato in Filosofia, Vanderbilt University, 2001

Frackman, Noel S., *The Art of John Storrs*, tesi di dottorato in Filosofia, New York University, 1987

Gallicchio, Alessandro, *La critica d'arte al tempo dell'École de Paris (1925-1933). Oscillazioni nazionaliste e milieu ebraico*, tesi di dottorato in lingue, letterature e culture comparate. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Università degli Studi di Firenze, Université Paris-Sorbonne (Paris-IV), 2015

Gilbert, Courtney, *The (New) World in the Time of the Surrealists: European Surrealist and their Mexican Contemporaries*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, The University of Chicago, 2001

McKible, Adam David, *The Space and Place of Modernism: the Little Magazine in New York*, tesi di dottorato in filosofia, University North Carolina, 1998

Kingham, Victoria, *Commerce, Little Magazines and Modernity: New York, 1915-1922*, tesi di dottorato in Filosofia, University of De Monfort, 2009

Levy, Ron 'Conversaion That Fly': *The Little Review and Modernist Salon Culture*, tesi magistrale in Storia dell'Arte, Reyerson University – York University, 2010

Ori, Eva, *Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti, e Arte Polimaterica*, tesi di dottorato in Architettura, Università di Bologna, 2014

Schuchardt Navratil, Emily, *Native American Chic: The Marketing of Native Americans in New York between the World Wars*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, The City University of New York, New York, 2015

Sloan, Donald E., "Why Not Revolution?": *The John Reed Club and Visual Culture*, tesi di dottorato in Filosofia, University of Kansas, 2004

Stark, Heather L., *Nine Paintings by Charles Sheeler: A Study in the Literary and Aesthetic Influence upon Sheeler's Expression of the Local*, tesi di dottorato in Filosofia, College of Fine Arts of Ohio University, 2006

Tepfer, Diane, *Edith Gregor Halpert and The Downtown Gallery downtown: 1926-1940; a Study in American Art Patronage*, tesi di dottorato in Filosofia (Storia dell'Arte), University of Michigan, 1989

Trigg, Hugh Larim, *The Impact of a Pessimist: the Reception of Oswald Spengler in America, 1919–1939*, tesi di dottorato in Storia, George Peabody College for Teachers, 1968

Trincherò, Serena, 'Broom' (1921-1924): *una rivista d'arte e letteratura tra Roma, Berlino e New York*, tesi magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea, Univeristà degli Studi di Firenze, 2011

Wilson, Kristina, *Exhibiting Modern Times: Americanism Modernism, Popular Culture, and the Arts Exhibit, 1925-1935*, tesi di dottorato in Filosofia, Yale University, 2001

Dizionari enciclopedici

Bénézit, Emmanuel, *Dictionary of artists*, Paris, Gründ, 1976

Rood, Karen Lane (a cura di), *American Writers in Paris 1920-1939, Dictionary of Literary Biography*, vol. IV, Detroit, Gale Research Co., 1980

Warren, Lynne (a cura di), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York, Routledge, 2006

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1, Paul Cézanne, *Leda* (1880), “Gargoyle”, vol. III, n. 1, 1922, p. 18
- Fig. 2, Inserzione pubblicitaria, The Surrealist Gallery, “Transition”, n. 8, 1927
- Fig. 3, Inserzione pubblicitaria, Galerie Jeune Peinture, “The New Review”, vol. I, n. 1, 1931
- Fig. 4, Don Brown, *Cypress Bayou*, “The New Review”, vol. I, n. 3, 1931
- Fig. 5, Annuncio pubblicitario, *Machine-Age Exposition and Bal Banal*, The Little Review Gallery, 1925, RDK (0408), inv. nr. 82
- Fig. 6, Berenice Abbott, *James Joyce*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.
- Fig. 7, *Brançusi au golf*, “This Quarter”, vol. I, n. 1, 1925, n.n.
- Fig. 8, Peter Powel, *Francis Picabia*, “This Quarter”, vol. I, n. 3, 1926, n.n.
- Fig. 9, Pablo Picasso, *Dessin* (1906), “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 6, 1924, n.n.
- Fig. 10, Wynn Holcomb, copertina, “Gargoyle”, vol. I, n. 1, 1921
- Fig. 11, Julian E. Levi, copertina, “Gargoyle”, vol. III, n. 2, 1922
- Fig. 12, Copertina, “The Transatlantic Review”, vol. II, n. 6, 1924
- Fig. 13, [Max Ernst?], copertina, “The Little Review”, vol. IX, n. 4, 1923-1924
- Fig. 14, Poster, *Coeur à Barbe*, 7 luglio 1923
- Fig. 15, Karl Peter Röhl, copertina, “The Little Review”, vol. X, n. 1, 1924
- Fig. 16, The Little Review, carta intestata, 1928, UWM bx 2 /fl 3
- Fig. 17, Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots in liberté futuristes*, 1919, HTCKC, bx 6
- Fig. 18, Natalia Gontcharova, copertina, “Broom”, vol. IV, n. 2, 1923
- Fig. 19, El Lissitzky, copertina, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923
- Fig. 20, El Lissitzky, copertina, “Broom”, vol. V, n. 4, 1923
- Fig. 21, Lajos Kassak, copertina, “Secession”, n. 2, 1922
- Fig. 22, William Sommer, copertina, “Secession”, n. 4, 1923
- Fig. 23, Hans Arp, copertina, “Secession”, n. 3, agosto 1922
- Fig. 24, Copertina, “This Quarter”, vol. I, n. 2, 1925
- Fig. 25, Copertina, “This Quarter”, vol. III, n. 2, 1930
- Fig. 26, Kurt Schwitters, copertina, “Transition”, n. 18, 1929
- Fig. 27, Bertram Hartman, *New York*, 1924, “This Quarter”, vol. I, n. 1, 1925, n.n.

- Fig. 28, John Storrs, *sculpture*, “The Little Review”, vol. IX, n. 2, 1922, n.n.
- Fig. 29, Berenice Abbott, *George Antheil*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.
- Fig. 30, Eugène Atget, *photograph*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.
- Fig. 31, Man Ray, *Paris Machine Shop*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.
- Fig. 32, Man Ray, *New York: 1920*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.
- Fig. 33, Stuart Davies, copertina (*Hotel de France*, 1928), “Transition”, n. 14, 1928, n.n.
- Fig. 34, Hilaire Hiler, *Navarre*, “The New Review”, vol. I, n. 2, 1931, n.n.
- Fig. 35, Stuart Davis, *Rue Lipp*, 1928
- Fig. 36, Eugene MacCown e Renè Crevel, Pavel Tchelitchew Collection. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, bx 1 /fl 29
- Fig. 37, Eugene MacCown, *Charlatans fabuleux*, 1924-1925, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, n.n.
- Fig. 38, Eugene MacCown, *Nostalgia*, 1924-1925, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, n.n.
- Fig. 39, Opere di Eugene MacCown pubblicate su “Le Bulletin de l’effort moderne”, n. 13, 1925, n.n.
- Fig. 40, Eugene MacCown, *Siesta*, 1924-1925, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, n.n.
- Fig. 41, *George Antheil, Arthur Lett-Haines, Cedric Morris, Pavel Tchelitchew*, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, n.n.
- Fig. 42, Joseph Stella, *Brooklyn Bridge*, 1919-1920, “Broom”, vol. I, n. 1, 1921, p. 2
- Fig. 43, Enrico Prampolini, copertina, “Broom”, vol. I, n. 1
- Fig. 44, Joseph Stella, *The Swans*, 1917, “Broom”, vol. I, n. 2, 1921, p. 98; “The Little Review”, vol. IX, n. 1, 1922, n.n.
- Fig. 45, Joseph Stella, *Portrait of Joe Gould*, “Broom”, vol. V, n. 3, 1923, n.n.
- Fig. 46, Joseph Stella, *Study for a Skyscraper*, “The Little Review”, vol. IX, n. 1, 1922, n.n.
- Fig. 47, *Man Ray, Joseph Stella and Marcel Duchamp (Three Heads)*, 1920, “The Little Review”, vol. IX, n. 1, 1922, n.n.
- Fig. 48, Man Ray, *esoRRose sel à Vie* (1922), “The Little Review”, vol. IX, n. 1, 1922, n.n.
- Fig. 49, Joseph Stella, *The Voice of the City of New York Interpreted*, “Transition”, n. 16-17, 1929
- Fig. 50, Inserzione pubblicitaria, The Black Sun Press, “Transition”, n. 16-17, 1929, n.n.
- Fig. 51, Berenice Abbott, *New York*, “Transition”, n. 16-17, 1929, n.n.
- Fig. 52, Gretchen e Peter Powel, dalla serie *Manhattan: 1929*, “Transition”, n. 16-17,

1929, n.n.

Fig. 53, Gretchen e Peter Powel, dalla serie *Manhattan: 1929*, "Transition", n. 16-17, 1929, n.n.

Fig. 54, Gretchen e Peter Powel, copertina, "Transition", n. 16-17, 1929 [scatto dalla serie *Manhattan: 1929*]

Fig. 55, Alfred Stieglitz, *The Flatiron*, 1903

Fig. 56, *Chambersburg Steam Hammer*, "The Soil", vol. I, n. 1, 1916, n.n.

Fig. 57, Paul Strand, *photograph*, (*Truckerman's House*), "Broom", vol. III, n. 4, 1922

Fig. 58, Paul Strand, *photograph*, "Broom", vol. III, n. 4, 1922, n.n.

Fig. 59, Paul Strand, *photograph*, "Broom", vol. III, n. 4, 1922, n.n.

Fig. 60, Harry Crosby, *Apparition*, "Transition", n. 18, 1929, n.n.

Fig. 61, Francis Bruguière, dalla serie *Abstract Photographic Studies*, "Transition", n. 18, 1929, n.n.

Fig. 62, Charles Sheeler, dalla serie *Industrial Mythos*, "Transition", n. 18, 1929, n.n.

Fig. 63, Berenice Abbott, dalla serie *American Sculpture*, "The New Review", vol. II, n. 5, 1932, n.n.

Fig. 64, Berenice Abbott, dalla serie *American Indian Sculpture*, "The New Review", vol. II, n. 5, 1932, n.n.

Fig. 65, Juan Gris, *painting*, "Gargoyle", vol. I, n. 6, 1921, p. 6

Fig. 66, Juan Gris, *painting*, 1926, "Transition", n. 2, 1927, n. n.

Fig. 67, Fernand Léger, *Paysage animé*, 1921, "Broom", vol. II, n. 1, 1922, p. 79

Fig. 68, Fernand Léger, copertina, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927 /catal *Machine-Age Exposition*

Fig. 69, Fernand Léger, *Les Disques*, 1918

Fig. 70, Enrico Prampolini, copertina, "Broom", vol. III, n. 3, 1922

Fig. 71, *Which is the Monument?*, "The Soil", vol. I, n. 2, n.n.

Fig. 72, Naum Gabo, *Glassplastik*, 1921ca, "The Little Review", vol. X, n. 1, 1924, n.n.

Fig. 73, *Giant generator in construction*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, n.n.

Fig. 74, Fotografie oggetti industriali, "The New Review", n. 4, 1931, n.n.

Fig. 75, Frontespizio, "The New Review", n. 4, 1931

Fig. 76, Frederik Kiesler, *Space Stage*, 1924, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926, p. 66 /catal *International Theatre Exhibition*

Fig. 77, Frederik Kiesler, *City in Space*, 1925, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926, p. 68 /catal *International Theatre Exhibition*

Fig. 78, Theo Van Doesburg, Cornelius Van Eesteren, *Project for an Hotel*; Theo Van

- Doesburg, *Model for a dwelling (maison d'artiste)*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, n.n.
- Fig. 79, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, p. 14/ catal *Machine-Age Exposition*, n.n.
- Fig. 80, Hugh Ferriss, *Project for a glass skyscraper*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, p. 4 /catal *Machine-Age Exposition*
- Fig. 81, Fritz Höger, *Chilehaus*, 1924, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, p. 26 /catal *Machine-Age Exposition*
- Fig. 82, Constantin Alajalov, copertina, *International Exhibition of Modern Art*, 1926
- Fig. 83, Frederik Kiesler, copertina, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926 /catal *International Theatre Exhibition*
- Fig. 84, Dichiarazione di collaborazione "Broom"- Louis Lozowick, SULL, bx 2 /fl 10
- Fig. 85, Louis Lozowick, *Pittsburgh*, 1922
- Fig. 86, George Grosz, *Sguardo sulla grande città (Metropolis)*, 1916-1917
- Fig. 87, Louis Lozowick, *Cleveland*, 1923, SULL, bx 1 /fl 4
- Fig. 88, Louis Lozowick, *drawing*, "Broom", vol. IV n. 4, 1923, p. 247
- Fig. 89, Louis Lozowick, *drawing*, in *Louis Lozowick, New York*, Berlin, 1923, archivio E. Prampolini CRDAV Roma, s 1/f 10/n 8
- Fig. 90, Louis Lozowick, *Crtež*, "Zenit: revue internationale zenitiste e de l'art nouveau", n. 23, 1923, p. 1
- Fig. 91, Enrico Prampolini, *The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection in Art*, "Broom", vol. III, n. 3, 1922, p. 237
- Fig. 92, Louis Lozowick, *The Americanization of Art*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, p. 19 /catal *Machine-Age Exposition*
- Fig. 93, Lazslo Moholy-Nagy, copertina, "MA", vol. VI, n. 9, 1921
- Fig. 94, Yakov Chernikhov, *Elevator and grain factory*, 1923, pubblicato nel 1931 in *Konstruktsiia arkhitektumykh i mashinnyk form*
- Fig. 95, Louis Lozowick, scena per *Gas*, 1926, SULL, bx 1 /fl 8
- Fig. 96, Louis Lozowick, setting e tessuti per Lord&Taylor, 1926, UWM, bx 107 /fl 30
- Fig. 97, Ljubov Popova, scenografia per di *The Magnanimous Cuckold*, 1922
- Fig. 98, Ljubov Popova, *Space Force Construction*, 1920
- Fig. 99, Louis Lozowick, *Modern Russian Art* (copertina), 1925
- Fig. 100, Louis Lozowick, litografia, 1926 in *International Exhibition of Modern Art*, 1926, p. 110
- Fig. 101, Louis Lozowick, copertina di Edward J. O'Brien, *The Dance of The Machines*, 1929

- Fig. 102, Louis Lozowick, *Machine Ornament*, “Transition”, n. 15, 1929, n.n.
- Fig. 103, Charles Sheeler, *African Musical Instrument*, “Broom”, vol. V, n. 3, 1923, n. n
- Fig. 104, Copertina, “The Soil”, vol. I, n. 1, 1916
- Fig. 105, *Voyage to the Congo*, “Close Up”, vol. I, n. 1, 1927, n.n.
- Fig. 106, Rihani (in alto a sinistra), ritaglio di giornale, HTCKC, bx 5
- Fig. 107, *Divinity: Lower Niger*, “Gargoyle”, vol. I, n. 5, 1921, n.n.
- Fig. 108, *Female Idol, Portrait Hesire*, “Gargoyle”, vol. II, n. 1-2, 1922, p. 38
- Fig. 109, *Relief from Cinerary Urn: Etruscan 2nd Century A.D.*, “Gargoyle”, vol. II, n. 6, 1922, n.n.
- Fig. 110, *Apollo of Veii*, “Broom”, vol. II, n. 3, 1922, p. 184
- Fig. 111, Jacques Lipchitz, *Jean Cocteau*, “Broom”, vol. II, n. 3, 1922, p. 208
- Fig. 112, Jacques Lipchitz, *sculpture (Man with Guitar, 1920)*, “Broom”, vol. II, n. 3, 1922, p. 217
- Fig. 113, André Derain, *woodcut (L’Enchanteur Pourissant, 1909)*, “Broom”, vol. III, n. 1, 1922, p. 17
- Fig. 114, Max Weber, *woodcut*, “Broom”, vol. III, n. 1, 1922, p. 14
- Fig. 115, *Elephant Mamallapuram South India, VII century*, “Broom”, vol. III, n. 2, 1922, n.n.
- Fig. 116, George Grosz, *Periphery*, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923, p. 162
- Fig. 117, Ladislav Medgyes, *Indian Drawing*, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923, p. 189
- Fig. 118, Paul Klee, *Acrobats*, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923, p. 181
- Fig. 119, *Madman drawing*, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923, p. 204
- Fig. 120, *The Oldest and the Newest Art of America*, “Broom”, vol. IV, n. 1, 1922, p. 82
- Fig. 121, [George Sakier?], *woodcut (Maya Art)*, “Broom”, vol. IV, n. 2, 1923, p. 37
- Fig. 122, *Palace: East Wing of Upper Range, Labna*, “Broom”, vol. IV, n. 2, 1923, n.n.
- Fig. 123, *Statue de la Mort Violente Aztèque*, “Transition”, n. 5, 1927, n.n.
- Fig. 124, Tina Modotti, *Crisis*, “Transition”, n. 18, 1929, n.n.
- Fig. 125, Max Ernst, *Landscape*, “Transition”, n. 7, 1927, n.n.
- Fig. 126, Otis Polelonema, *painting*, “Transition”, n. 7, 1927, n.n.
- Fig. 127, Ma Pe We, *Fawns and Eagles*, “Transition”, n. 8, 1927, n.n.
- Fig. 128, Tonita Peña, *painting*, “Transition”, n. 10, 1928, n.n.
- Fig. 129, Inserzione pubblicitaria “Transition”, “Documents”, vol. I, n. 1, 1929, n.n.
- Fig. 130, *Caillou ramassé sur la plage – Collection Carl Einstein*, “Documents”, vol. I, n. 7, 1929, p. 392

- Fig. 131, *Fluviana: courtesy James Joyce (Photo Fischer, Salzburg)*, “Transition”, n. 16-17, 1929, n.n.
- Fig. 132, Edward Weston, *Fragment, (Knee, 1927)*, “Transition”, n. 19-20, 1930, n.n.
- Fig. 133, Edward Weston, *Pepper, (1929)*, “Transition”, n. 19-20, 1930, n.n.
- Fig. 134, *Mexico: human skull encrusted with mosaic representing Tezcatlipoca (British Museum, Photo Beck-MacGregor)*, “Transition”, n. 19-20, 1930, n.n.
- Fig. 135, *Peru: Head on Vase (Lindenmuseum), Stuttgart*, “Transition”, n. 19-20, 1930, n.n.
- Fig. 136, *Aztec: Rock Crystal Skull-life-size (British Museum, Photo Beck-MacGregor)*, “Transition”, n. 19-20, 1930, n.n.
- Fig. 137, Giorgio de Chirico, *painting (Il vaticinatore, 1914-1915)*, “The Little Review”, vol. X, n. 1, 1924, n.n.
- Fig. 138, Yves Tanguy, *painting*, “Transition”, n. 2, 1927, n.n.
- Fig. 139, Yves Tanguy, *painting (Un grand tableaux qui représente en paysage, 1927)*, “Transition”, n. 6, 1927, n.n.
- Fig. 140, Man Ray, *Ezra Pound*, “This Quarter”, vol. I, n. 1, 1925, n.n.
- Fig. 141, Man Ray, *Rayograph*, “The Little Review”, vol. IX, n. 4, 1923-1924, n.n.
- Fig. 142, Man Ray, copertina, “Broom”, vol. IV, n. 4, 1922
- Fig. 143, Man Ray, copertina “Transition”, n. 15, 1929
- Fig. 144, Man Ray, *Portrait of Robert Desnos*, “Transition”, n. 15, 1929, n.n.
- Fig. 145, André Masson, *painting*, “The Little Review”, vol. IX, n. 4, 1923-1924, n.n.
- Fig. 146, André Masson, *Figure (Property of Paul Éluard) [Nu das un intérieur, 1924]*, “The Little Review”, vol. XII, n. 1, 1926, n.n.
- Fig. 147, André Masson, *Combat de poissons, 1926*, “Transition”, n. 3, 1927, n.n.
- Fig. 148, *From Souls for Sales*, Goldwyn Studios, “Broom”, vol. V, n. 2, 1923, n.n.
- Fig. 149, Man Ray, *Section of Film (Emak Bakia, 1926)*, “Transition”, n. 6, 1927, n.n.
- Fig. 150, Hilaire Hiler, decorazione murale, Aquatic Park Bathhouse, San Francisco, 1936-1937

IMMAGINI

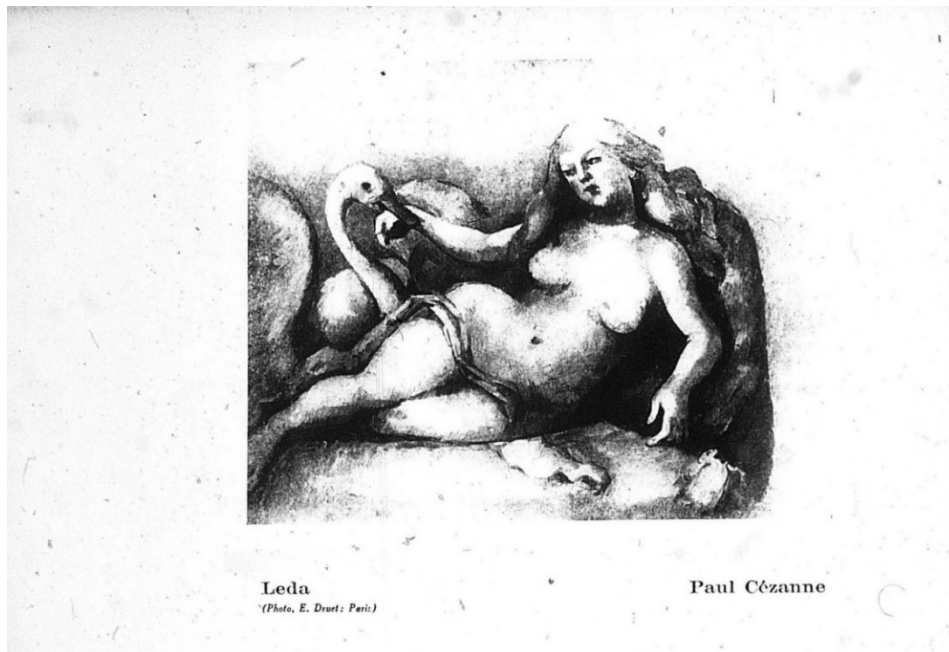
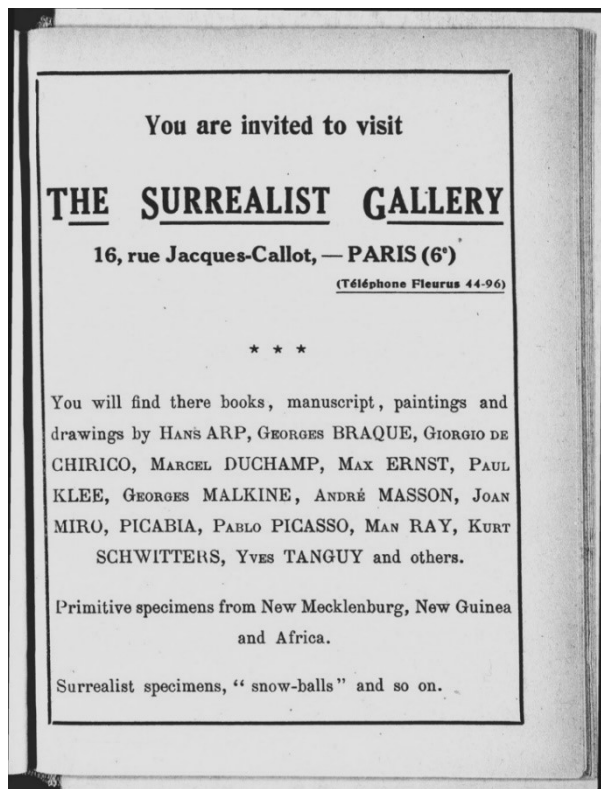


Fig. 1, Paul Cézanne, *Leda* (1880), "Gargoyle", vol. III, n. 1, 1922, p. 18



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 2, Inserzione pubblicitaria The Surrealist Gallery, "Transition", n. 8, 1927

When you come to Paris...
...you will find that
the rendez-vous of art-loving Americans is the

GALERIE
JEUNE PEINTURE

J. LIEBKOWSKA

3, RUE JACQUES-CALLOT, 3

PARIS (6^e)

M. CASTEL	UTRILLO
MODIGLIANI	MARTIN BAER
SOUTINE	GEORGES BAER
KISLING	THERESE DEBAINS
ROGER DAVIS	EBICHE
KASSLER	FLEXOR
MAX. COHEN	

The GALERIE JEUNE PEINTURE in the recent past has shown the work of such young Americans as Lee Hersch, the Kasslers, Roger Davis, George and Martin Baer, and others.

You will like
the American atmosphere
when you look in

Fig. 3, Inserzione pubblicitaria Galerie Jeune Peinture, "The New Review", vol. I, n. 1, 1931

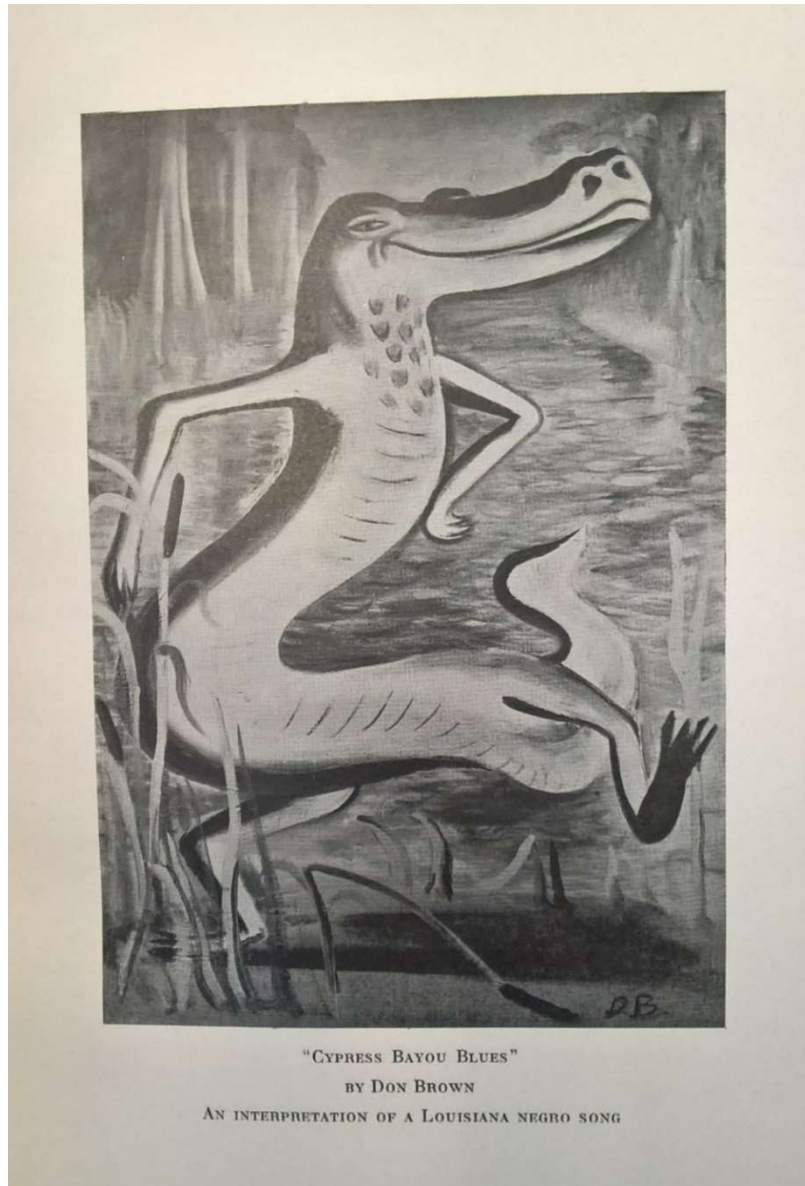


Fig. 4, Don Brown, *Cypress Bayou*, “The New Review”, vol. I, n. 3, 1931, n.n.

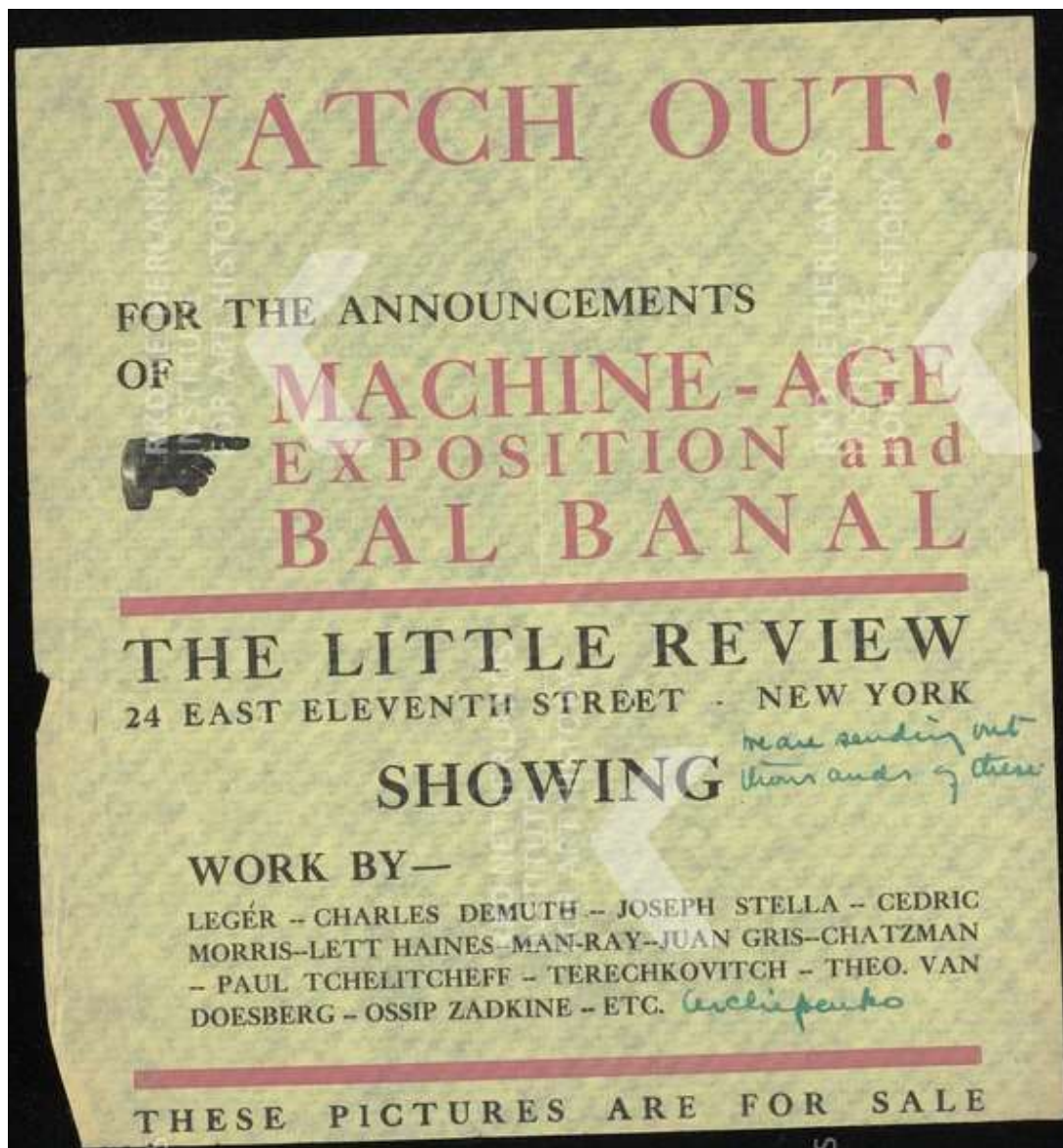


Fig. 5, Annuncio pubblicitario, *Machine-Age Exposition and Bal Banal*, *The Little Review Gallery*, 1925, RDK (0408), inv. nr. 82



Fig. 6, Berenice Abbott, *James Joyce*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.



Fig. 7, *Brancusi au golf*, “This Quarter”, vol. I, n. 1, 1925, n.n.



Fig. 8, Peter Powel, *Francis Picabia*, "This Quarter", vol. I, n. 3, 1926, n.n.

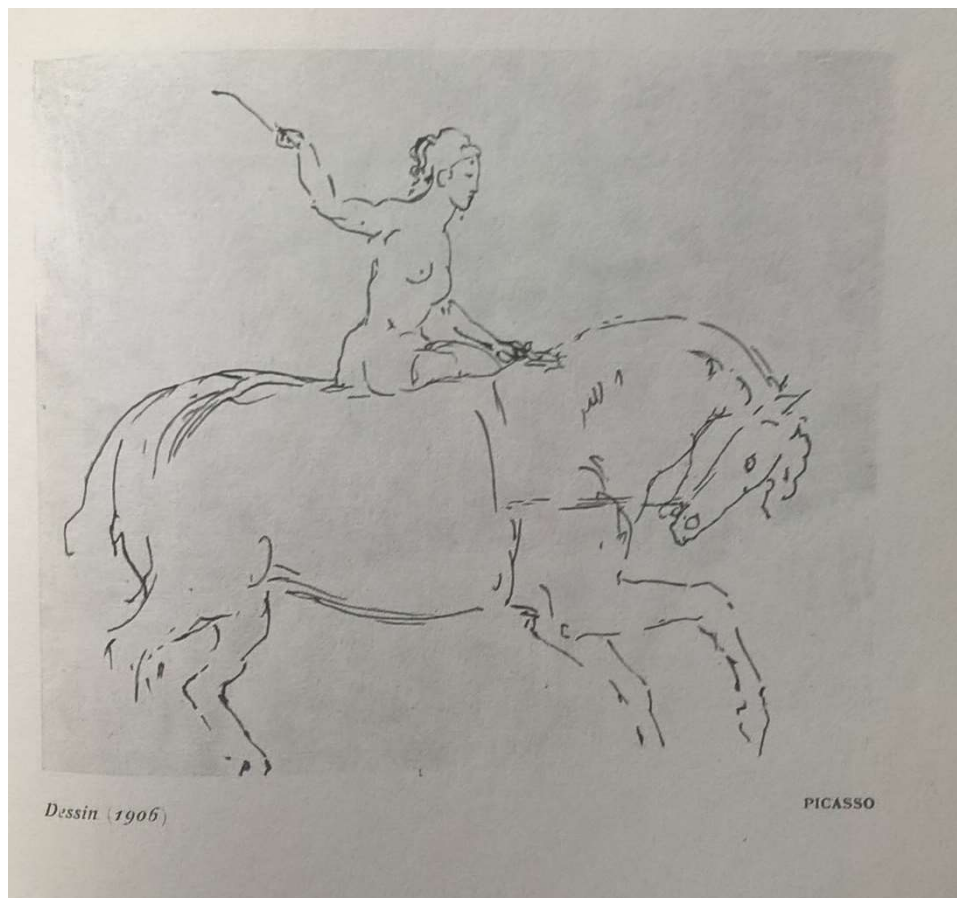


Fig. 9, Pablo Picasso, *Dessin* (1906), “The Transatlantic Review”, vol. I, n. 6, 1924, n.n.

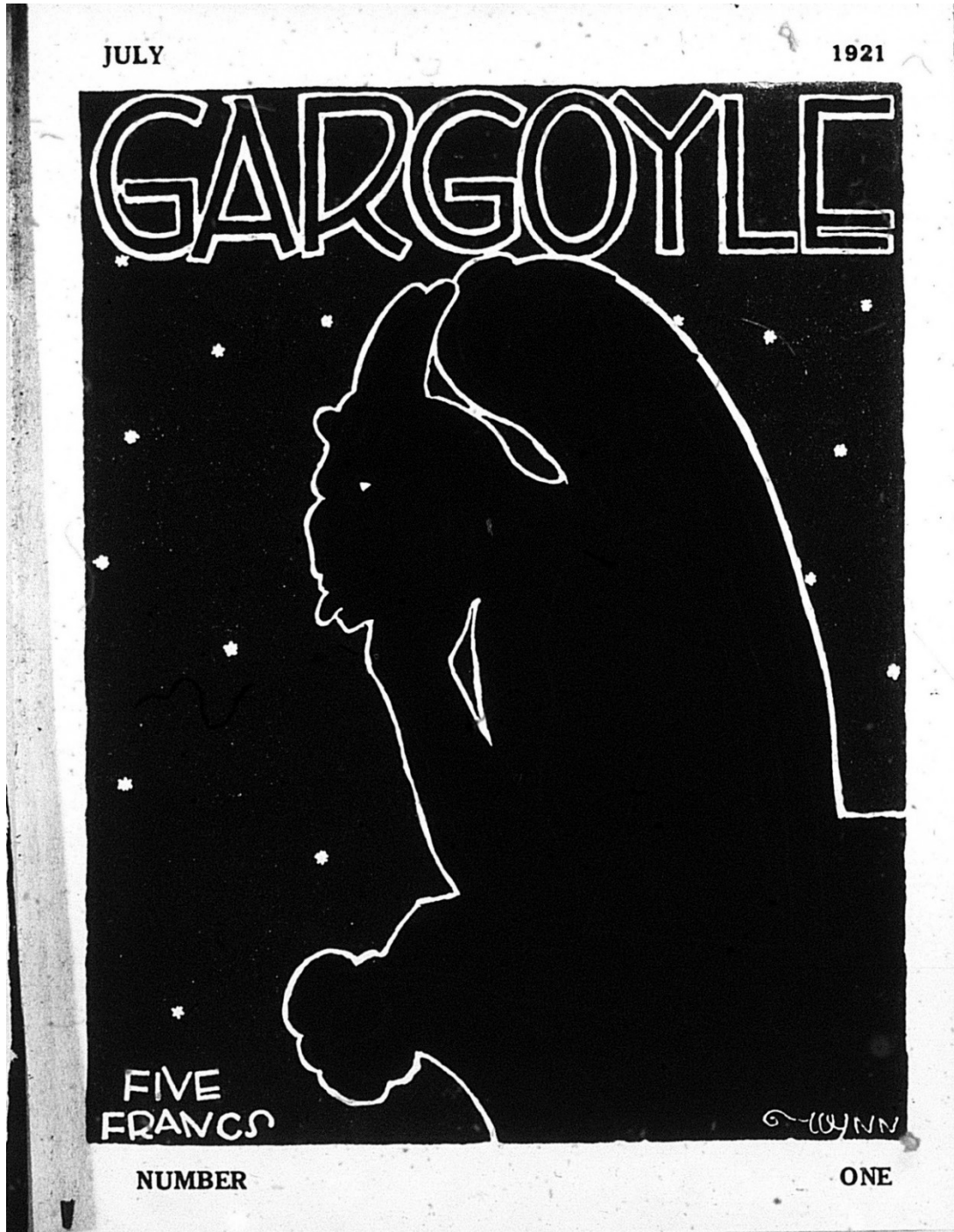
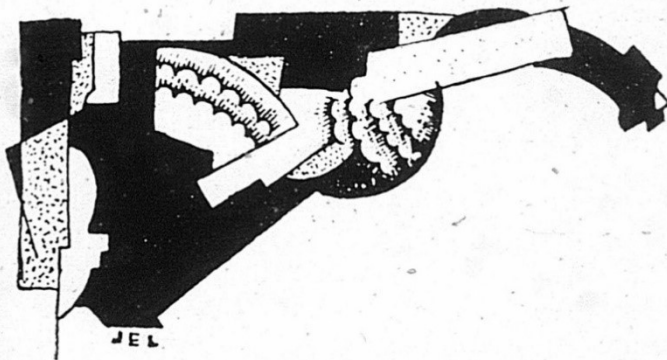


Fig. 10, Wynn Holcomb, copertina, "Gargoyle", vol. I, n. 1, 1921

GARGOYLE



PARIS

AUGUST 1922

THIRTY FIVE CENTS

THREE FRANCS FIFTY

ONE SHILLING SIX PENCE

P O E T R Y N U M B E R

Fig. 11, Julian E. Levi, copertina, "Gargoyle", vol. III, n. 2, 1922

VOL. I

JANUARY 1924

NO. 1

The Transatlantic Review



EDITED IN PARIS BY
FORD MADOX FORD
(*Ford Madox Hueffer*)

VERSE

Four Poems
Pelagea
Two Cantos

E. E. Cummings
A. E. Coppard
Ezra Pound

PROSE

The Nature of a Crime *Joseph Conrad & F. M. Hueffer*
Memories *Luke Ionides*
Concorde *Jean Cassou*
Elsie *R. McAlmon*
Stock Taking *D. Chaucer*

CHRONIQUES

London: *The Editor* Paris: *Phillippe Soupault*
New York: *Jeanne Foster*

COMMUNICATIONS

H. G. Wells *T. S. Eliot* *Joseph Conrad*

SERIAL

Some Do Not *Ford Madox Ford*

PARIS

NEW YORK

LONDON

FIFTY CENTS

Fig. 12, Copertina, "The Transatlantic Review", vol. II, n. 6, 1924

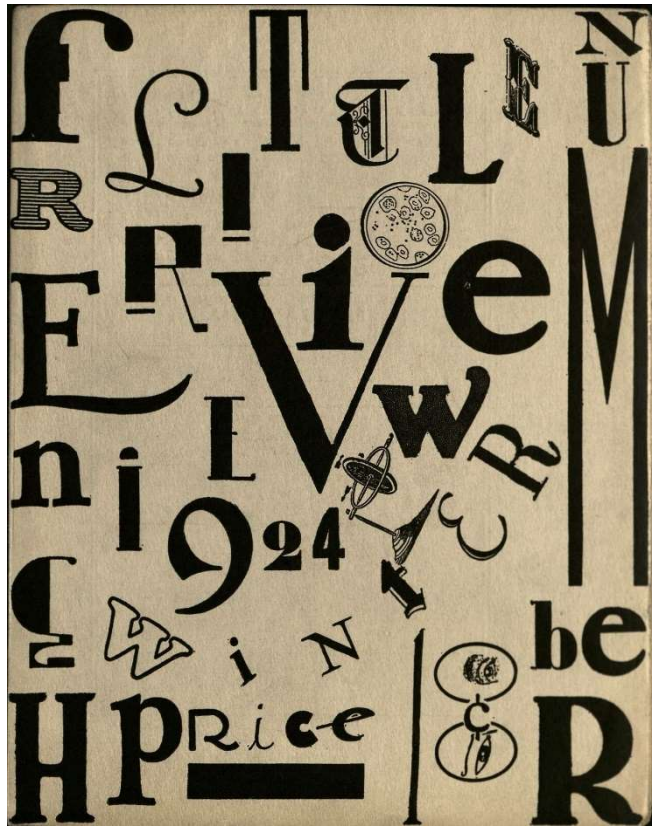


Fig. 13, [Max Ernst?], copertina, "The Little Review", vol. IX, n. 4, 1923-1924



Fig. 14, Poster, *Coeur à Barbe*, 7 luglio 1923



Fig. 15, Karl Peter Röhl, copertina, "The Little Review", vol. X, n. 1, 1924

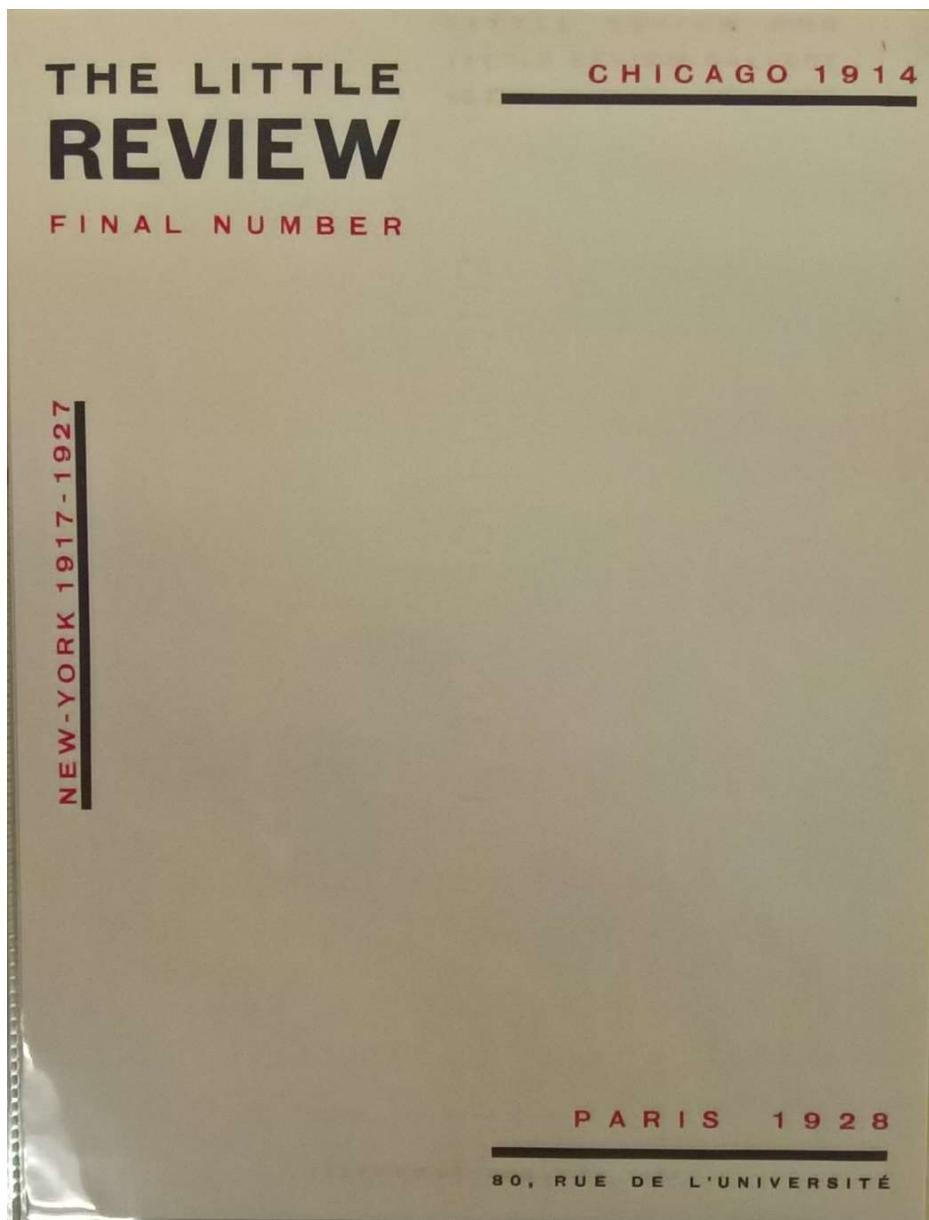


Fig. 16, The Little Review, carta intestata, 1928, UWM bx 2 /fl 3

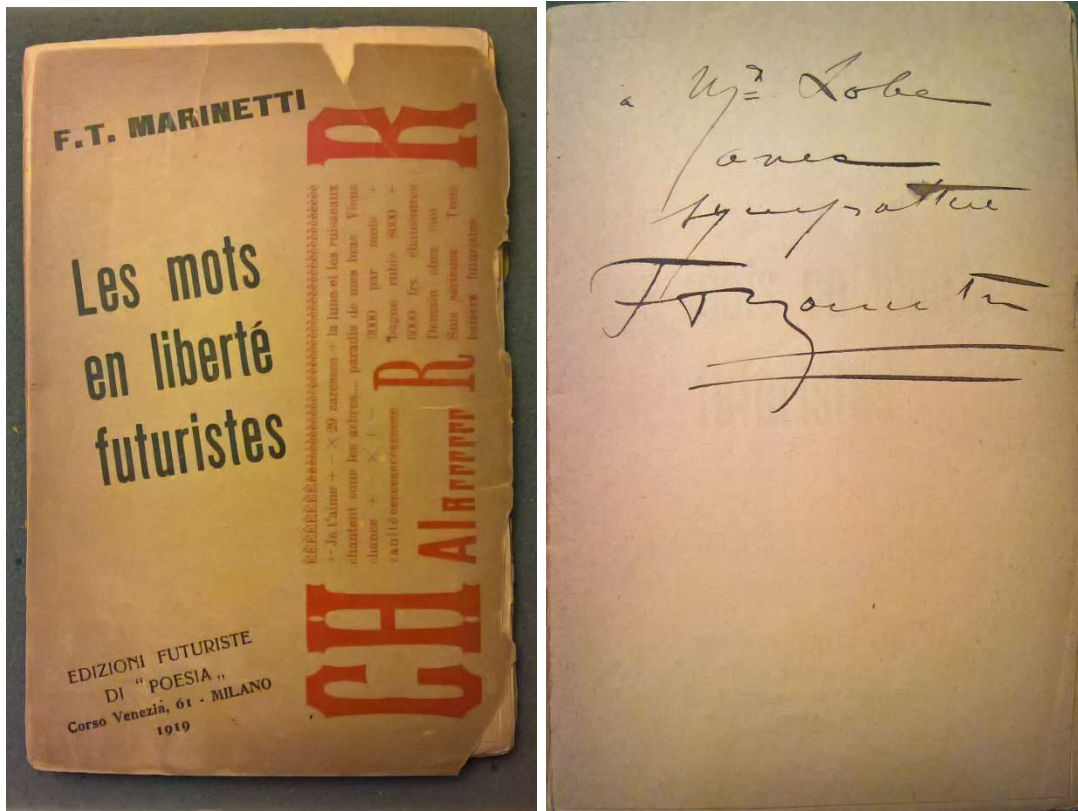


Fig. 17, Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots in liberté futuristes*, 1919, HTCKC, bx 6

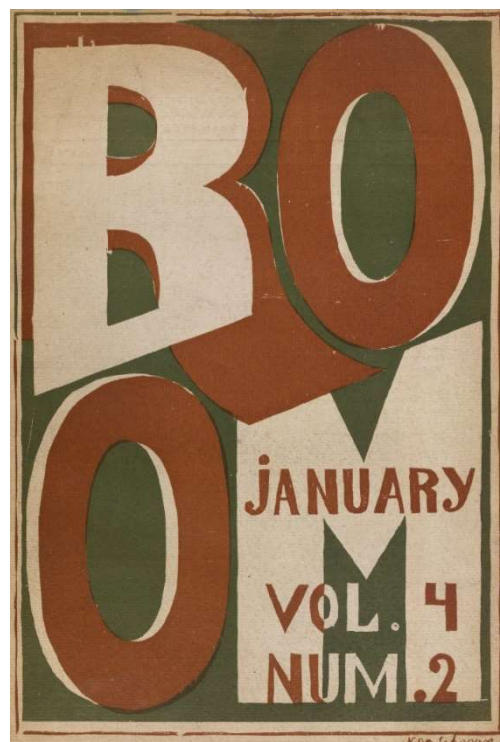


Fig. 18, Natalia Gontcharova, copertina, "Broom", vol. IV, n. 2, 1923

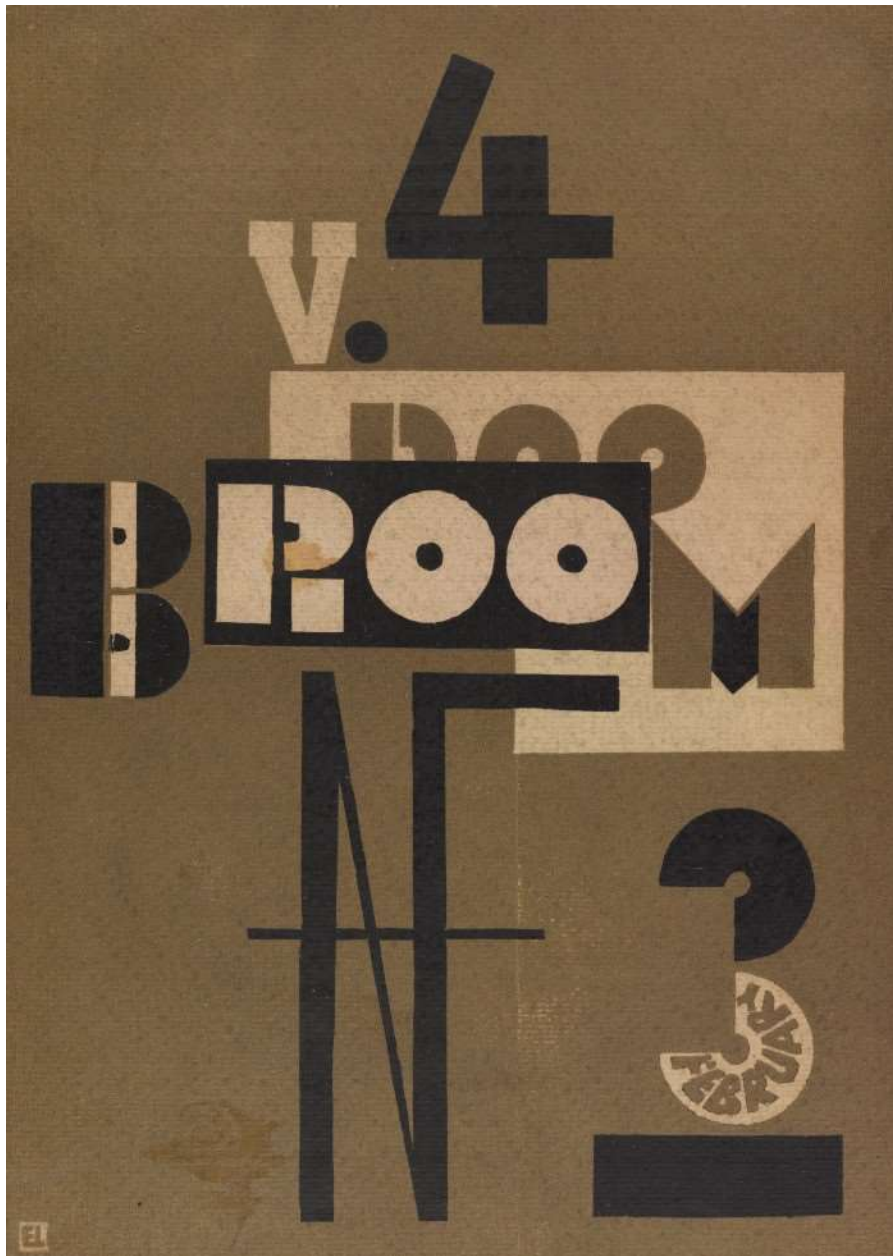


Fig. 19, El Lissitzky, copertina, "Broom", vol. IV, n. 3, 1923

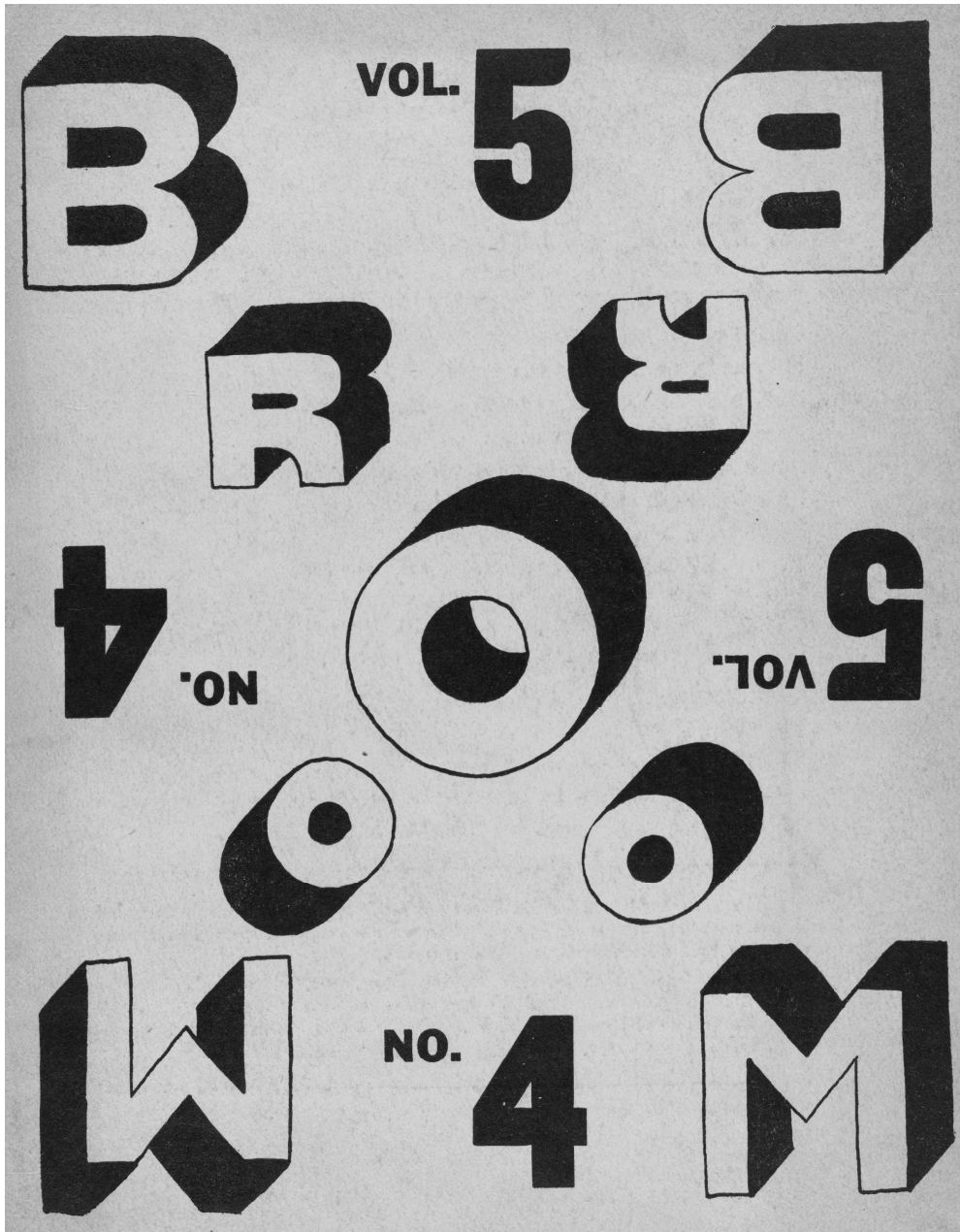


Fig. 20, El Lissitzky, copertina, "Broom", vol. V, n. 4, 1923

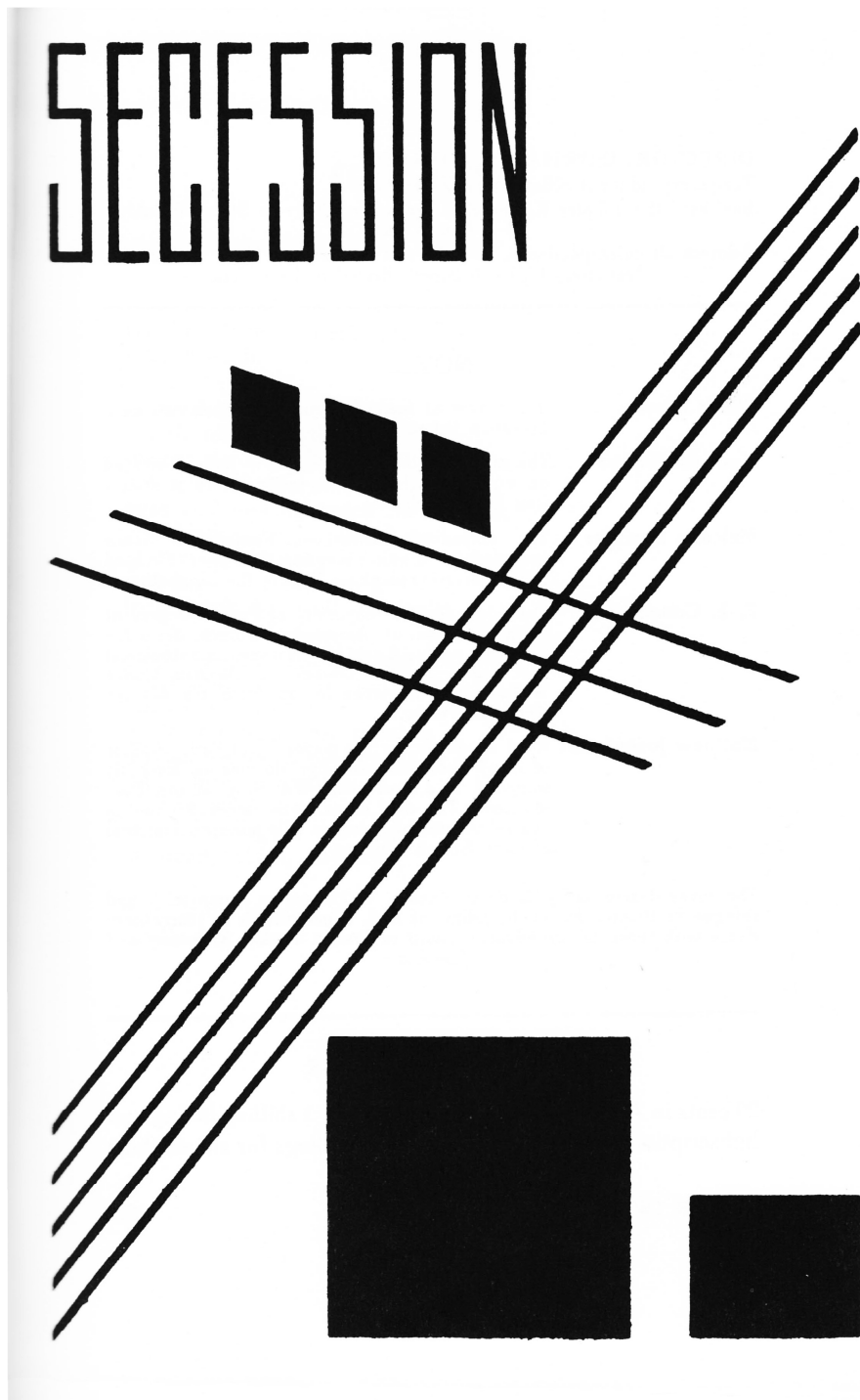


Fig. 21, Lajos Kassak, copertina, "Secession", n. 2, 1922

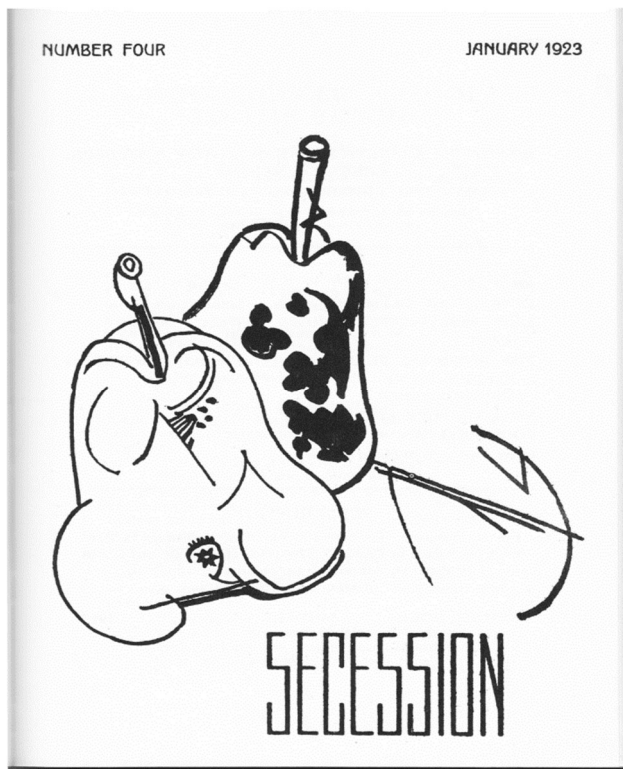


Fig. 22, William Sommer, copertina, "Secession", n. 4, 1923



Fig. 23, Hans Arp, copertina, "Secession", n. 3, agosto 1922

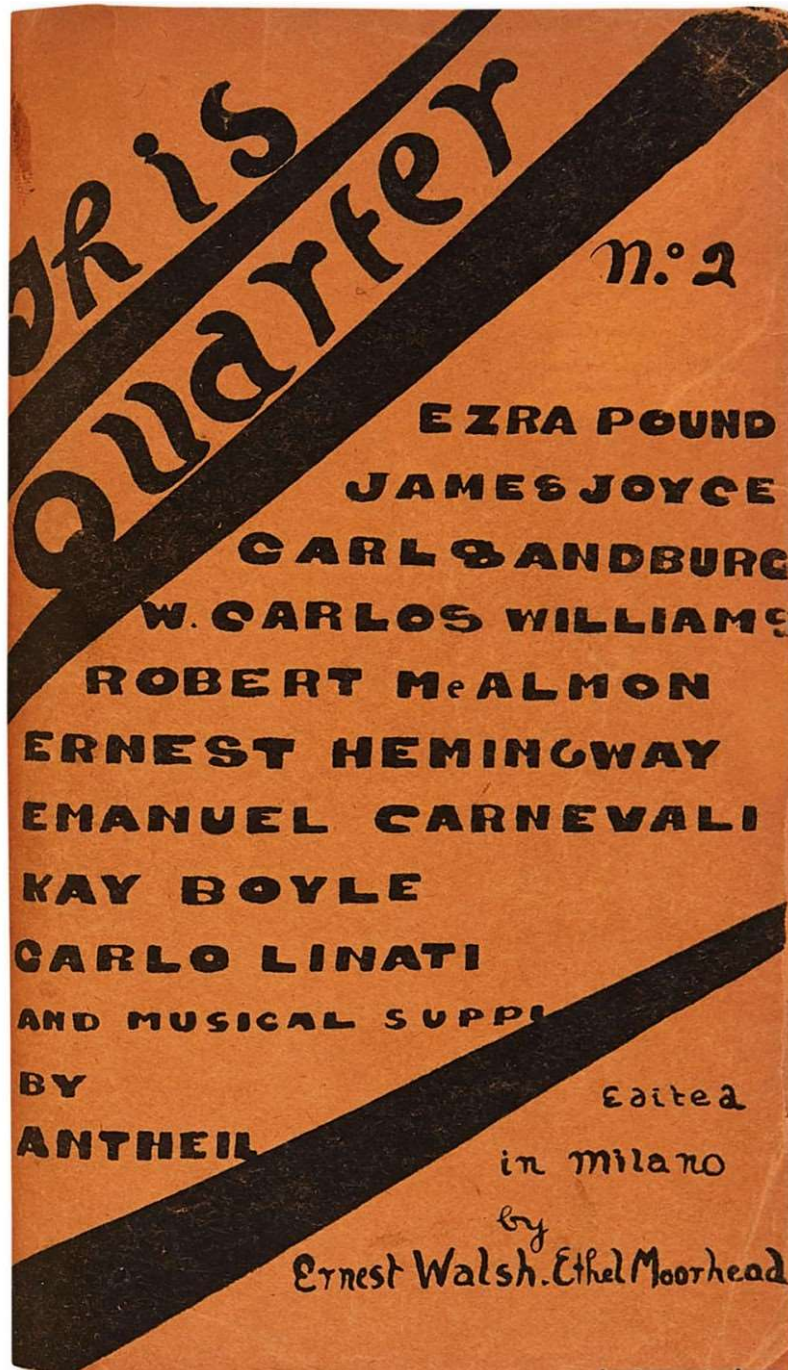


Fig. 24, Copertina, "This Quarter", vol. I, n. 2, 1925

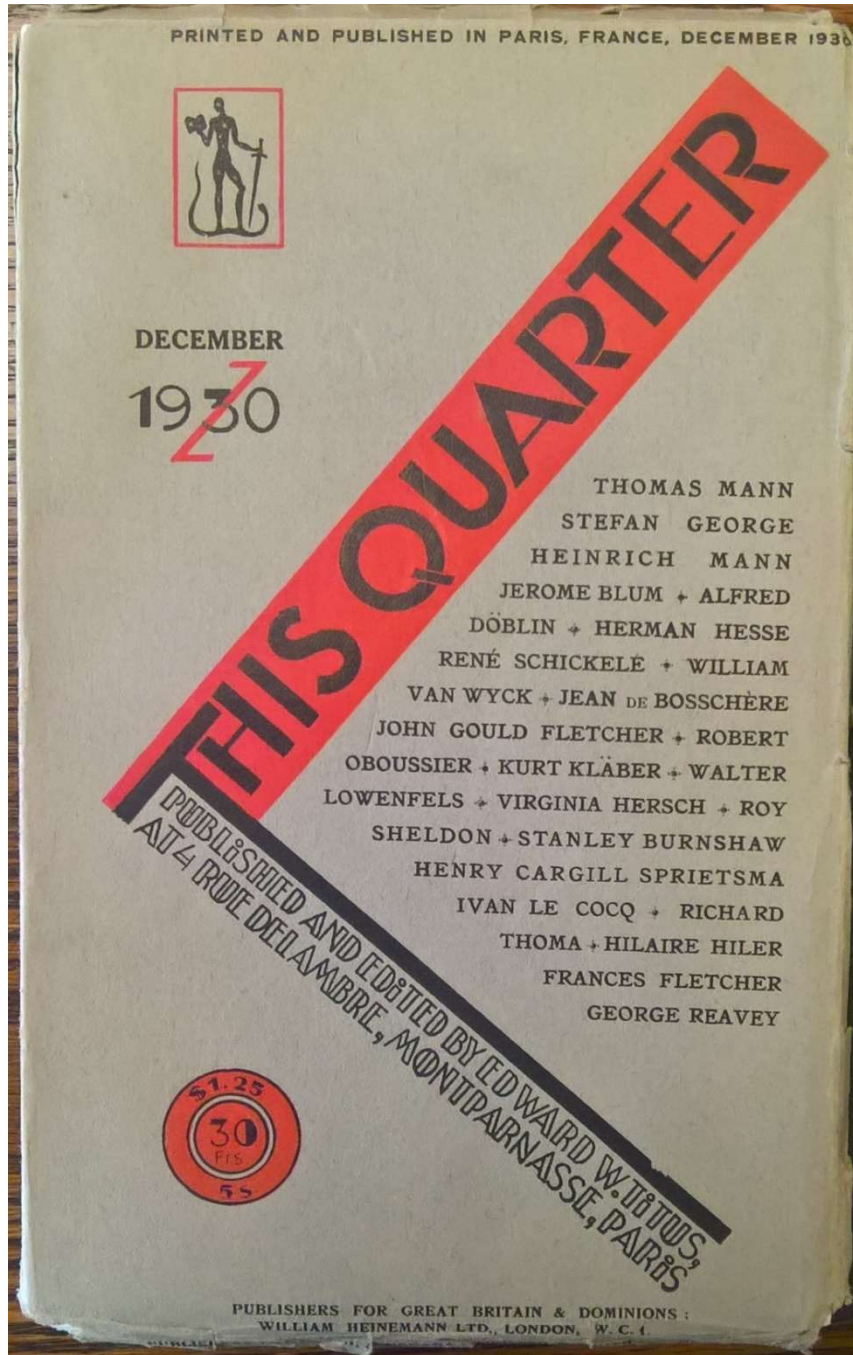


Fig. 25, Copertina, "This Quarter", vol. III, n. 2, 1930

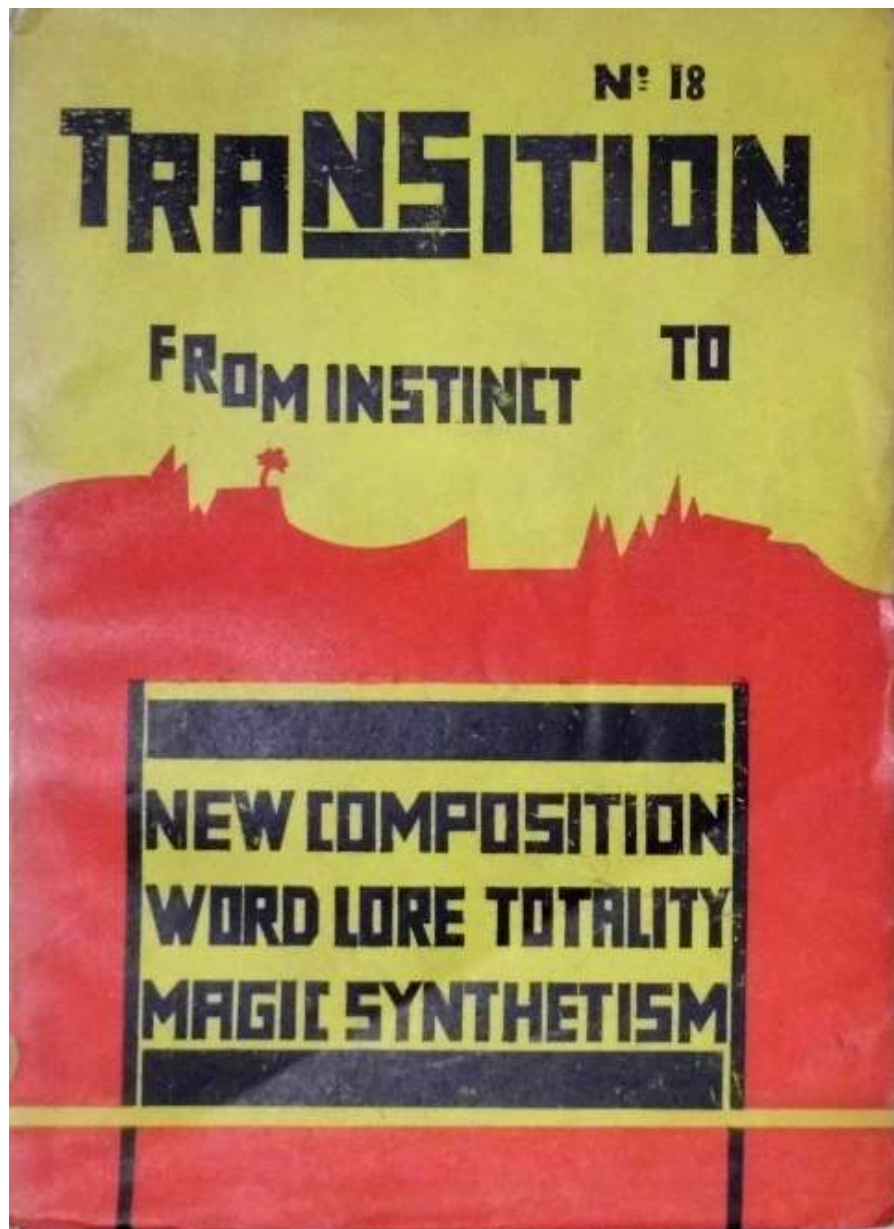


Fig. 26, Kurt Schwitters, copertina, "Transition", n. 18, 1929



"New York" painting in oil.

By BERTRAM HARTMAN

Fig. 27, Bertram Hartman, *New York*, 1924, "This Quarter", vol. I, n. 1, 1925, n.n.



BY JOHN STORRS

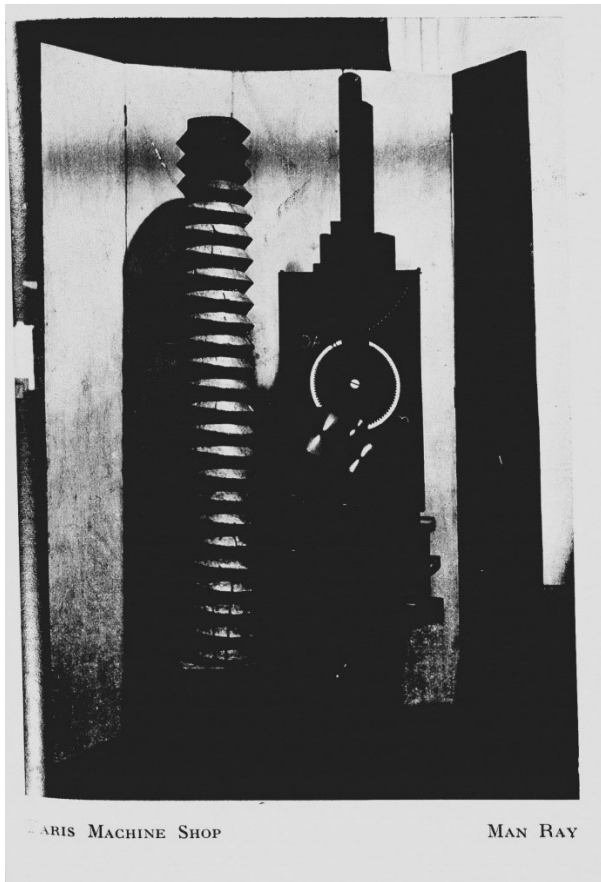
Fig. 28, John Storrs, *sculpture*, "The Little Review", vol. IX, n. 2, 1922, n.n.



Fig. 29, Berenice Abbott, *George Antheil*, "Transition", n. 13, 1928, n.n.



Fig. 30, Eugène Atget, *photograph*, "Transition", n. 13, 1928, n.n.



PARIS MACHINE SHOP

MAN RAY

Fig. 31, Man Ray, *Paris Machine Shop*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.



NEW YORK : 1920

MAN RAY

Fig. 32, Man Ray, *New York: 1920*, “Transition”, n. 13, 1928, n.n.

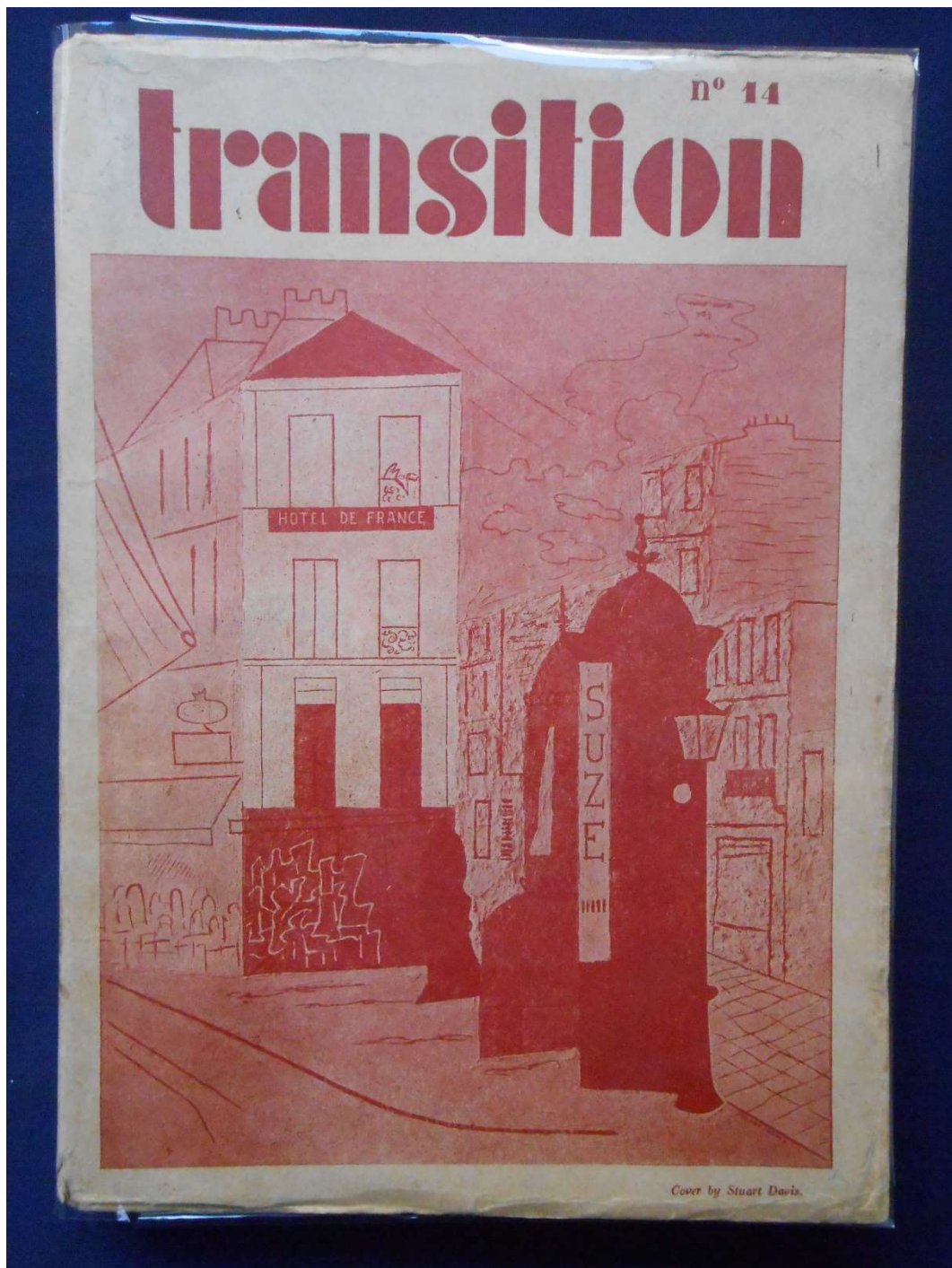


Fig. 33, Stuart Davies, copertina (*Hotel de France*, 1928), “*Transition*”, n. 14, 1928, n.n.

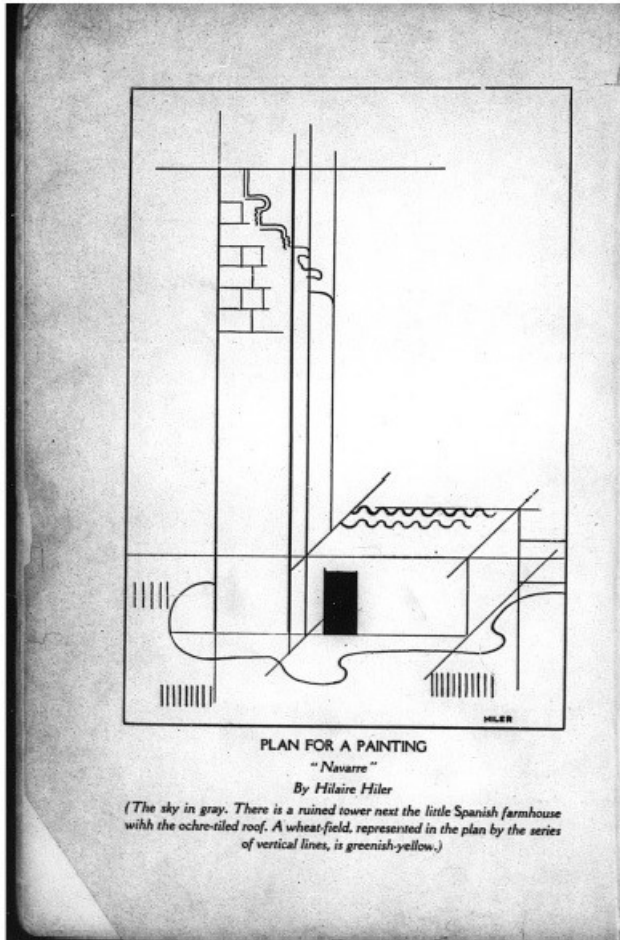


Fig. 34, Hilaire Hiler, *Navarre*, "The New Review", vol. I, n. 2, 1931, n.n.



Fig. 35, Stuart Davis, *Rue Lipp*, 1928



Fig. 36, Eugene MacCown e Renè Crevel, Pavel Tchelitchev Collection. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, bx 1 /fl 29



Fig. 37, Eugene MacCown, *Charlatans fabuleux*, 1924-1925, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, n.n.



Fig. 38, Eugene MacCown, *Nostalgia*, 1924-1925, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, n.n.

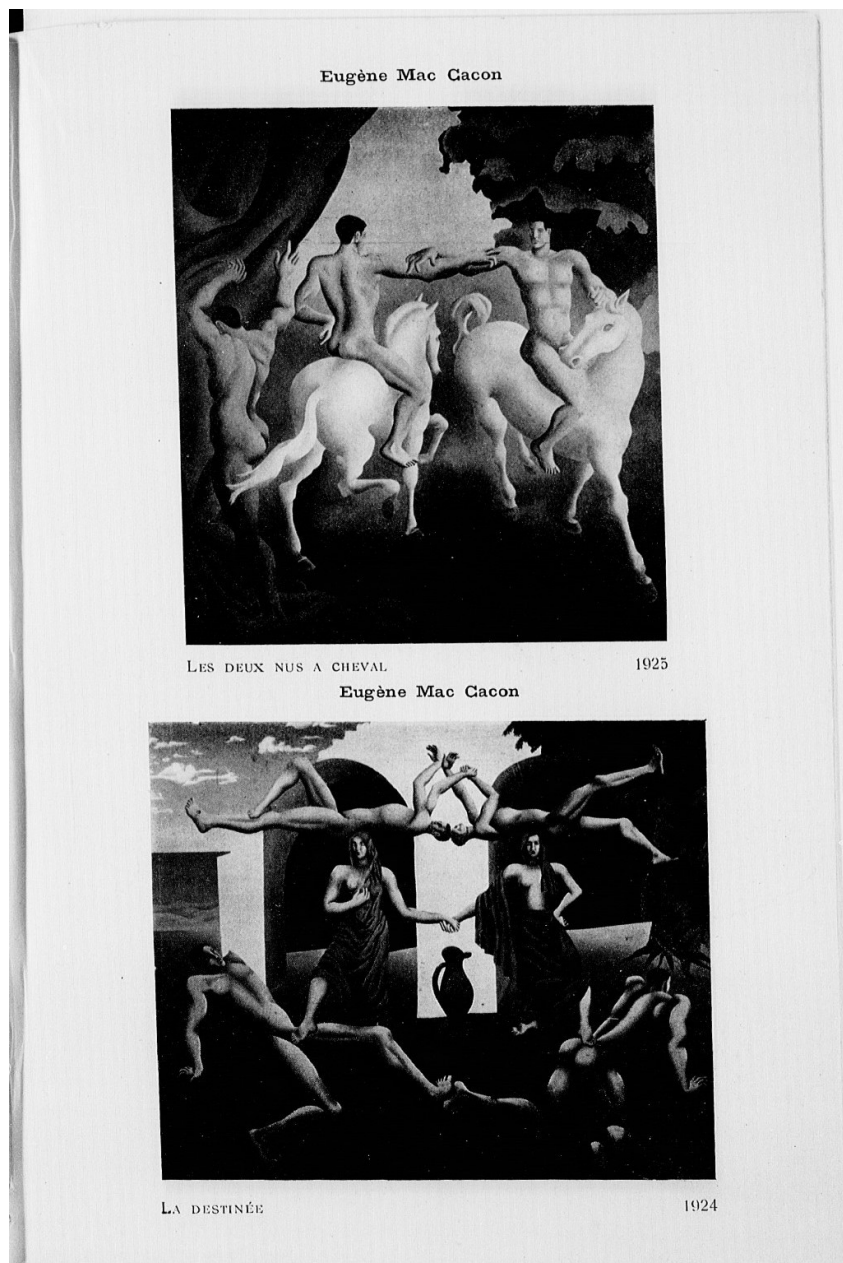


Fig. 39, Opere di Eugene MacCown pubblicate su “Le Bulletin de l’effort moderne”, n. 13, 1925, n.n.



Fig. 40, Eugene MacCown, *Siesta*, 1924-1925, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, n.n.

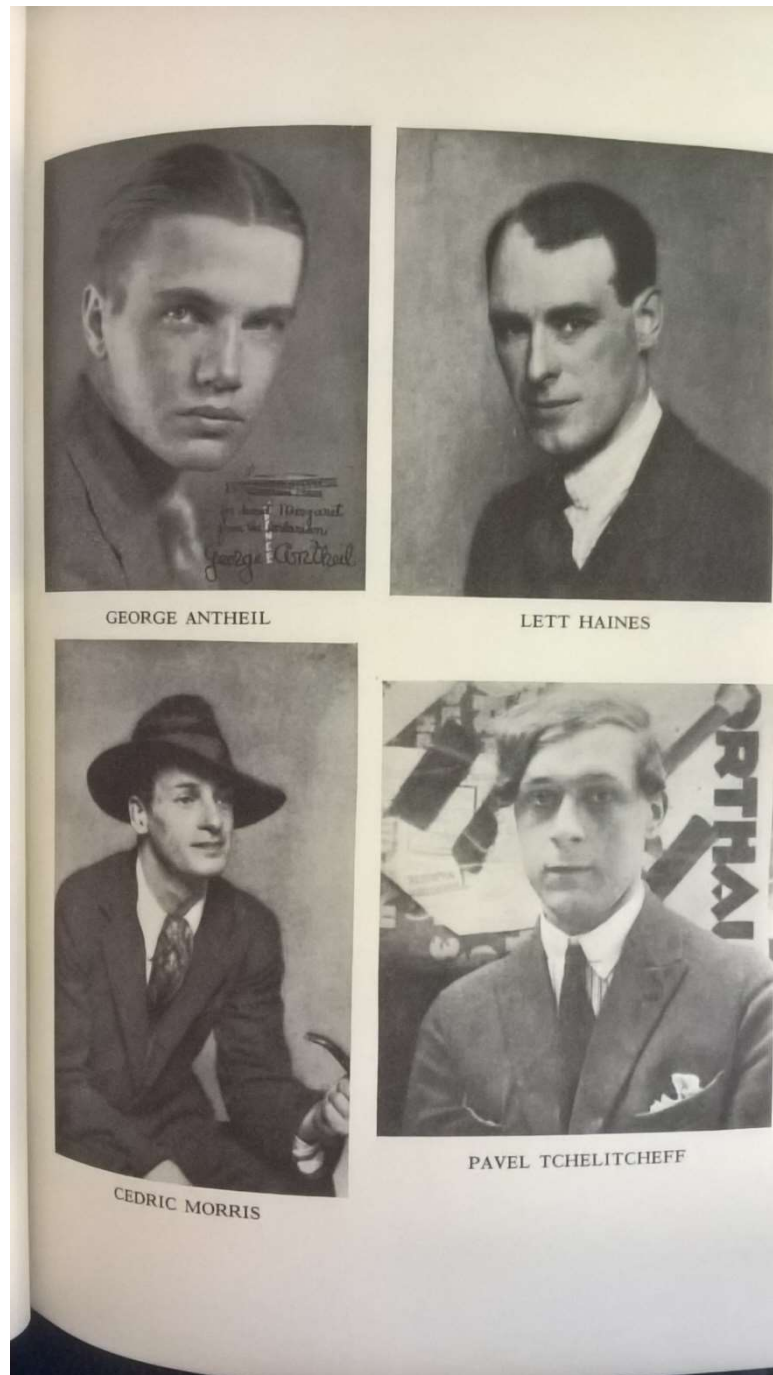


Fig. 41, *George Antheil, Arthur Lett-Haines, Cedric Morris, Pavel Tchelitcheff, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, n.n.*

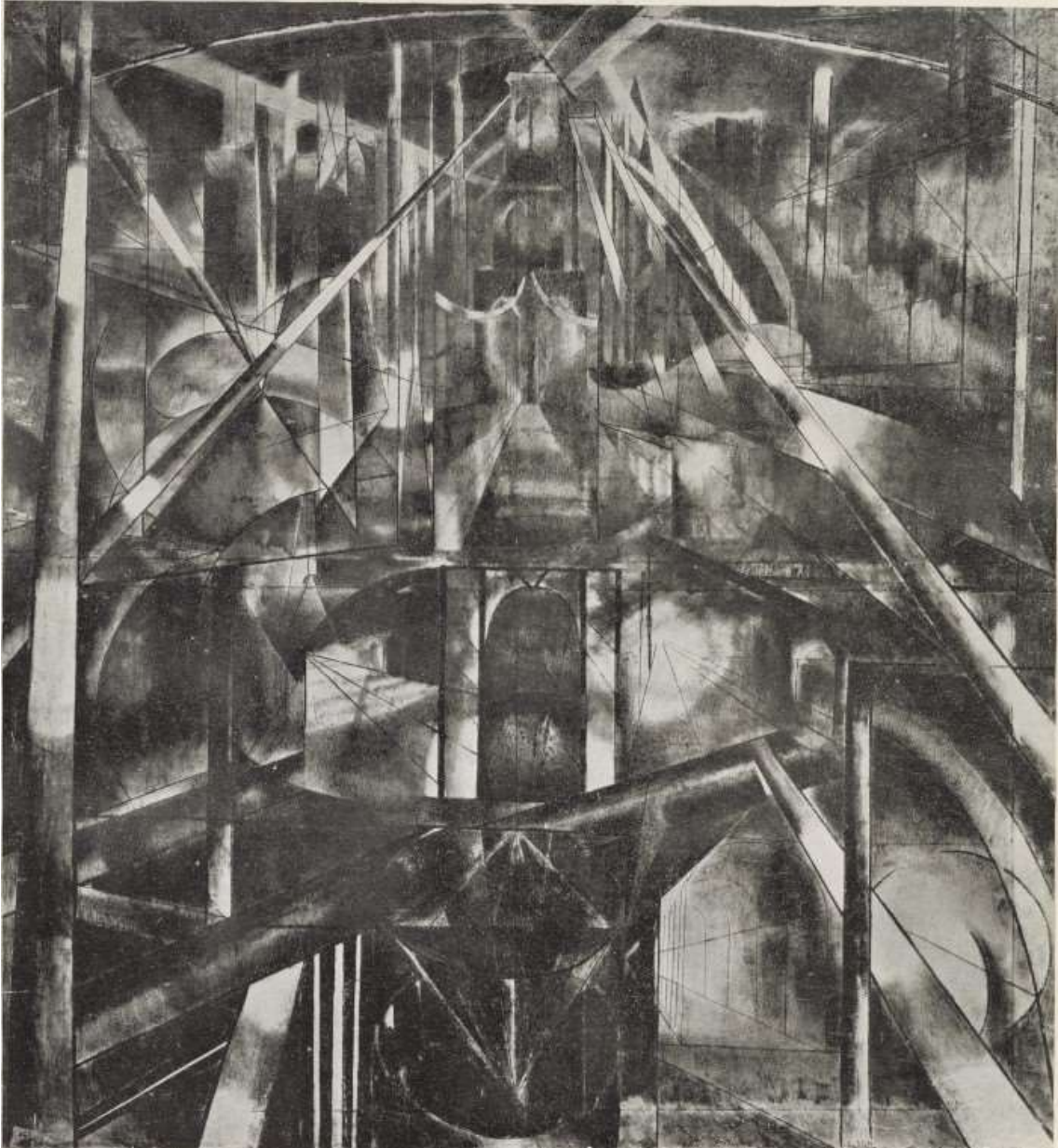


Fig. 42, Joseph Stella, *Brooklyn Bridge*, 1919-1920, "Broom", vol. I, n. 1, 1921, p. 2



Fig. 43, Enrico Prampolini, copertina, "Broom", vol. I, n. 1

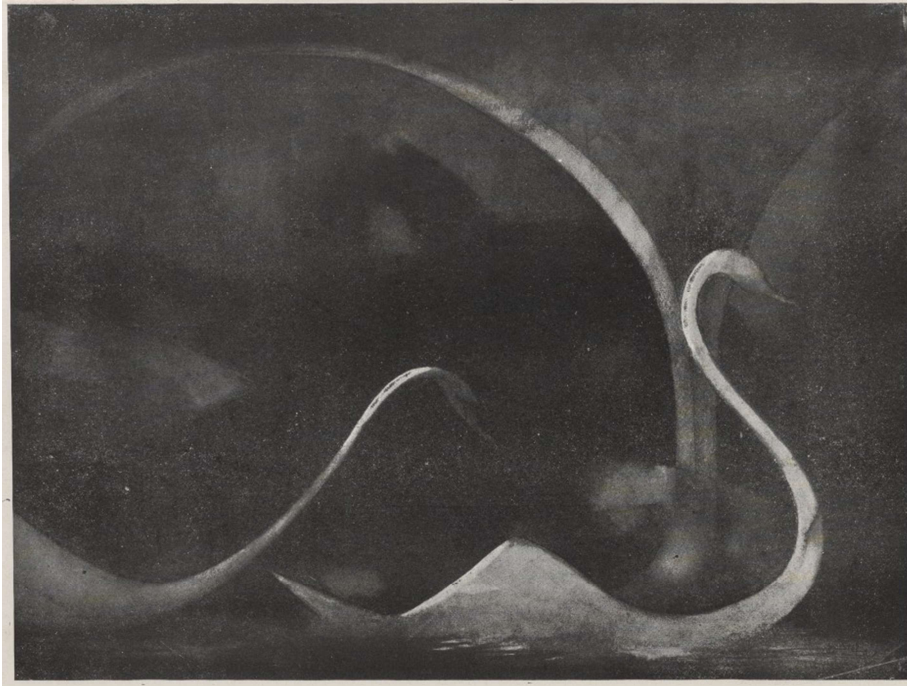


Fig. 44, Joseph Stella, *The Swans*, 1917, “Broom”, vol. I, n. 2, 1921, p. 98; “The Little Review”, vol. IX, n. 1, 1922, n.n.

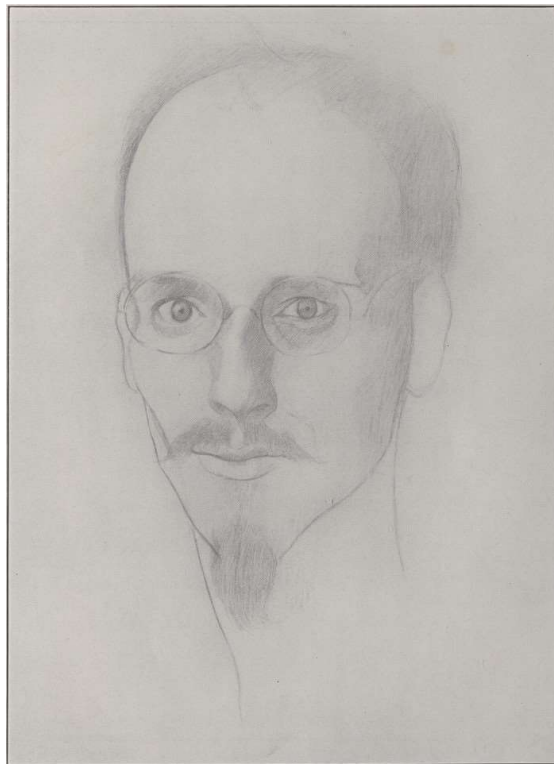


Fig. 45, Joseph Stella, *Portrait of Joe Gould*, “Broom”, vol. V, n. 3, 1923, n.n.

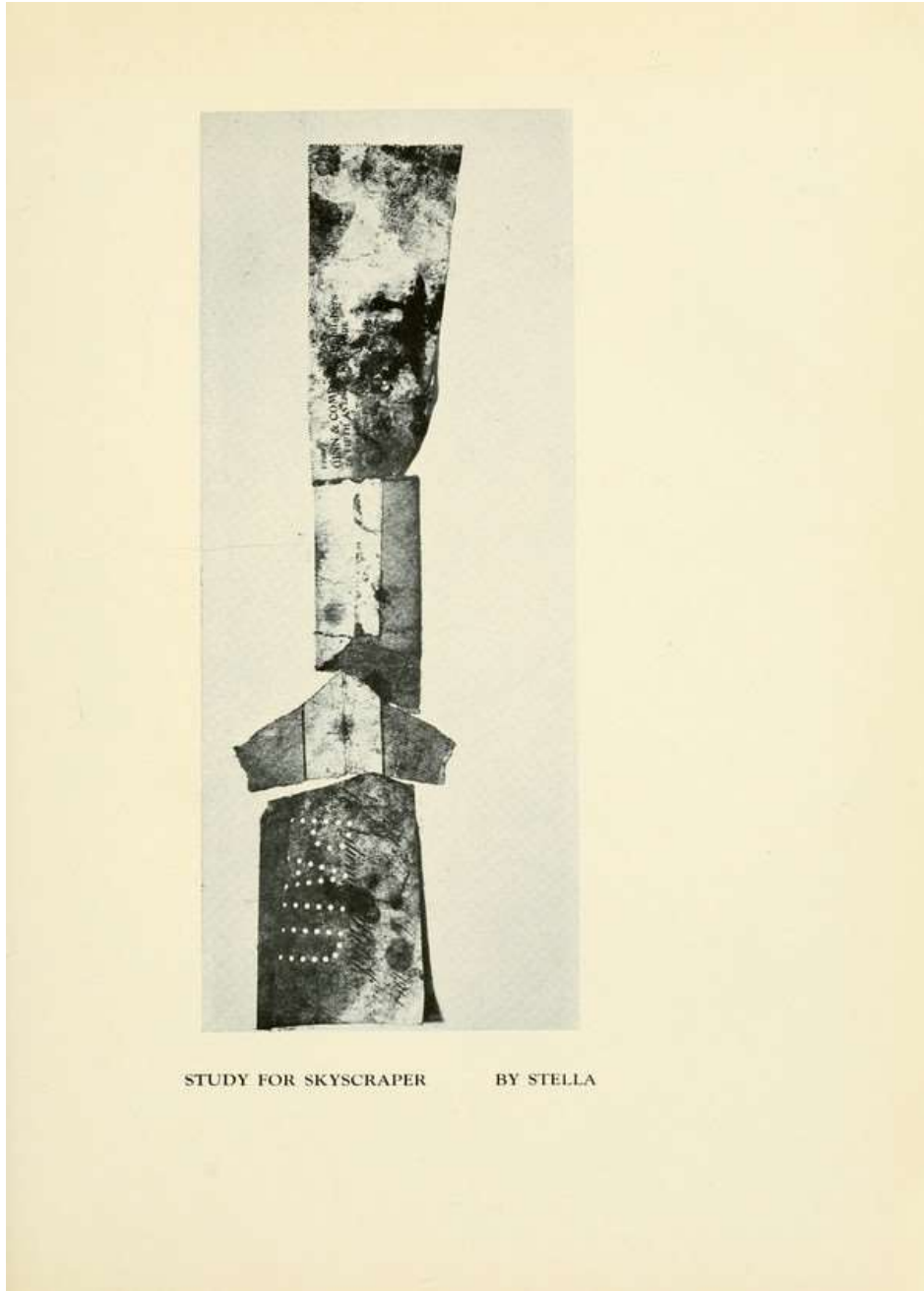


Fig. 46, Joseph Stella, *Study for a Skyscraper*, “The Little Review”, vol. IX, n. 1, 1922, n.n.

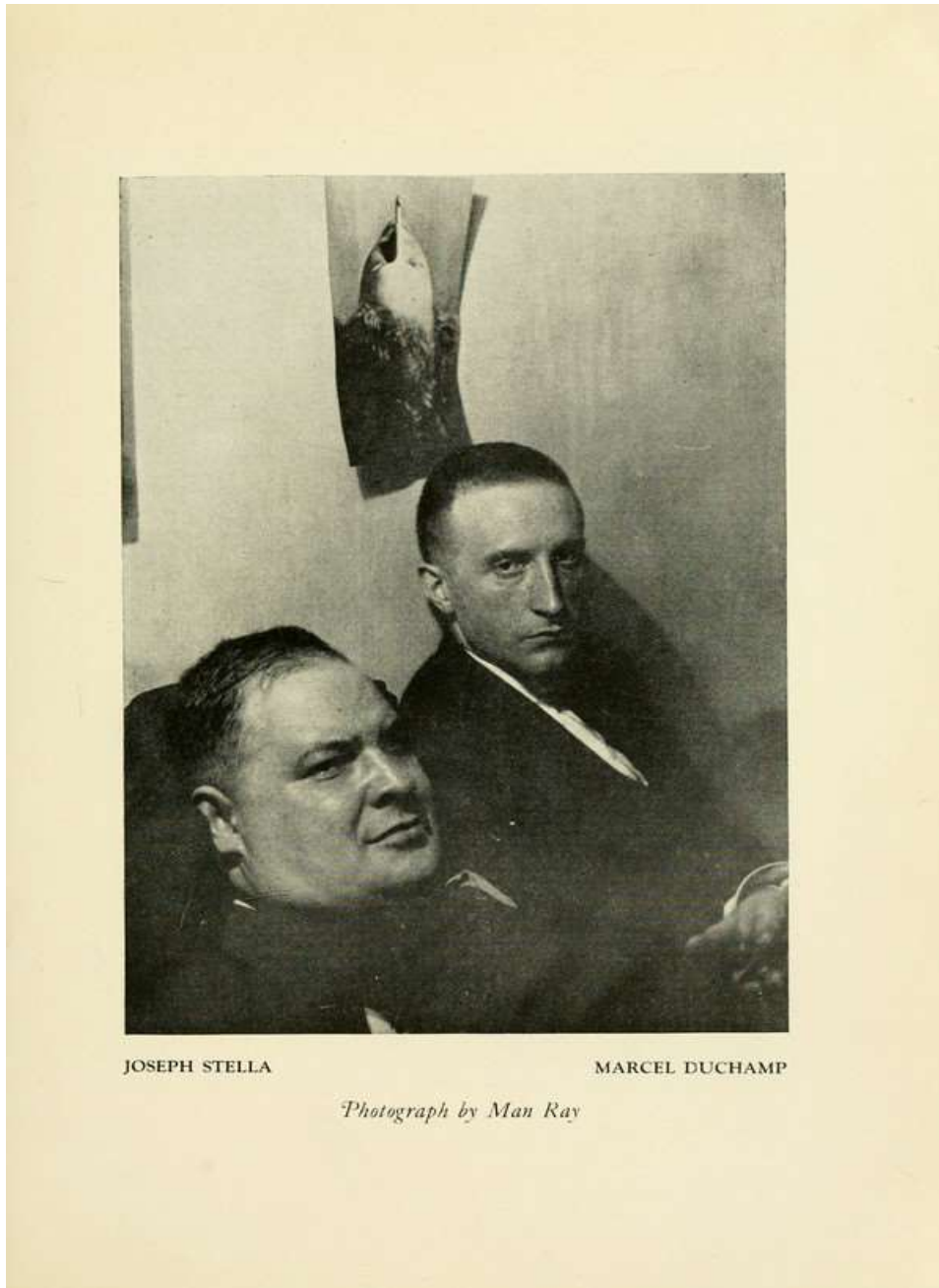


Fig. 47, *Man Ray, Joseph Stella and Marcel Duchamp (Three Heads, 1920), "The Little Review", vol. IX, n. 1, 1922, n.n.*



Fig. 48, Man Ray, *esoRRose sel à Vie* (1922), "The Little Review", vol. IX, n. 1, 1922, n.n.

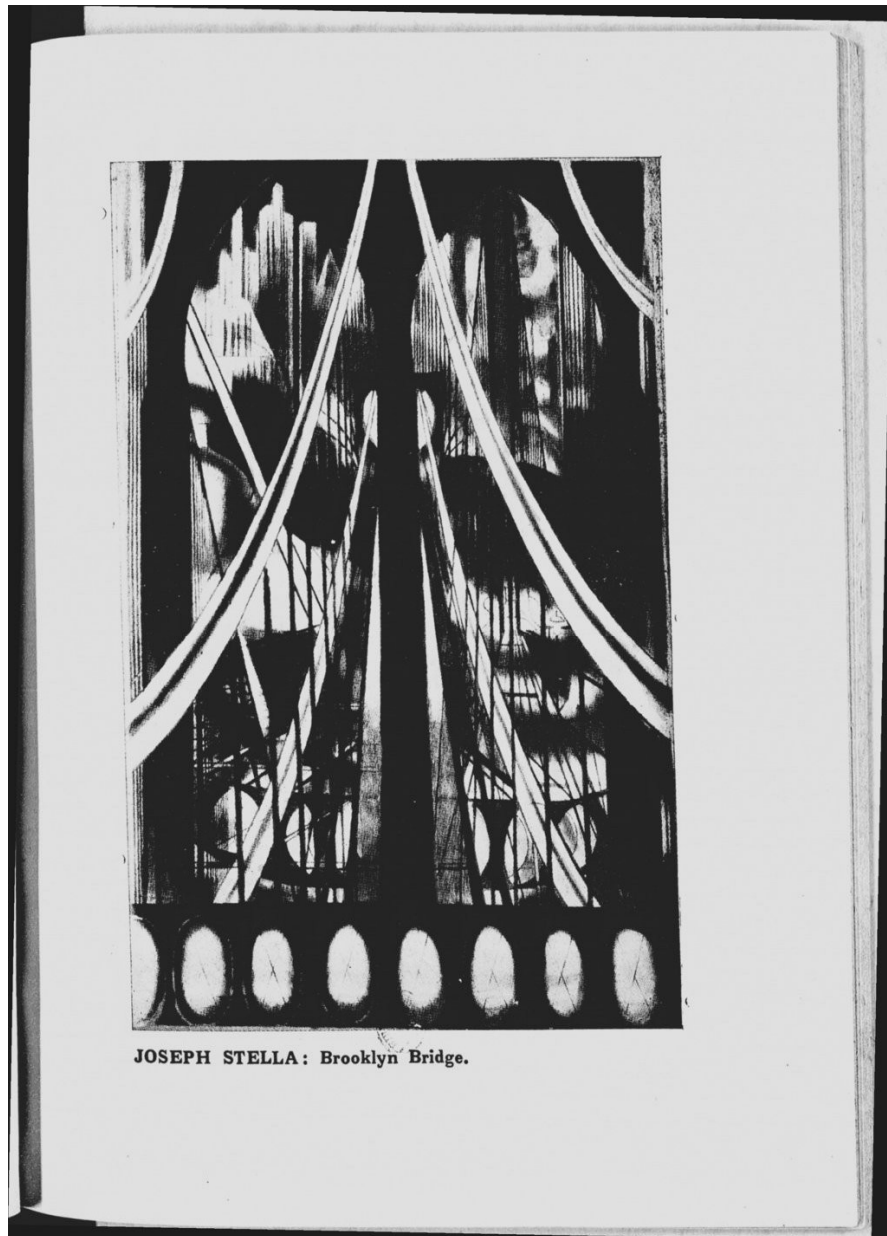
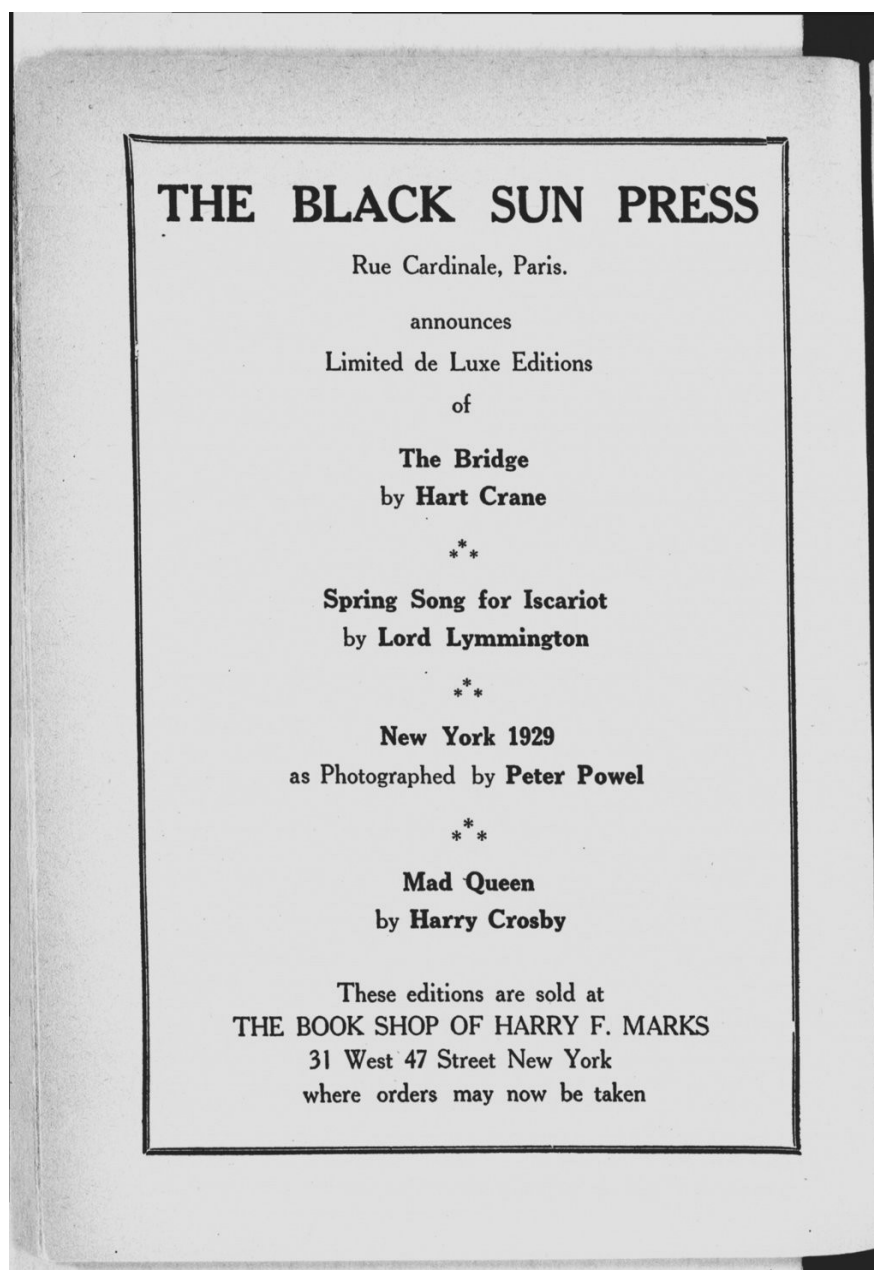


Fig. 49, Joseph Stella, *The Voice of the City of New York Interpreted*, “Transition”, n. 16-17, 1929, n.n.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 50, Inserzione pubblicitaria, The Black Sun Press, "Transition", n. 16-17, 1929,
n.n.



Fig. 51, Berenice Abbott, *New York*, “Transition”, n. 16-17, 1929, n.n.

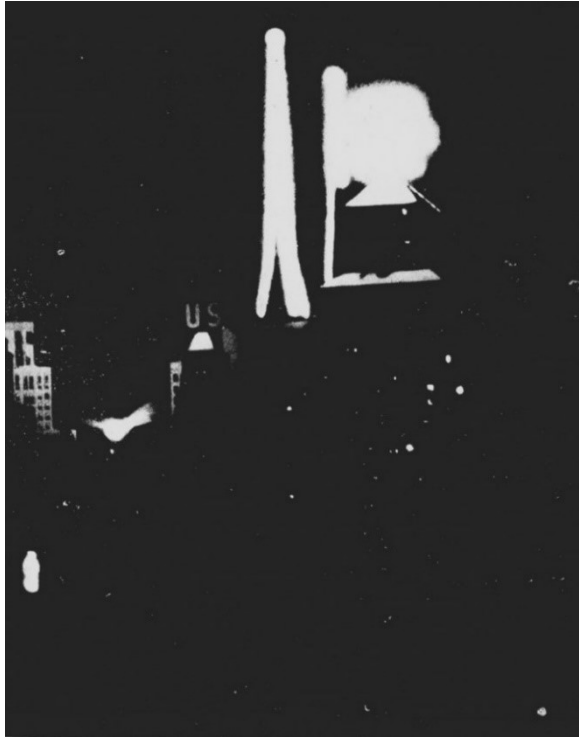
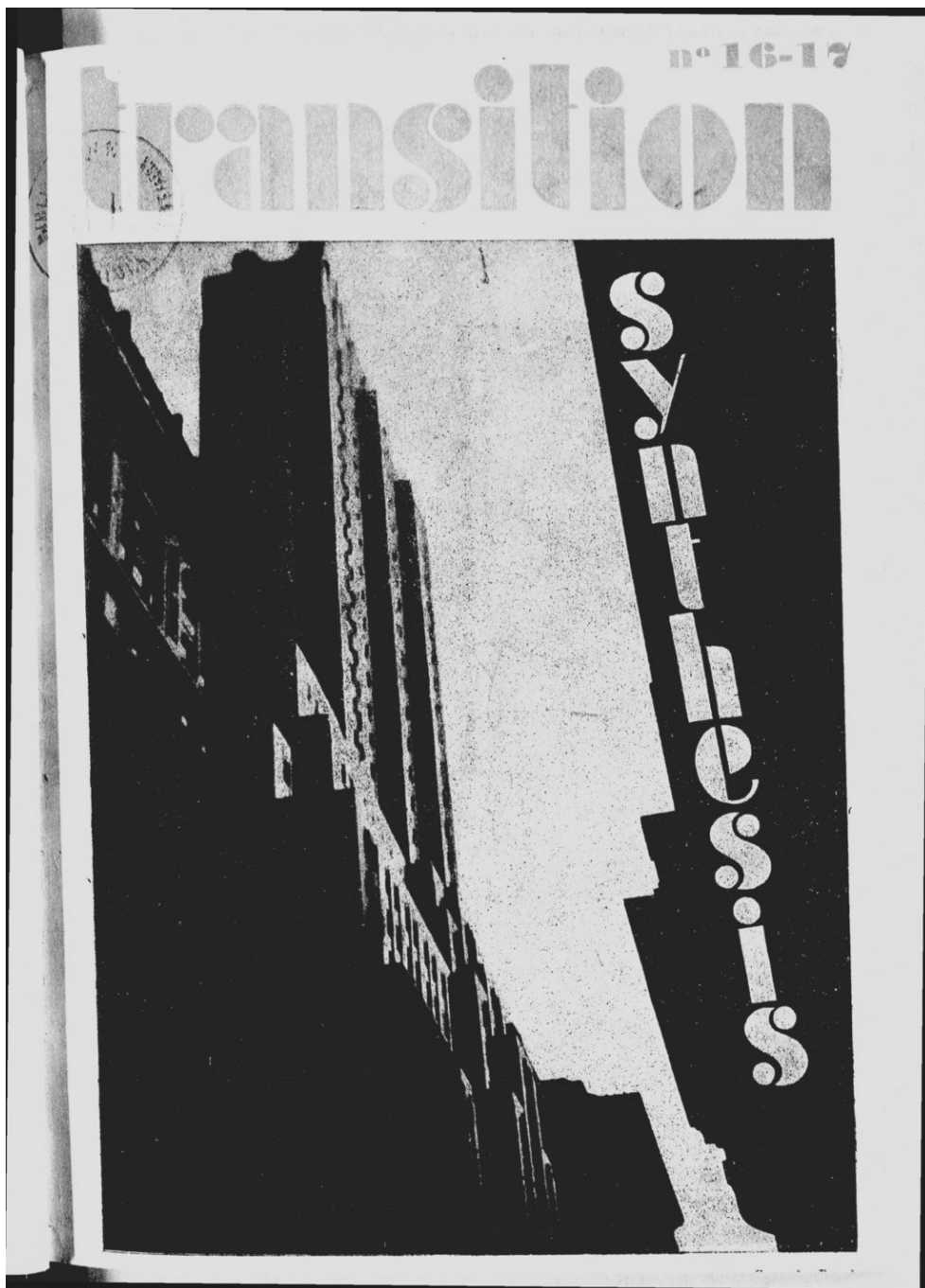


Fig. 52, Gretchen e Peter Powel, dalla serie *Manhattan: 1929*, “Transition”, n. 16-17, 1929, n.n.



Fig. 53, Gretchen e Peter Powel, dalla serie *Manhattan: 1929*, “Transition”, n. 16-17, 1929, n.n.

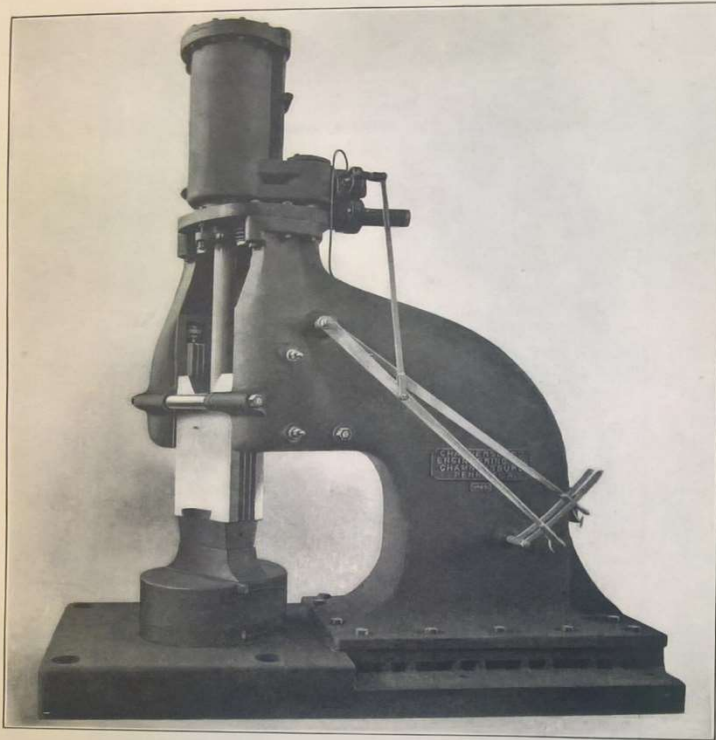


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 54, Gretchen e Peter Powel, copertina, "Transition", n. 16-17, 1929
[scatto dalla serie *Manhattan: 1929*]



Fig. 55, Alfred Stieglitz, *The Flatiron*, 1903



Chambersburg Steam Hammer

Fig. 56, *Chambersburg Steam Hammer*, "The Soil", vol. I, n. 1, 1916, n.n.

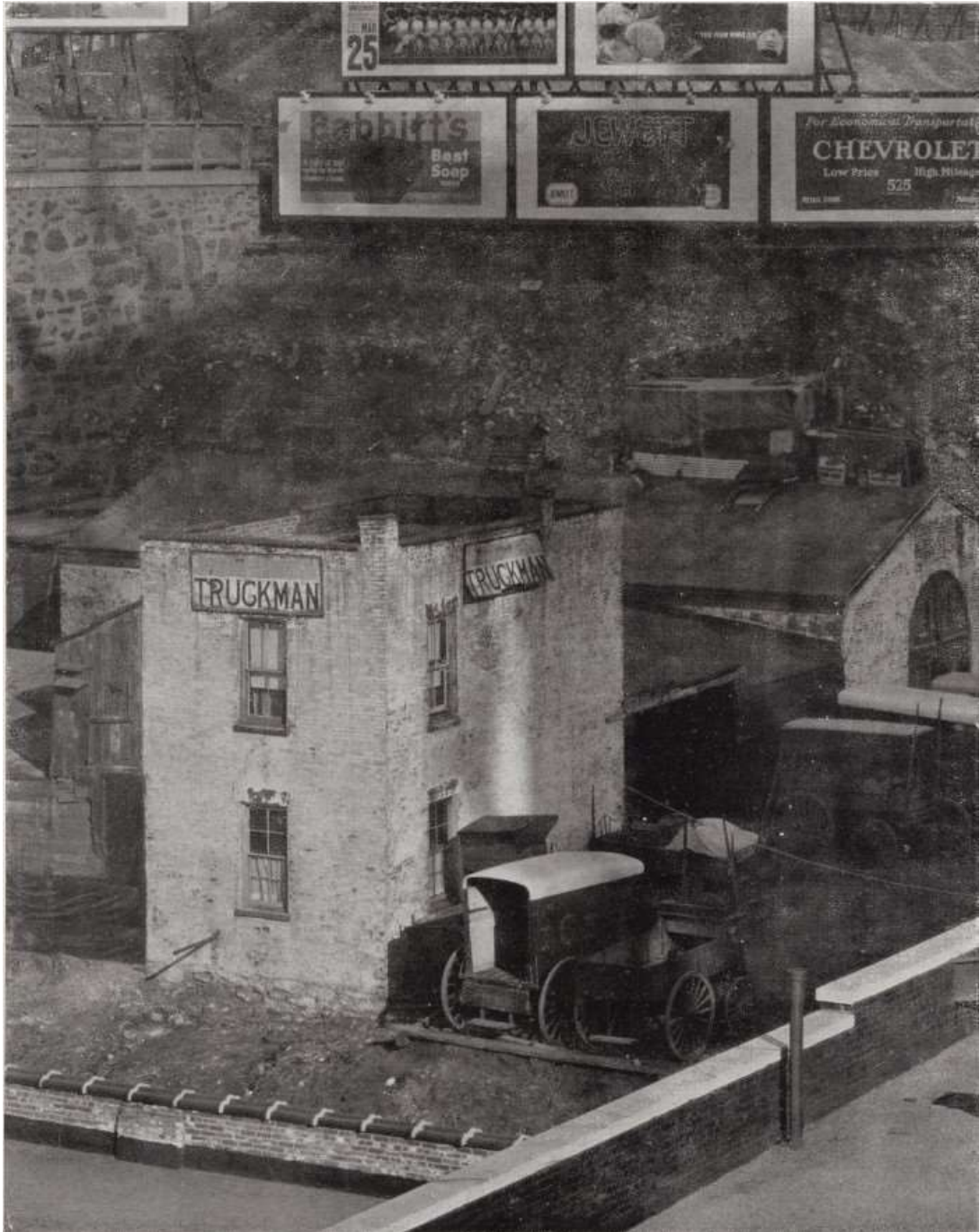


Fig. 57, Paul Strand, *photograph (Truckerman's House)*, "Broom", vol. III, n. 4, 1922, n.n.

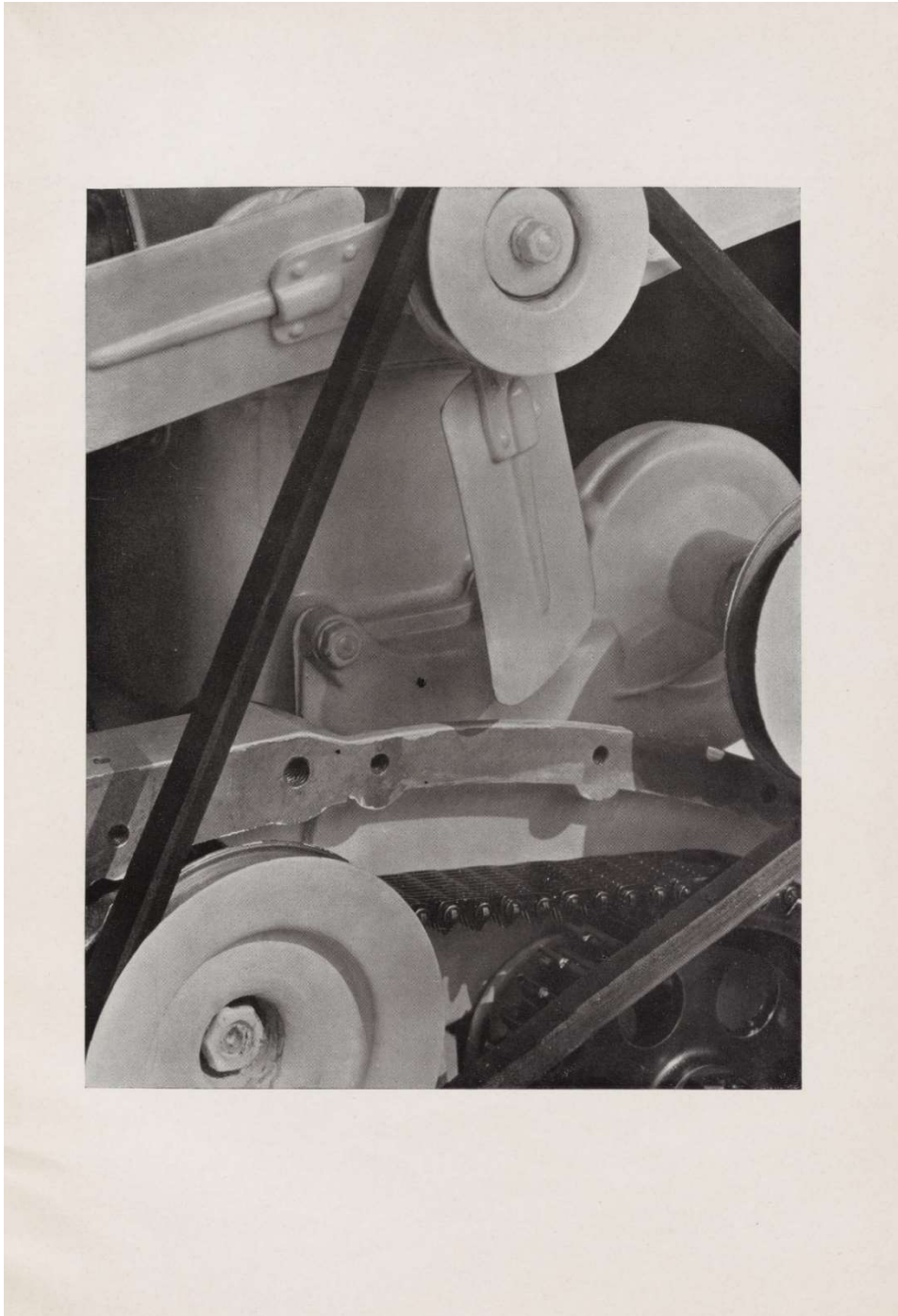


Fig. 58, Paul Strand, *photograph*, "Broom", vol. III, n. 4, 1922, n.n.



Fig. 59, Paul Strand, *photograph*, "Broom", vol. III, n. 4, 1922, n.n.

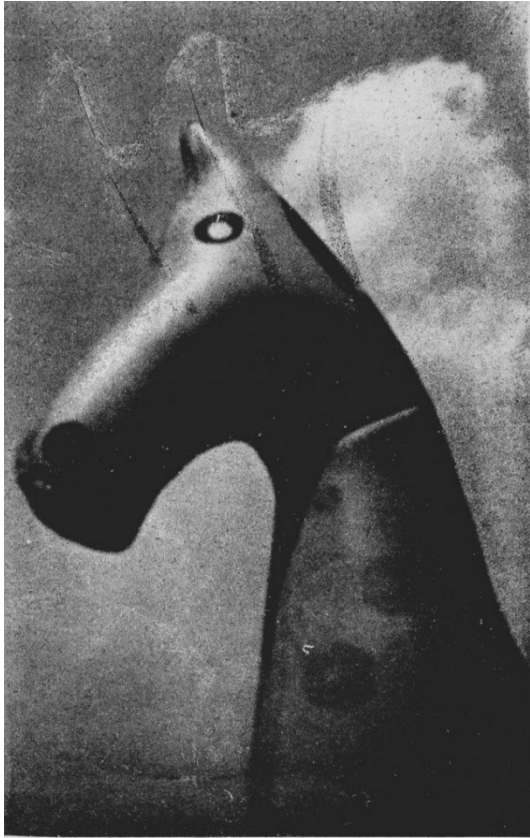
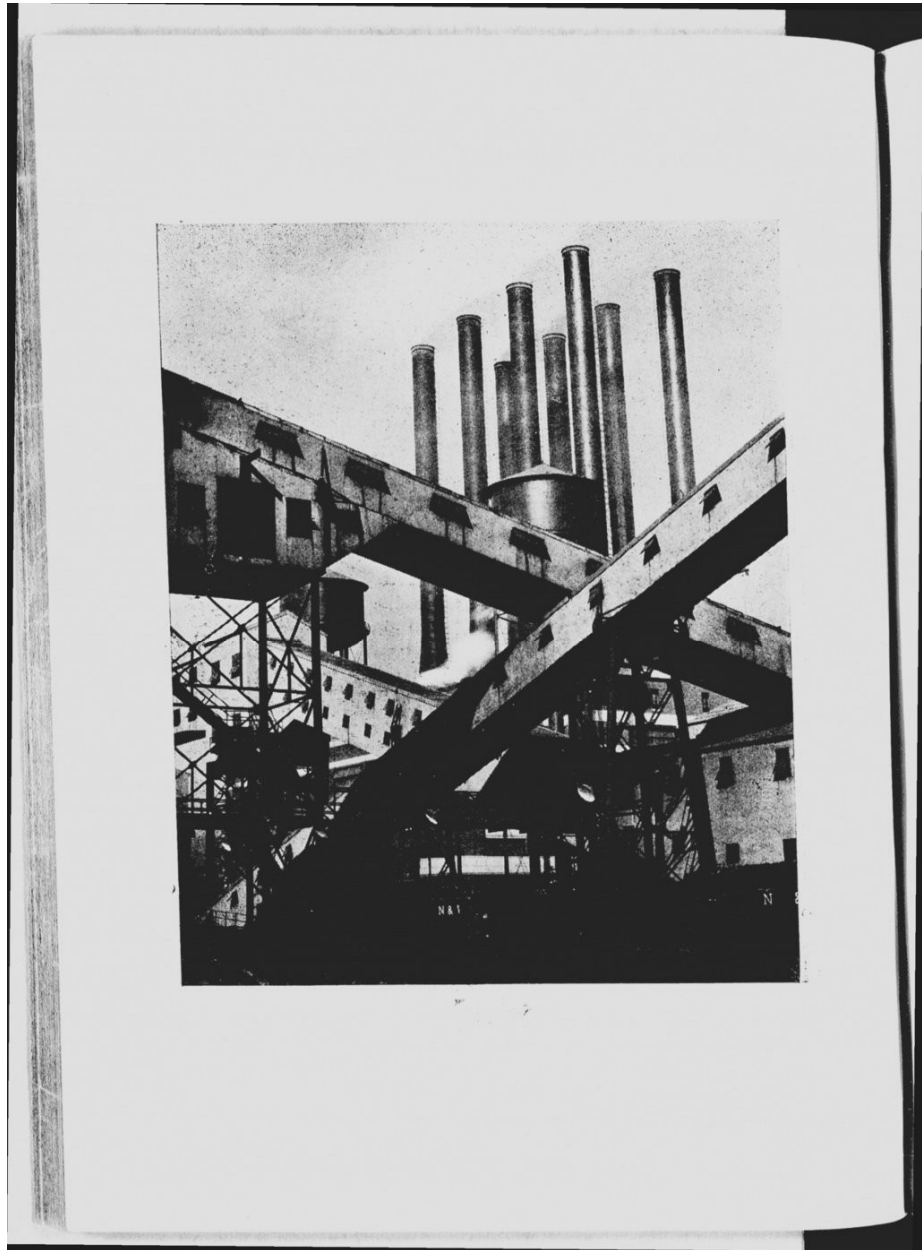


Fig. 60, Harry Crosby, *Apparition*, “Transition”, n. 18, 1929, n.n.



Fig. 61, Francis Bruguière, dalla serie *Abstract Photographic Studies*, “Transition”, n. 18, 1929, n.n.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 62, Charles Sheeler, dalla serie *Industrial Mythos*, “Transition”, n. 18, 1929, n.n.

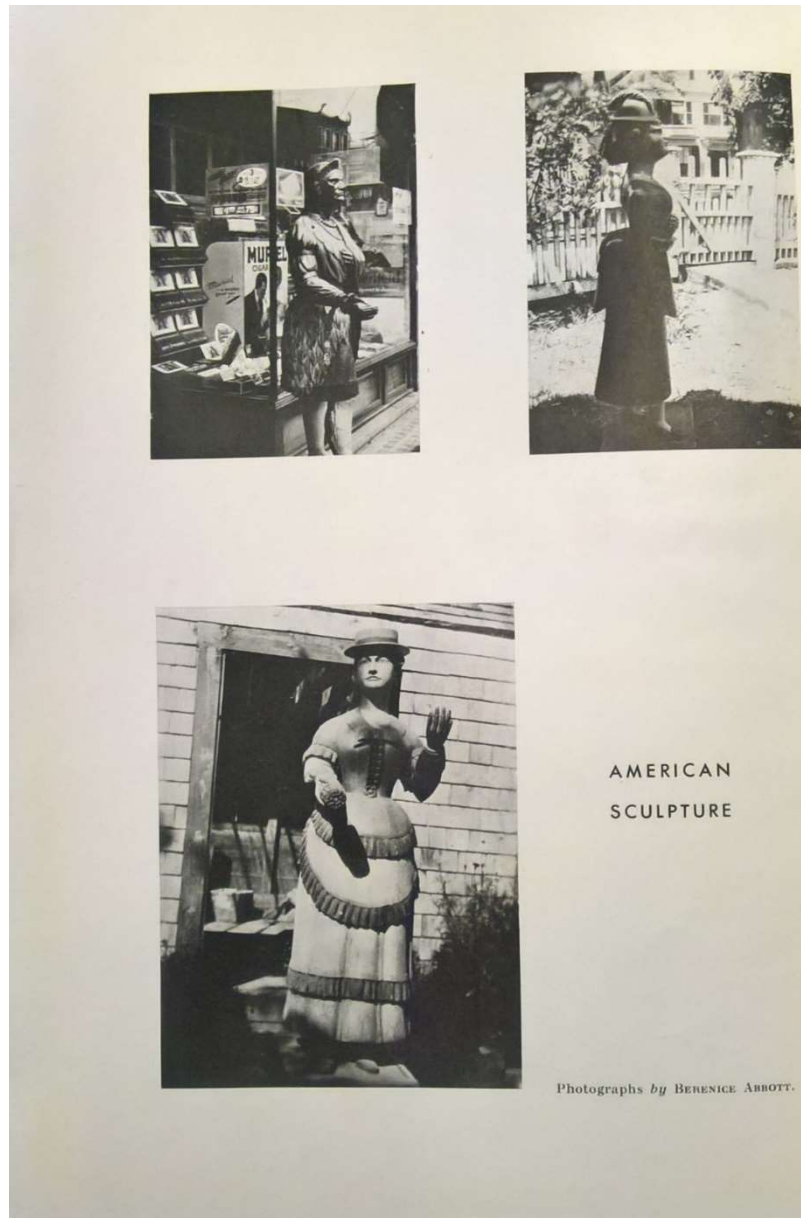


Fig. 63, Berenice Abbott, dalla serie *American Sculpture*, "The New Review", vol. II, n. 5, 1932, n.n.

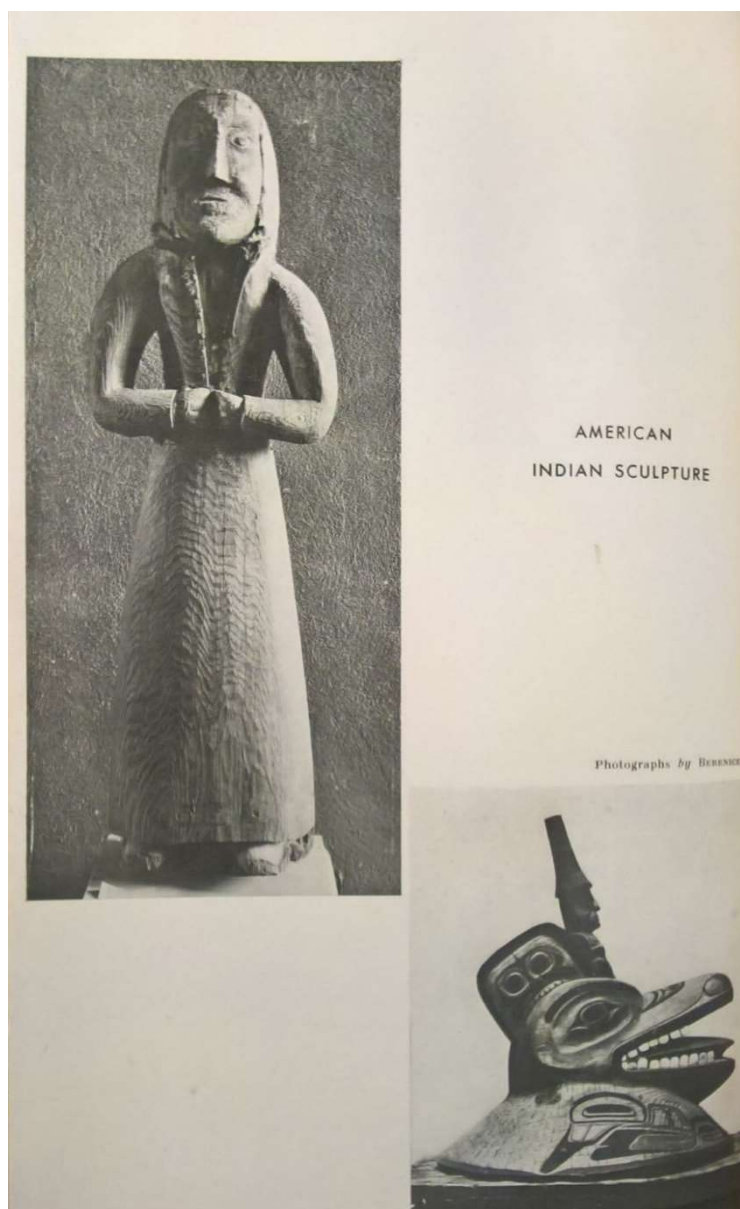


Fig. 64, Berenice Abbott, dalla serie *American Indian Sculpture*, "The New Review", vol. II, n. 5, 1932, n.n.

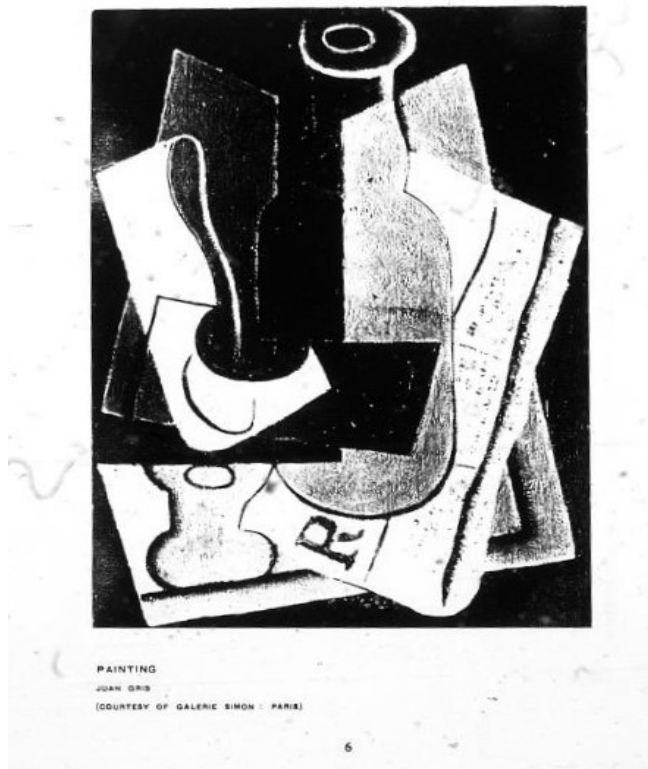


Fig. 65, Juan Gris, *painting*, "Gargoyle", vol. I, n. 6, 1921, p. 6

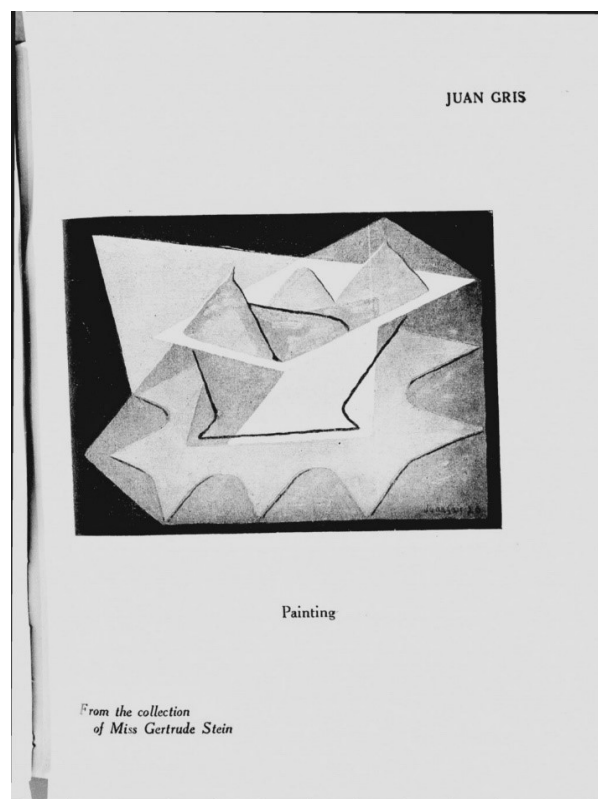


Fig. 66, Juan Gris, *painting*, 1926, "Transition", n. 2, 1927, n. n



Fig. 67, Fernand Léger, *Paysage animé*, 1921, "Broom", vol. II, n. 1, 1922, p. 79



Fig. 68, Fernand Léger, copertina, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927 /catal *Machine-Age Exposition*



Fig. 69, Fernand Léger, *Les Disques*, 1918



Fig. 70, Enrico Prampolini, copertina, "Broom", vol, III, n. 3, 1922

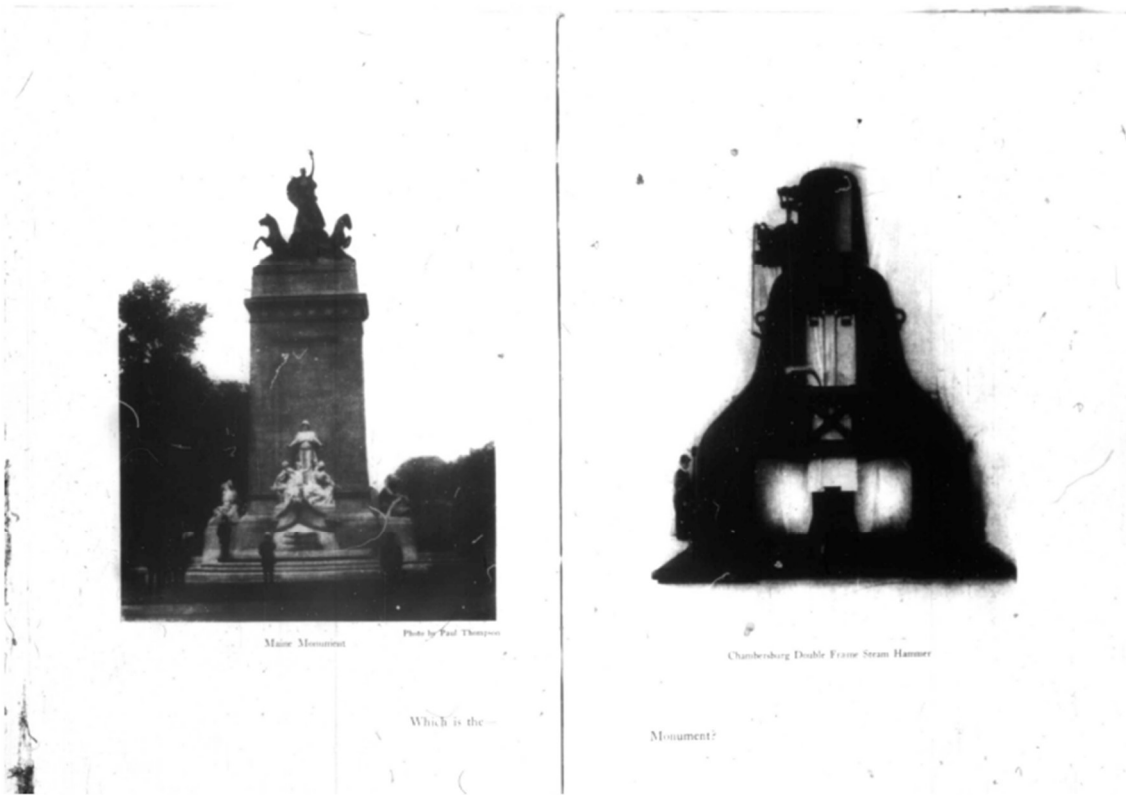


Fig. 71, *Which is the Monument?*, "The Soil", vol. I, n. 2, n.n.

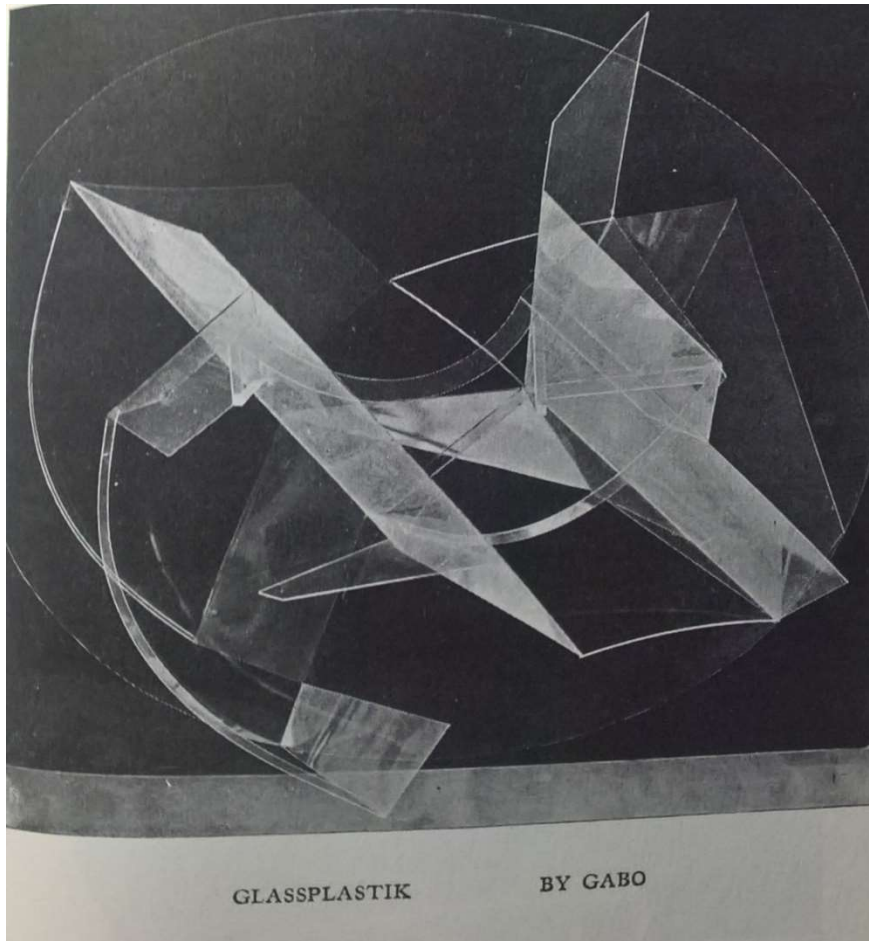


Fig. 72, Naum Gabo, *Glassplastik*, 1921ca, “The Little Review”, vol. X, n. 1, 1924, n.n.

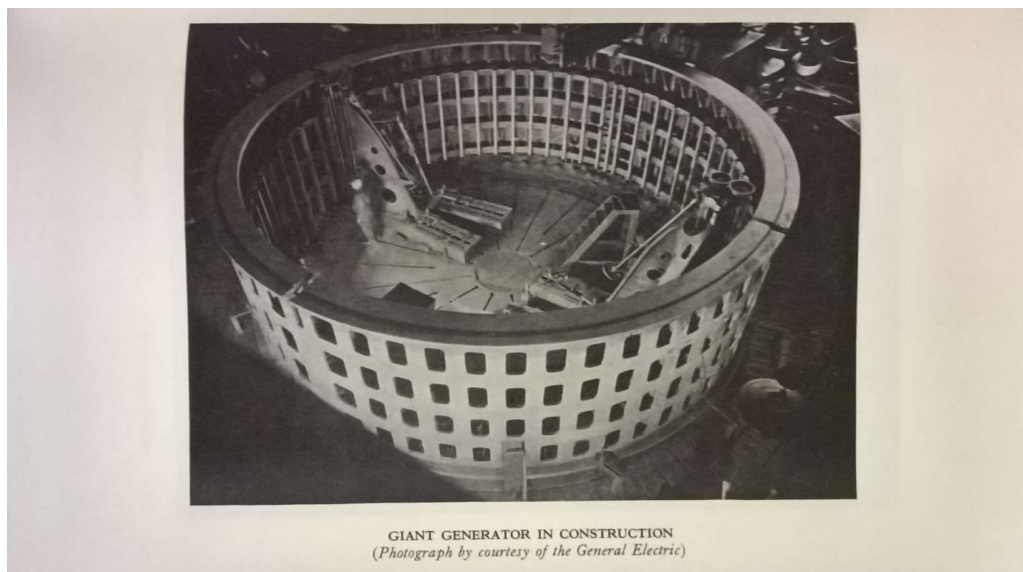


Fig. 73, *Giant generator in construction*, “The Little Review”, vol. XI, n. 1, 1925, n.n.

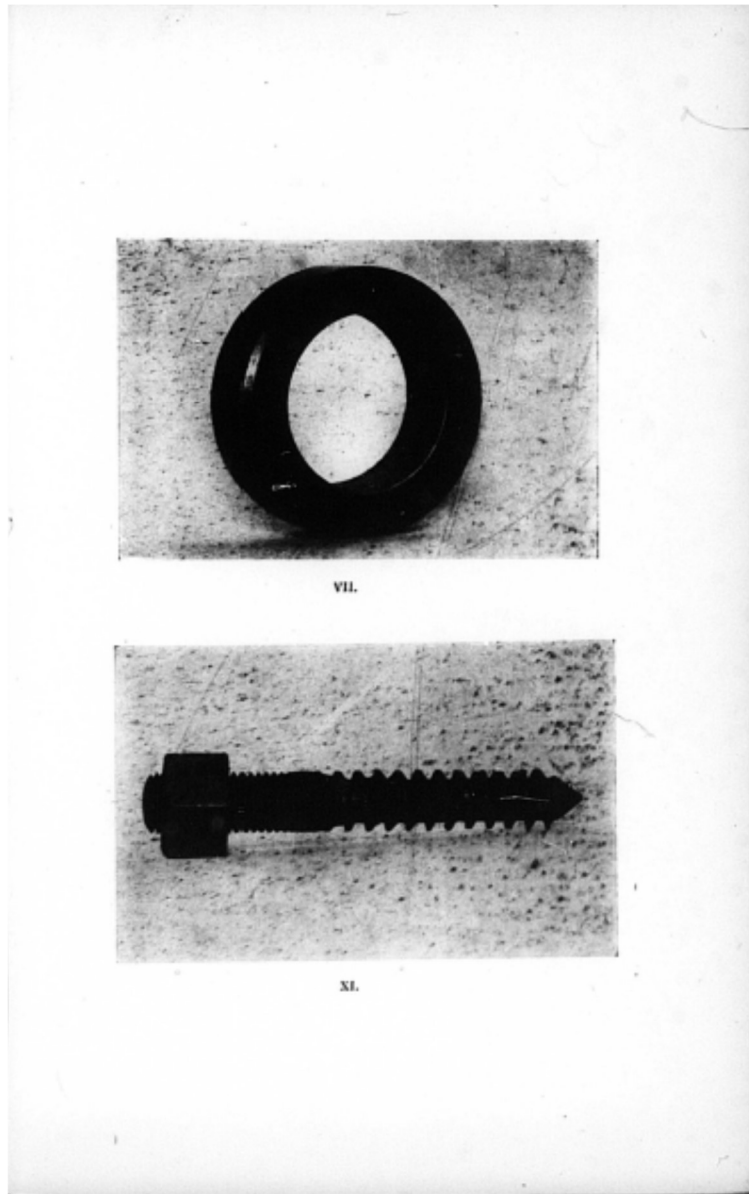


Fig. 74, Fotografie oggetti industriali, "The New Review", n. 4, 1931, n.n.

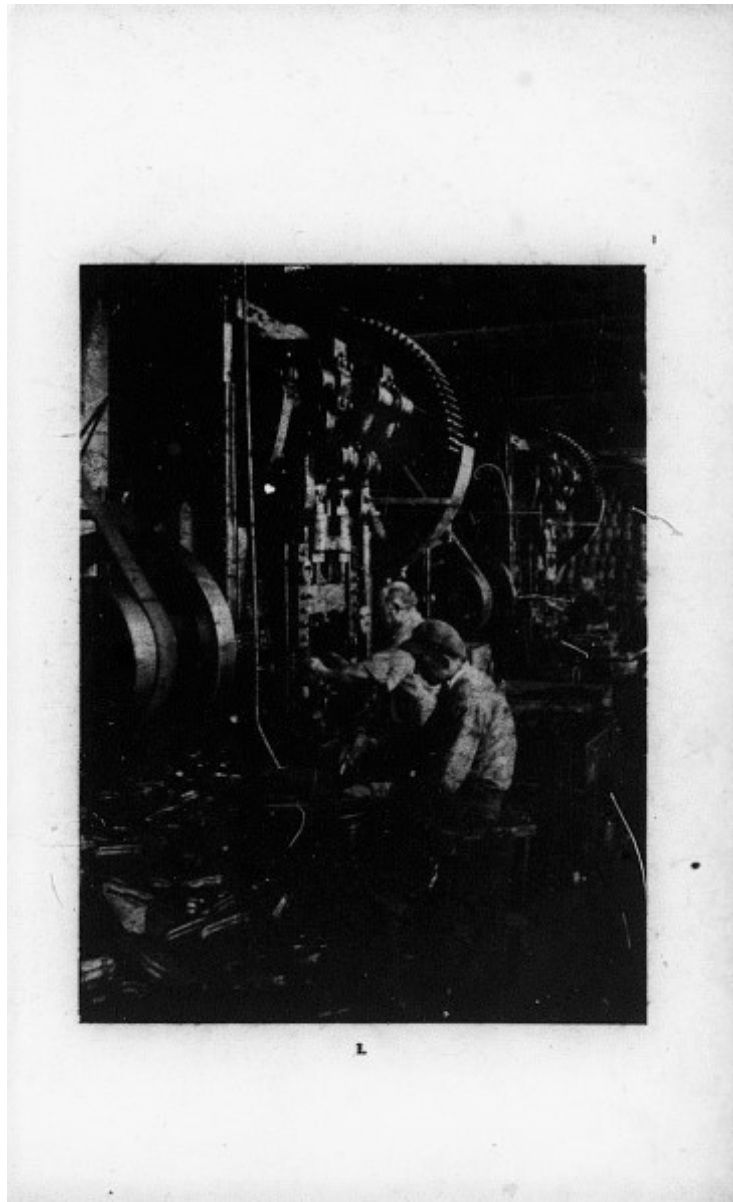


Fig. 75, Frontespizio, "The New Review", n. 4, 1931

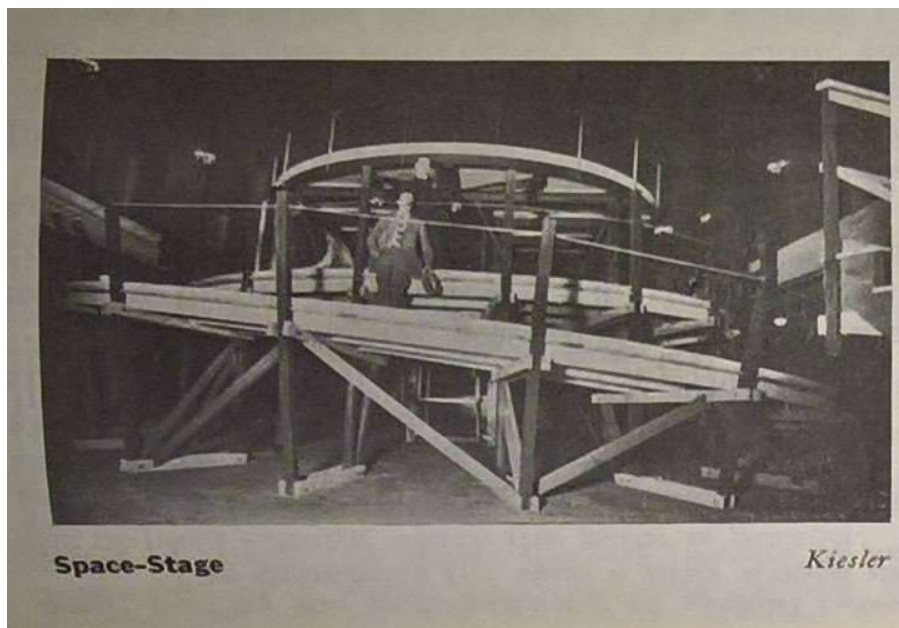


Fig. 76, Frederik Kiesler, *Space Stage*, 1924, “The Little Review”, vol. XI, n. 2, 1926, p. 66 /catal *International Theatre Exhibition*

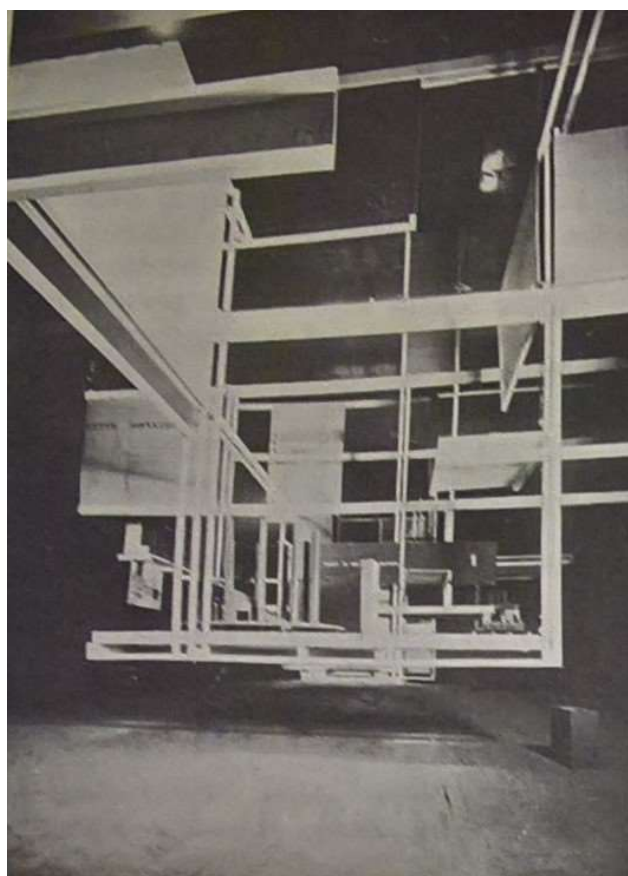


Fig. 77, Frederik Kiesler, *City in Space*, 1925, “The Little Review”, vol. XI, n. 2, 1926, p. 68 /catal *International Theatre Exhibition*

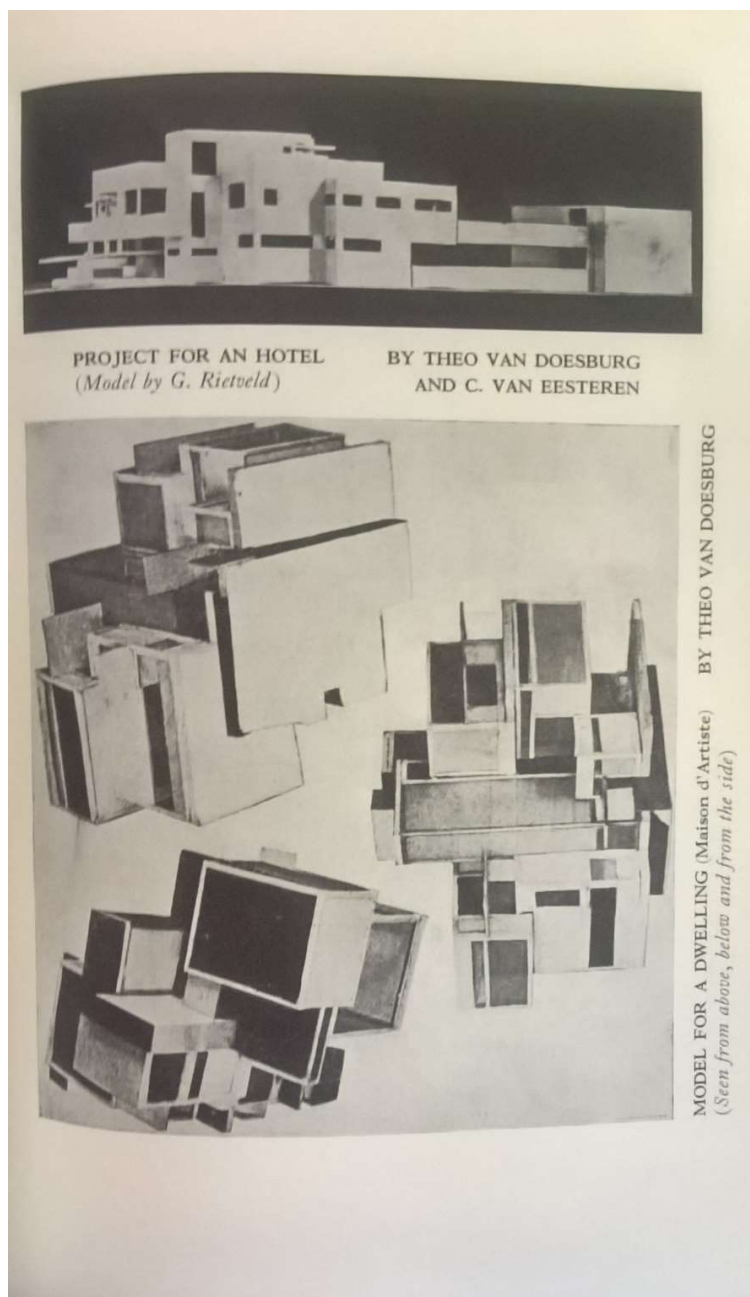


Fig. 78, Theo Van Doesburg, Cornelius Van Eesteren, *Project for an Hotel*; Theo Van Doesburg, *Model for a dwelling (maison d'artiste)*, "The Little Review", vol. XI, n. 1, 1925, n.n.

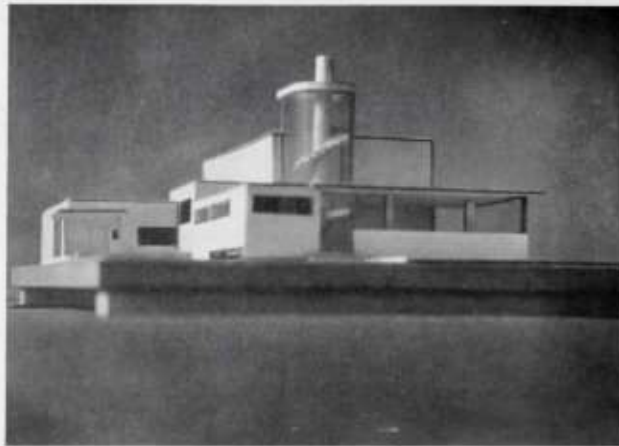
to build a machine which would accomplish the movement, even if this machine were useful: an automobile or a turbine. I see the right road for the union of Art with Action, only by means which permit the interpretation of Action through movable forms and colors. I have been working directly in this for several years, being inspired by the Einstein Theory of Relativity as well as by the ambience of the most modern city of the world, New York.

I have invented "Peinture Changante" with which I can paint different movements, rhythms, all kinds of changes and transformations of line, color, form and subject, beginning with naturalistic forms through the most abstract forms. This invention is called "Archipentura" which means, superior painting. I do not disapprove of static painting which has reflected the most refined variations of the soul and human spirit, but as this painting does not possess the means of reproducing the real action, I do not think it the right means to express our time of Action. To this end, Archipentura is superlative, because it can show real action in the picture.

ALEXANDER ARCHIPENKO



COAL PLANTS
By Charles Huggins, New York



PROJECT FOR A RAGGED BROADCASTING STATION
By Ernst Lindberg-Helms

Fig. 79, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, p. 14 /catal *Machine-Age Exposition*, n.n.



Fig. 80, Hugh Ferriss, *Project for a glass skyscraper*, “The Little Review”, vol. XII, n. 2, 1927, p. 4/ catal *Machine-Age Exposition*



Fig. 81, Fritz Höger, *Chilehaus*, 1924, “The Little Review”, vol. XII, n. 2, 1927, p. 26/ catal *Machine-Age Exposition*

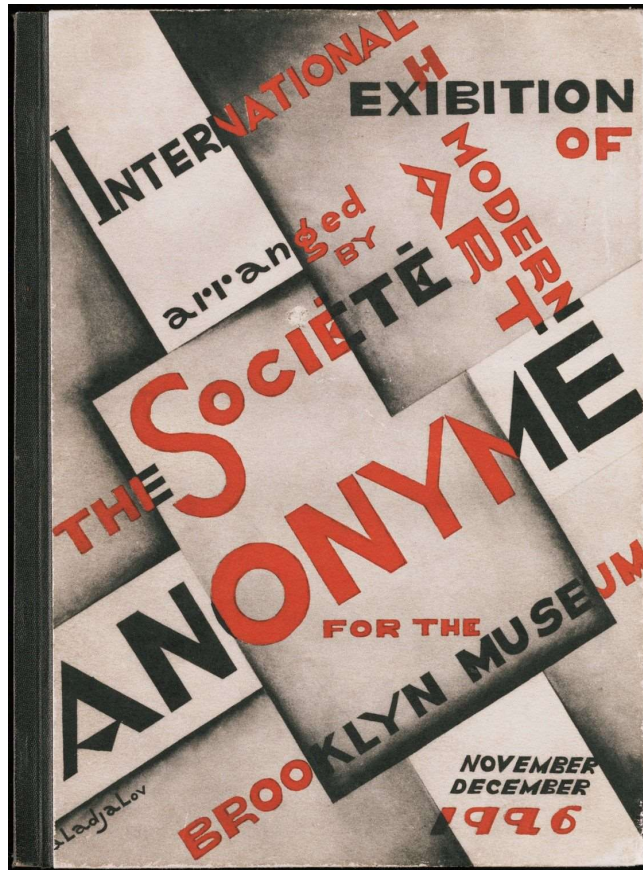


Fig. 82, Constantin Alajalov, copertina, *International Exhibition of Modern Art*, 1926

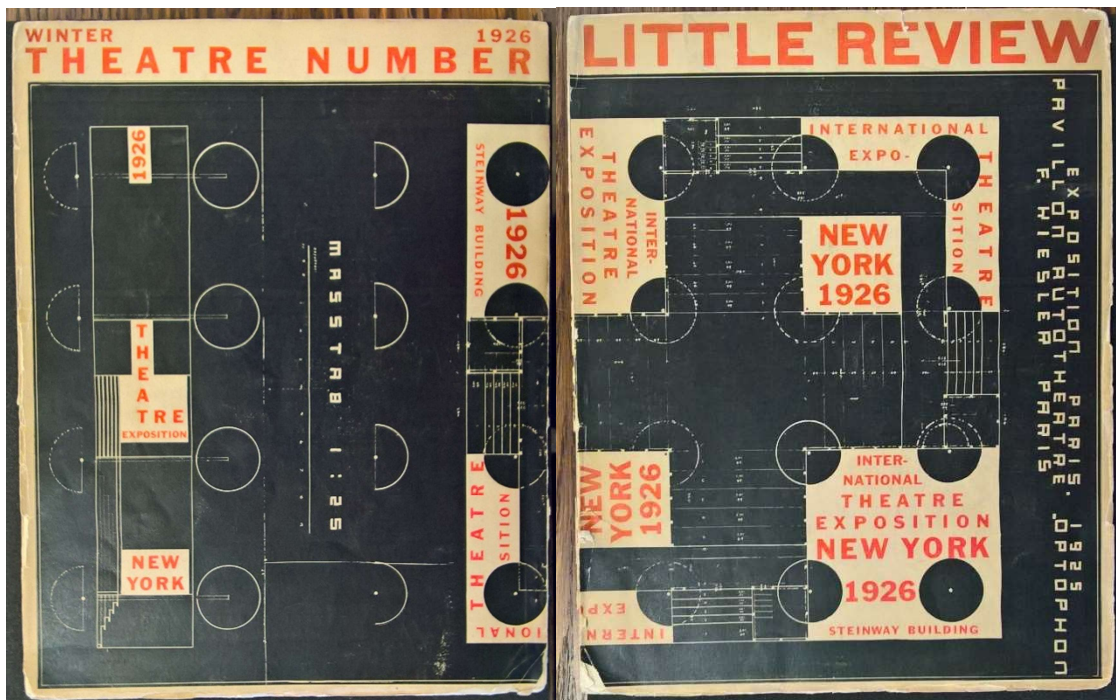


Fig. 83, Frederik Kiesler, copertina, "The Little Review", vol. XI, n. 2, 1926 /catal *International Theatre Exhibition*

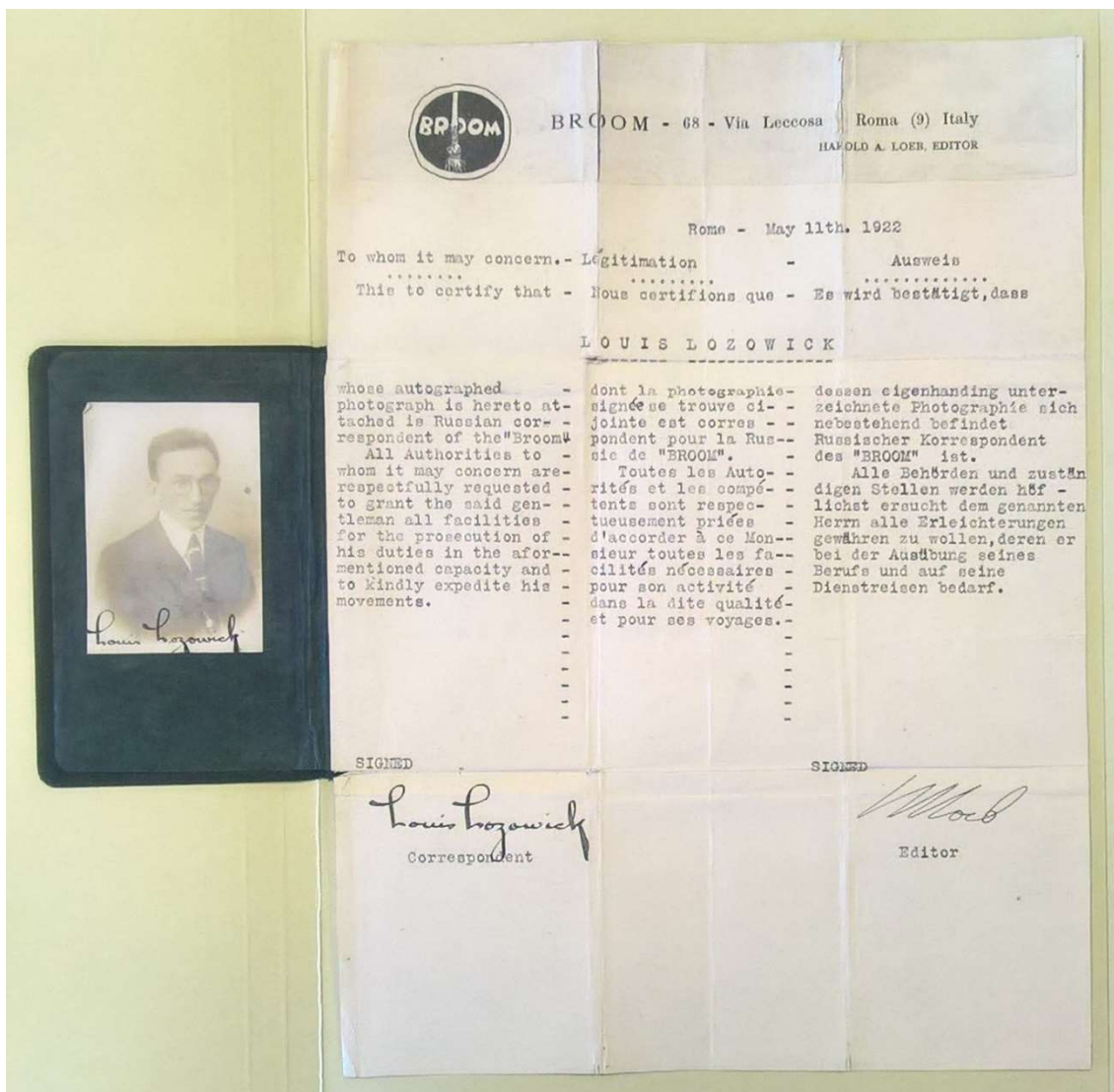


Fig. 84, dichiarazione di collaborazione "Broom"- Louis Lozowick, SULL, bx 2 /fl 10



Fig. 85, Louis Lozowick, *Pittsburgh*, 1922



Fig. 86, George Grosz, *Sguardo sulla grande città (Metropolis)*, 1916-1917



Fig. 87, Louis Lozowick, *Cleveland*, 1923, SULL, bx 1 /fl 4

Each time I repeat these lines I find new beauties in them. There is punch and zip, the love of clean womanhood, but there is also a hint of the verrid's eternal sadness. A handy place to throw trash. I have the vision of a hundred million volcanic wastebaskets, those havens of refuge where our triumphs and our failures pile up, pile up together. It is as if lovable hands had clutched me by the throat. I am choking, dry. I want a drink. . . . Have any of you gentlemen a pocket flask? I want a drink of water, whiskey . . . ginger ale the Anstine . . . drink . . . choking . . . for God's sake give me a drink.

MALCOLM COWLEY



247

Fig. 88, Louis Lozowick, *drawing*, "Broom", vol. IV n. 4, 1923, p. 247

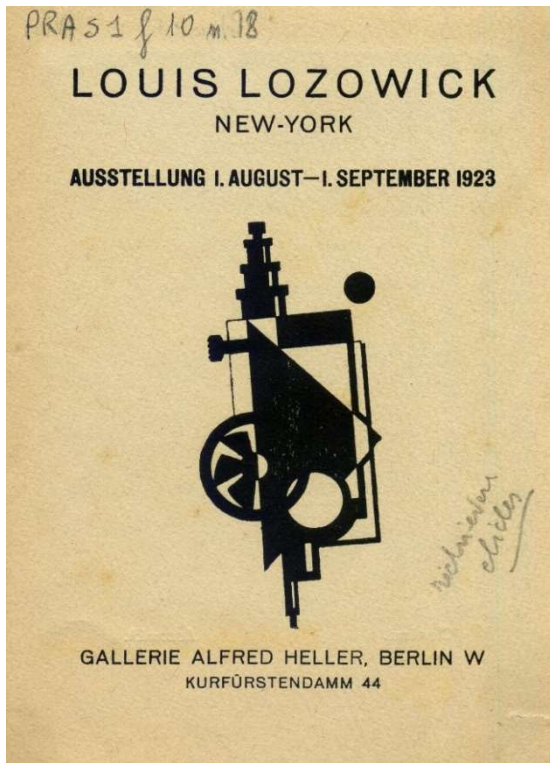


Fig. 89, Louis Lozowick, *drawing*, in *Louis Lozowick, New York*, Berlin, 1923, archivio E. Prampolini CRDAV Roma, s 1/f 10/n 8



Fig. 90, Louis Lozowick, *Crtež*, "Zenit: revue internationale zenitiste e de l'art nouveau", n. 23, 1923, p. 1

and develops parallelly with the spirit of the times which seeks to contemplate, live and identify itself with reality itself.

THE AESTHETIC OF THE MACHINE AND MECHANICAL INTROSPECTION

We today, after having sung and exalted the suggestive inspirational force of *The Machine* - after having by means of the first plastic works of the new school freed our plastic sensations and emotions, see now the outlines of the new aesthetic of *The Machine* appearing on the horizon like a fly wheel all fiery from Internal Motion.

WE THEREFORE PROCLAIM

1. The Machine to be the tutatory symbol of the universal dynamism, potentially embodying in itself the essential elements of human creation - the discoverer of fresh developments in modern aesthetics.

2. The aesthetic virtues of the machine and the metaphysical meaning of its motions and movements constitute the new form of inspiration for the evolution and development of contemporaneous plastic arts.

3. The plastic exaltation of *The Machine* and the mechanical elements must not be conceived in their exterior reality, that is in formal representations of the elements which make up *The Machine* itself, but rather in the plastic-mechanical analogy that *The Machine* suggests to us in connexion with various spiritual realities.

4. The stylistic modifications of *Mechanical Art* arise from *The Machine-as-interpretative-element*.

5. The machine marks the rhythm of human psychology and heats the time for our spiritual exaltations. Therefore it is inevitable and consequent to the evolution of the plastic arts of our day.

ENRICO PRAMPOLINI
(Translated by E. S.)



237

Fig. 91, Enrico Prampolini, *The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection in Art*, "Broom", vol. III, n. 3, 1922, p. 237

tween them; he will organize line, plane and volume into a well knit design, arrange color and light into a pattern of contrast and harmony and weave organically into every composition an all pervading rhythm and equilibrium. The true artist will in sum objectify the dominant experience of our epoch in plastic terms that possess value for more than this epoch alone.

A composition is most effective when its elements are used in a double function: associative, establishing contact with concrete objects of the real world and aesthetic, serving to create plastic values. The intrinsic importance of the contemporary theme may thus be immensely enhanced by the formal significance of the treatment. In this manner the flowing rhythm of modern America may be gripped and stayed and its synthesis eloquently rendered in the native idiom.

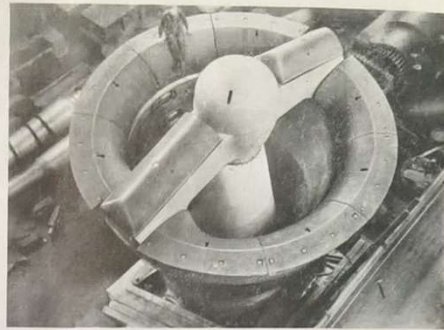
The whole of mankind is vitally affected by industrial development and if the artist can make his work clear in its intention, convincing in its reality, inevitable in its logic, his potential audience will be practically universal.

And this is perhaps as high a goal as any artist might hope to attain.

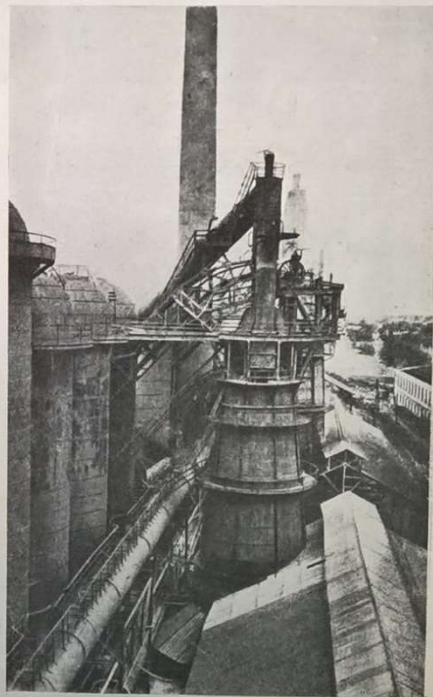
LOUIS LOZOWICK



Louis Lozowick



60" SUPERIOR McCULLY ALL STEEL GYRATORY CRUSHER
Built by Allis-Chalmers



INDUSTRIAL PLANT
Russia

Fig. 92, Louis Lozowick, *The Americanization of Art*, "The Little Review", vol. XII, n. 2, 1927, p. 19 /catal *Machine-Age Exposition*

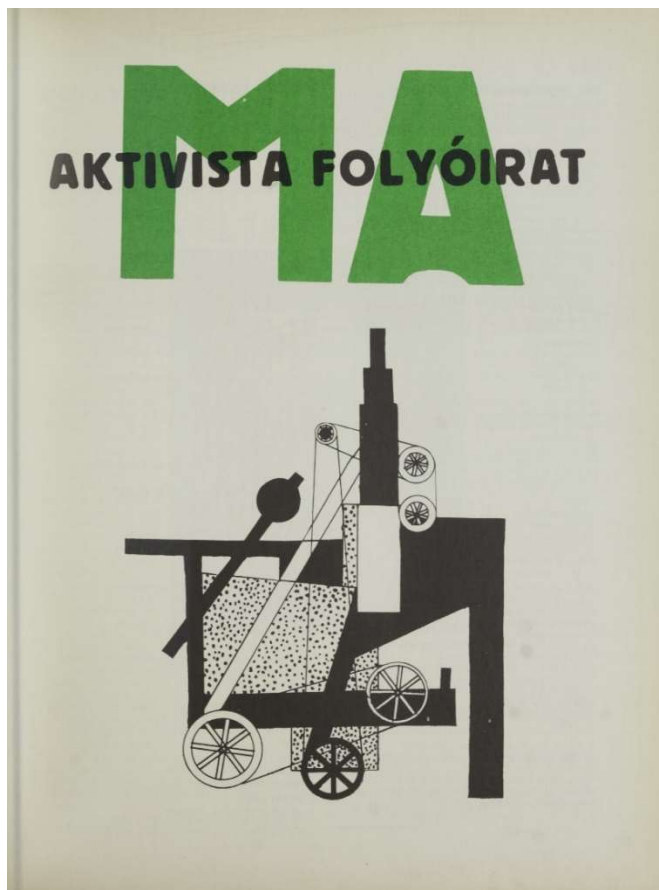


Fig. 93, Lazslo Moholy-Nagy, copertina, “MA”, vol. VI, n. 9, 1921



Fig. 94, Yakov Chernikhov, *Elevator and grain factory*, 1923, pubblicato nel 1931 in *Konstruktsiia arkhitektumykh i mashinnyk form*

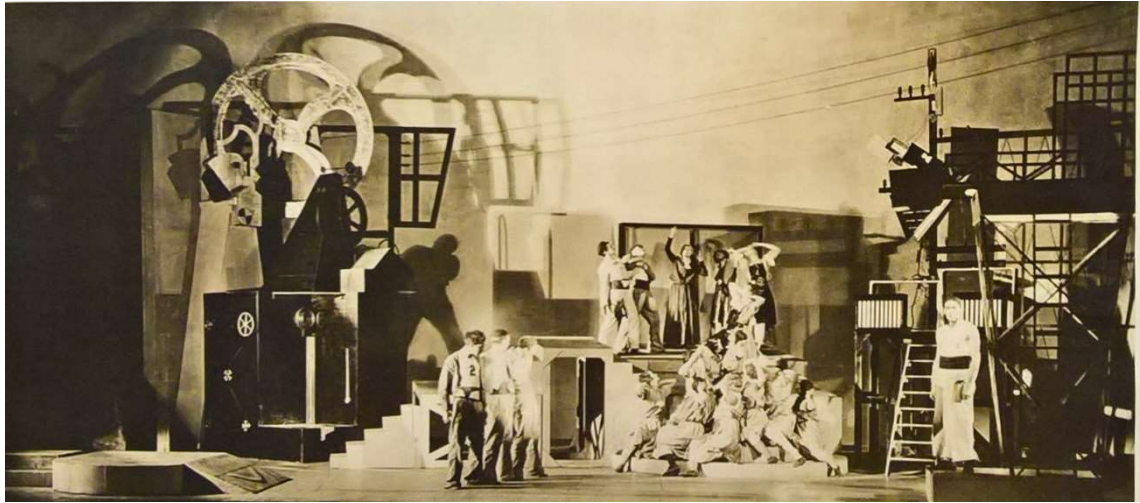


Fig. 95, Louis Lozowick, scena per *Gas*, 1926, SULL, bx 1 /fl 8



Fig. 96, Louis Lozowick, setting e tessuti per Lord&Taylor, 1926, UWM, bx 107 /fl 30



Fig. 97, Ljubov Popova, scenografia per di *The Magnanimous Cuckold*, 1922



Fig. 98, Ljubov Popova, *Space Force Construction* 1920-1922

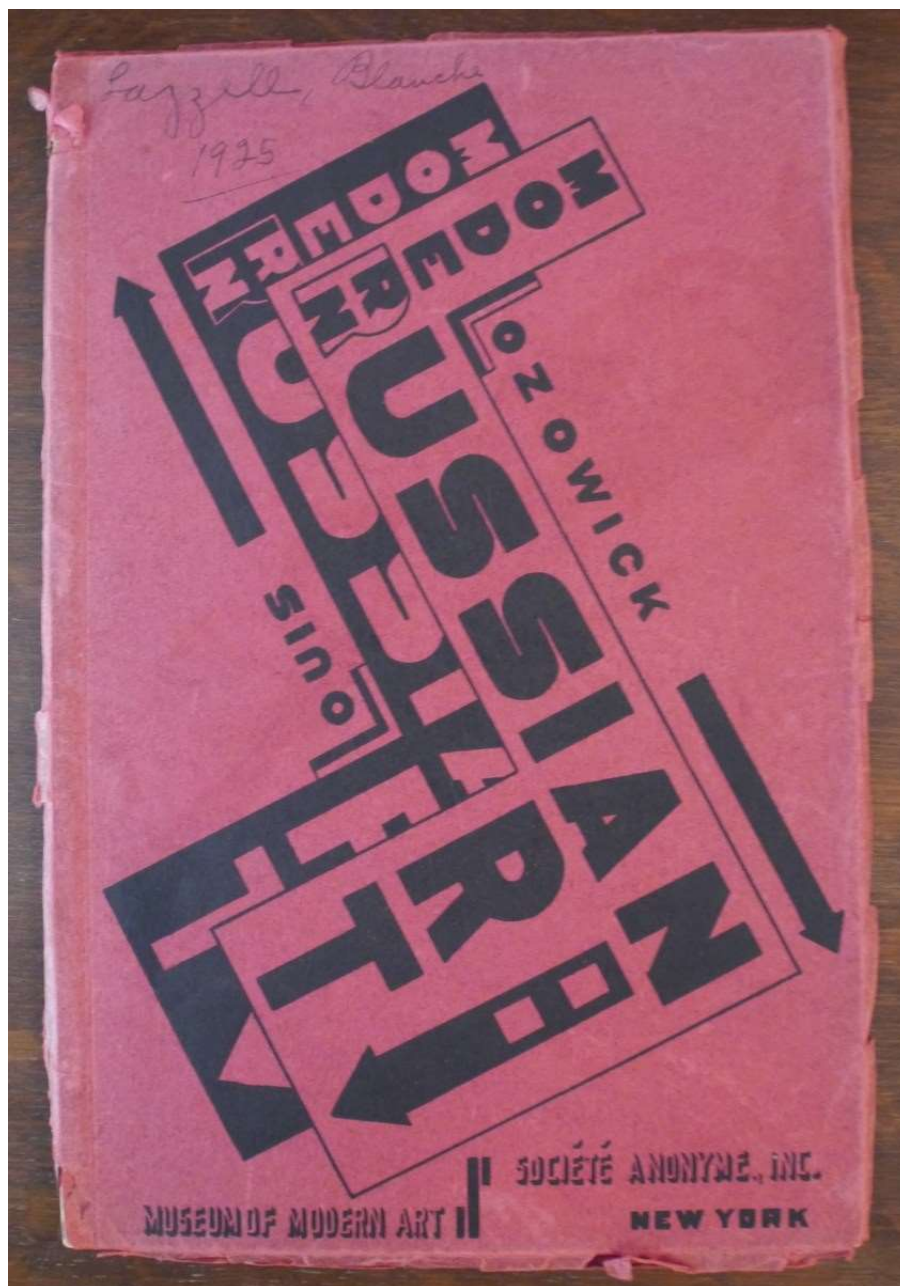
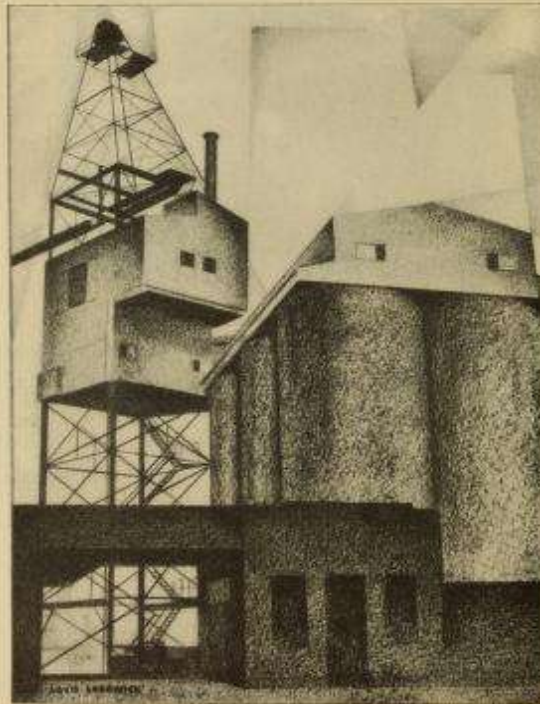


Fig. 99, Louis Lozowick, copertina, *Modern Russian Art*, 1925

LOUIS LOZOWICK

BORN in Russia in 1892, he began his art and general education in Kiev. He came to America in 1906 and graduated from the National Academy of Design in New York receiving the Silver Medal. He became an honor graduate of the Ohio State University and was for a year in the United States Army during the world war. From 1920 to 1923 he traveled abroad, studying for one year at the Sorbonne and one year at the Friedrich Wilhelm University in Berlin. He has worked at every conceivable thing, from shoemaker to bartender, while writing and painting at intervals. He has a remarkably fine and clear mind. His works were exhibited abroad and in the United States at the Societe Anonyme, the Society of Independent Artists, the New Art Circle and the Whitney Studio Clubs and the Salons of America. He made settings for the Fashion Show of Lord & Taylor's Centennial Celebration and a stage setting for G. Kaiser's "Gas" in Chicago. He is the author of a brochure "Modern Russian Art," published by the Societe Anonyme, 1925.



110

Fig. 100, Louis Lozowick, litografia, 1926 in *International Exhibition of Modern Art*, 1926, p. 110



Fig. 101, Louis Lozowick, copertina di Edward J. O'Brien, *The Dance of The Machines*, 1929



Fig. 102, Louis Lozowick, *Machine Ornament*, "Transition", n. 15, 1929, n.n.

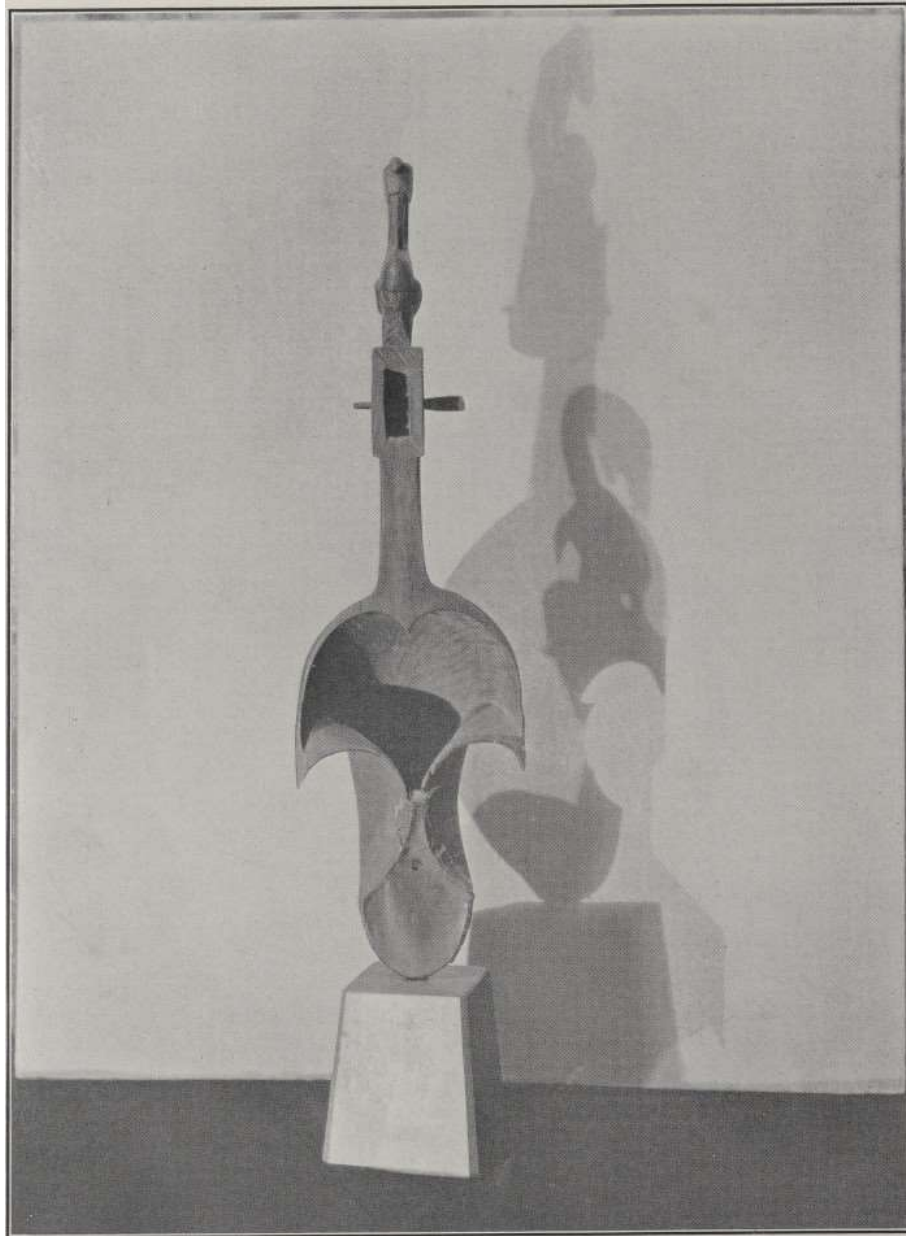


Fig. 103, Charles Sheeler, *African Musical Instrument*, "Broom", vol. V, n. 3, 1923, n.n.

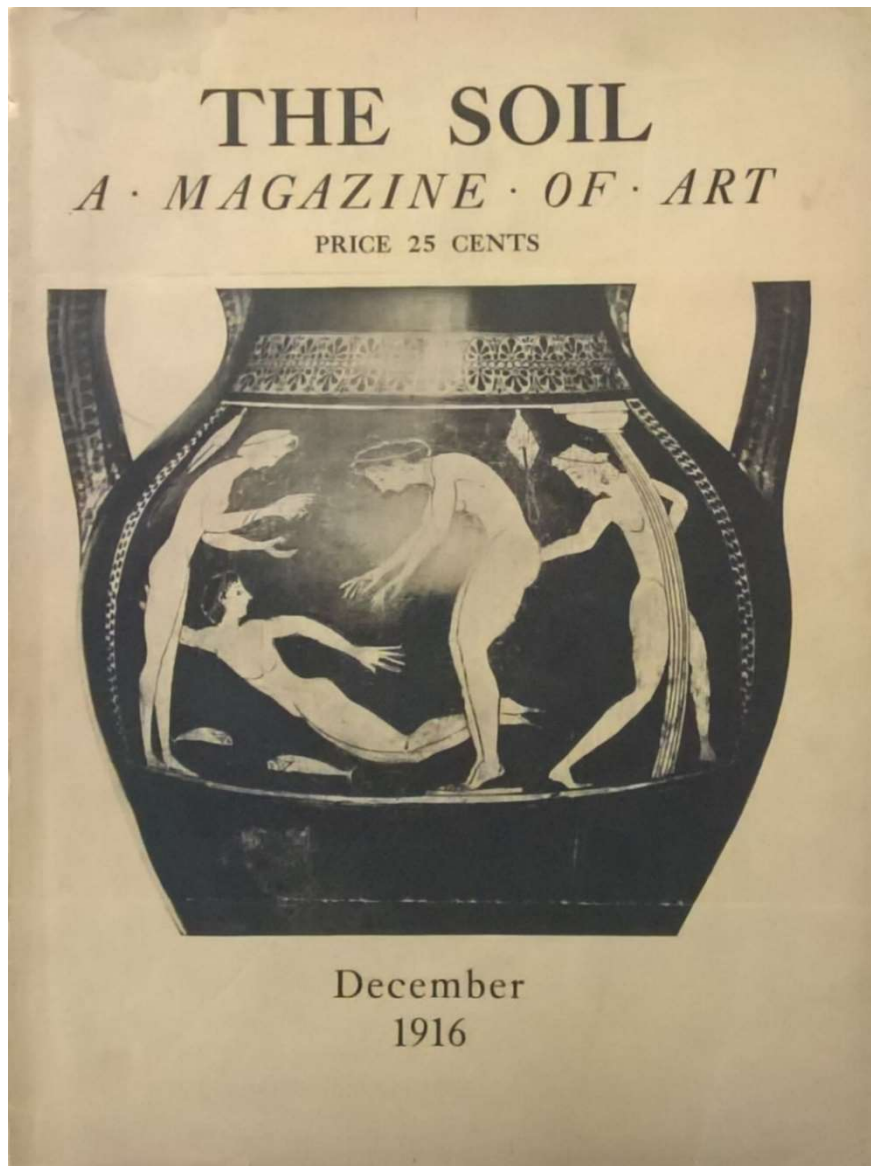
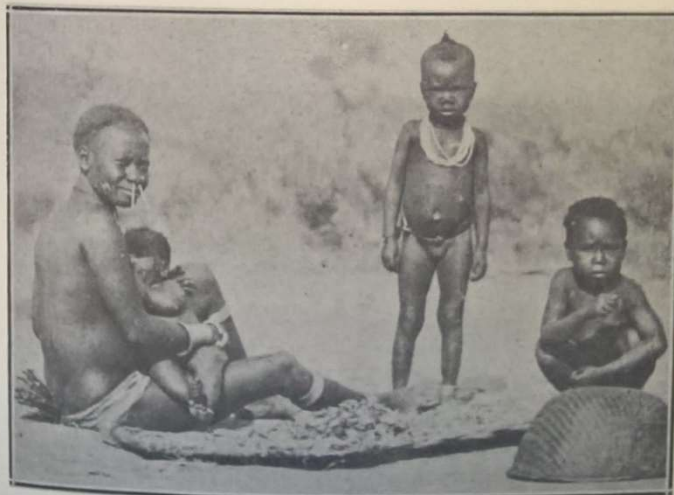


Fig. 104, Copertina, “The Soil”, vol. I, n. 1, 1916

VOYAGE TO THE CONGO
See page 38



On the Chari river



A Baya family, tribe of the Sanga river
French Equatorial Africa

Fig. 105, *Voyage to the Congo*, "Close Up", vol. I, n. 1, 1927, n.n.



Fig. 106, Rihani (in alto a sinistra), ritaglio di giornale, HTCKC, bx 5

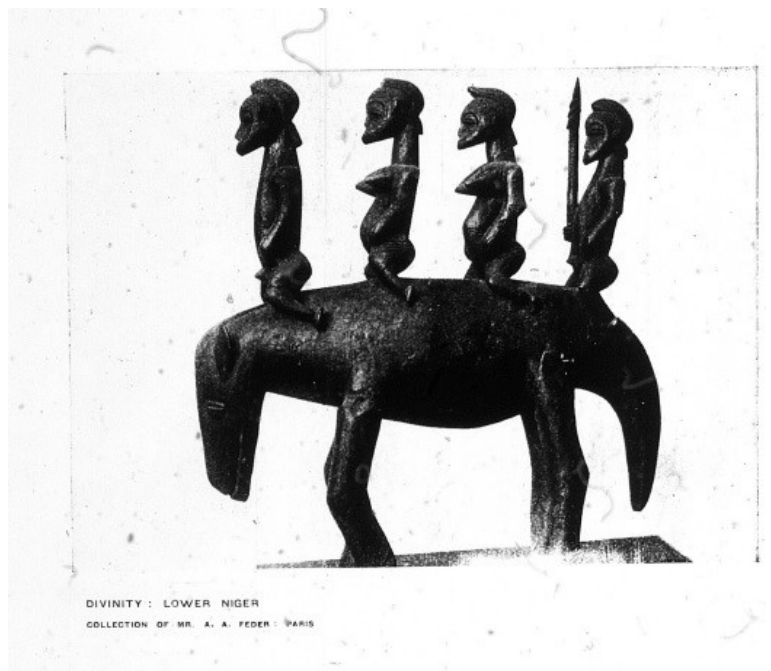


Fig. 107, *Divinity: Lower Niger*, “Gargoyle”, vol. I, n. 5, 1921, n.n.

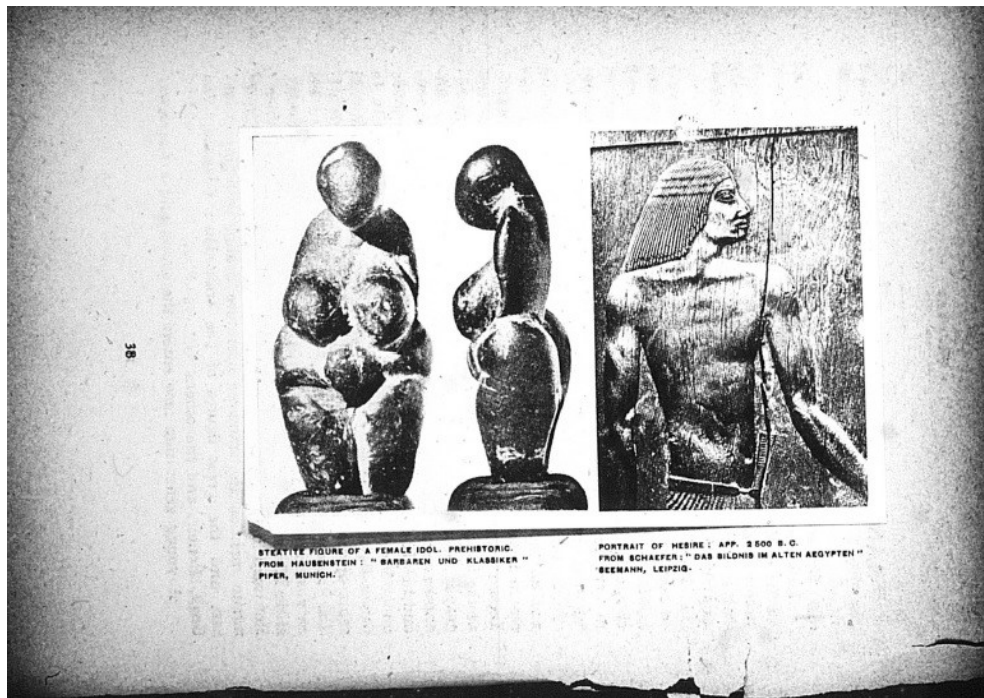


Fig. 108, *Female Idol, Portrait Hesire*, “Gargoyle”, vol. II, n. 1-2, 1922, p. 38



Fig. 109, *Relief from Cinerary Urn: Etruscan 2nd Century A.D.*, “Gargoyle”, vol. II, n. 6, 1922, n.n.



Fig. 110, *Apollo of Veii*, “Broom”, vol. II, n. 3, 1922, p. 184



Fig. 111, Jacques Lipchitz, *Jean Cocteau*, “Broom”, vol. II, n. 3, 1922, p. 208

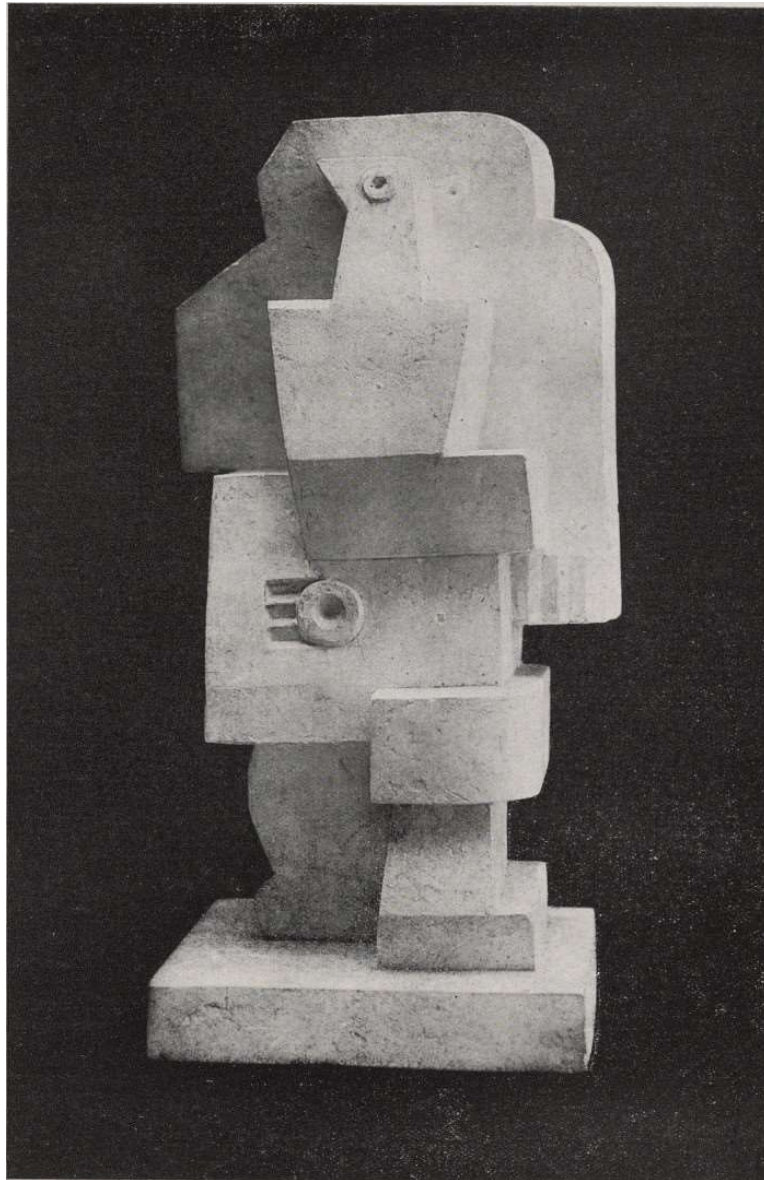


Fig. 112, Jacques Lipchitz, *sculpture* (*Man with Guitar*, 1920), “Broom”, vol. II, n. 3, 1922, p. 217



Fig. 113, André Derain, woodcut (*L'Enchanteur Pourissant*, 1909), "Broom", vol. III, n. 1, 1922, p. 17



Fig. 114, Max Weber, woodcut, "Broom", vol. III, n. 1, 1922, p. 14

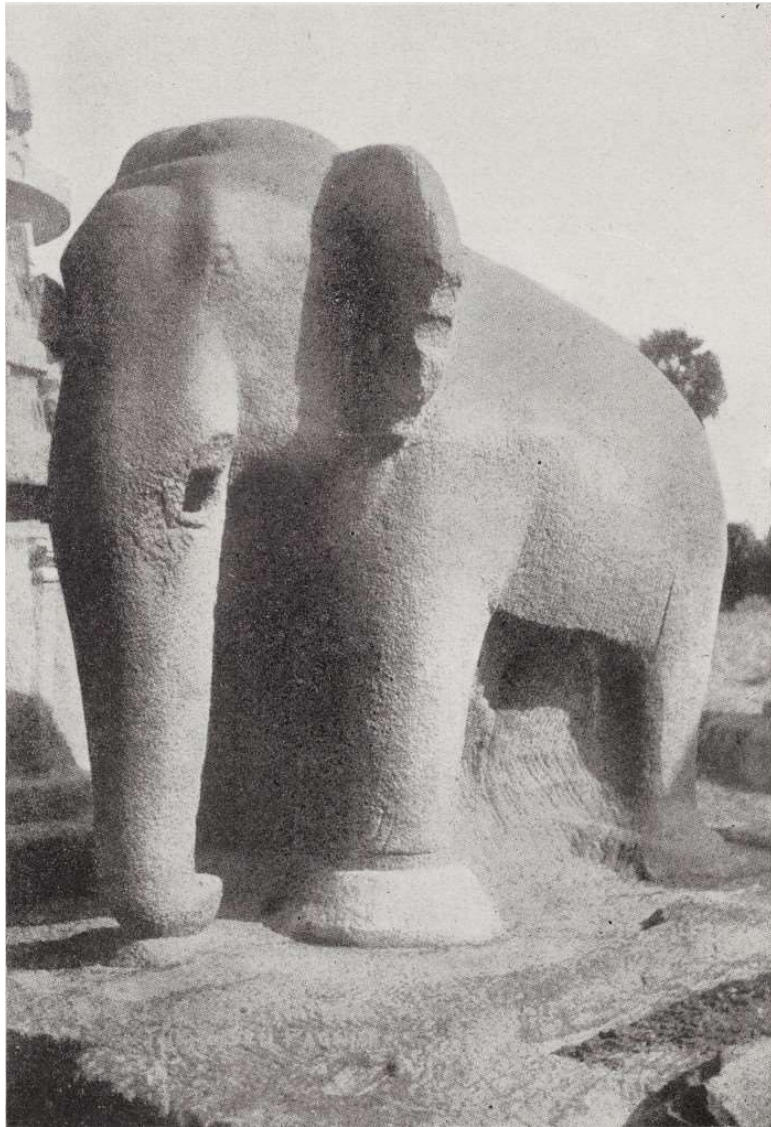


Fig. 115, *Elephant Mamallapuram South India, VII century, “Broom”, vol. III, n. 2, 1922, n.n.*

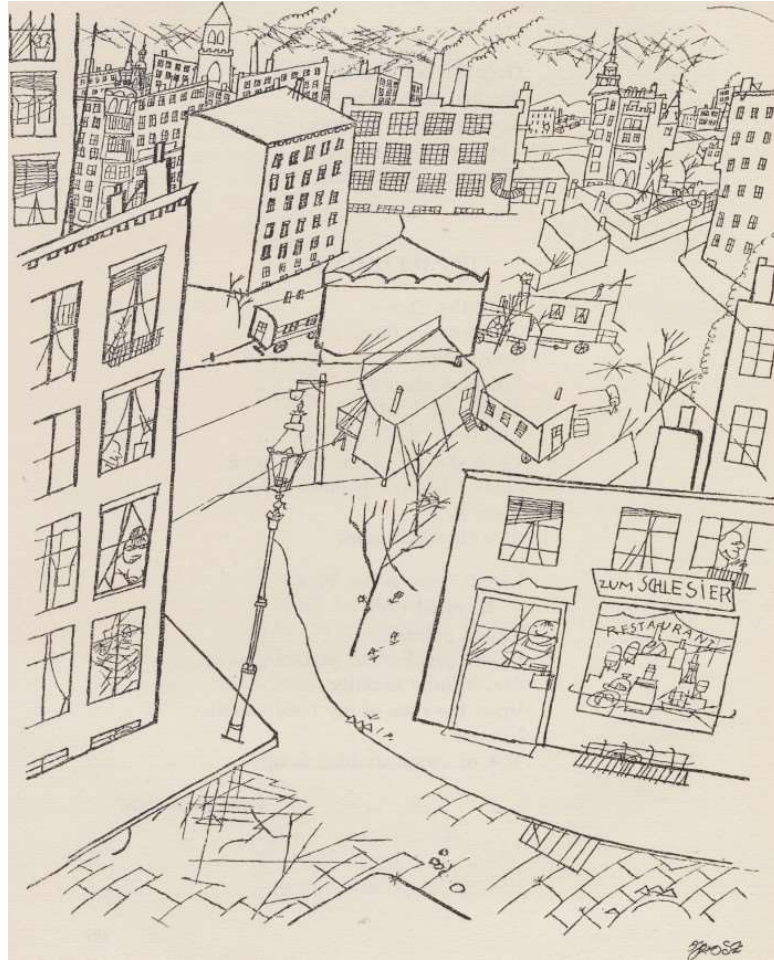


Fig. 116, George Grosz, *Periphery*, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923, p. 162



Fig. 117, Ladislav Medgyes, *Indian drawing*, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923, p. 189

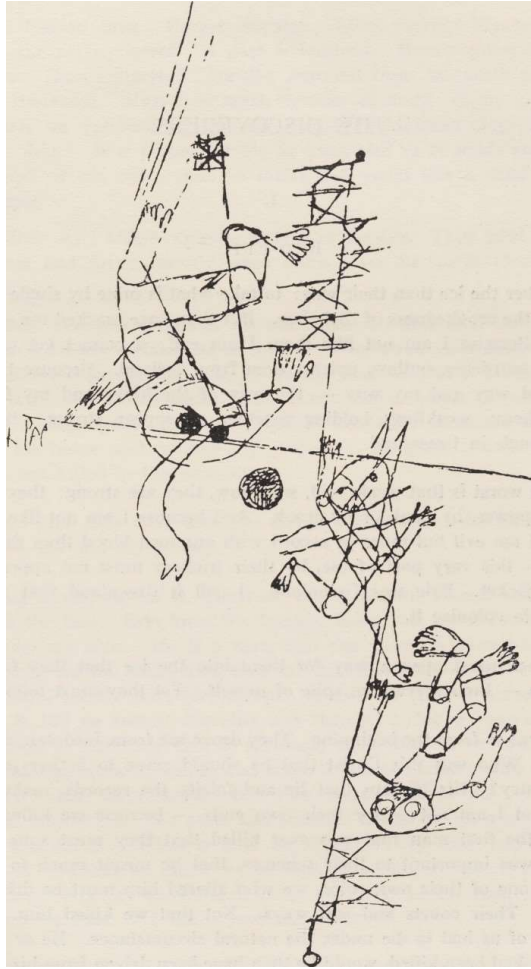


Fig. 118, Paul Klee, *Acrobats*, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923, p. 181

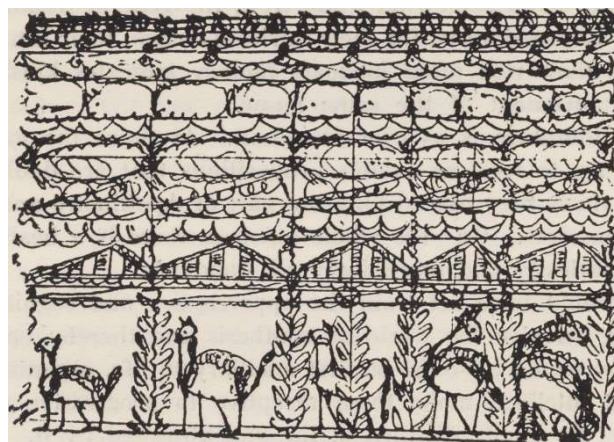


Fig. 119, *Madman drawing*, “Broom”, vol. IV, n. 3, 1923, p. 204

why not read them now? why not read them now? why not read them now? why not read them now?

The Oldest and Newest Art of America

in the January Broom

Maya Sculpture and Architecture Contemporary American Prose and Poetry

The Art of the Mayas was the earliest American Art. Conceived some ten centuries ago, it remains the magnificent expression of one of the noblest races which inhabited America. Since then, many races, many cultures have come and gone. All but the topography of North America has been altered. But the new races which populate the transformed continent are also creating a new art which mirrors as faithfully the astonishing environment they have made for themselves. Why not read them now?

BROOM from old Europe will present in the JANUARY number an array of AMERICAN writings such as no magazine in America has yet ventured. Why not read them now?

PRIZE CONTEST

Which prominent American does this portrait-statue represent.

P R I Z E S
for best answers!



1 st. PRIZE
Subscription to B R O O M for Life.

2nd. PRIZE
One year's subscription to B R O O M

3rd. PRIZE
One year's subscription to B R O O M.

BROOM has never lacked faith in the Artistic future of America. Here are **new writers**, some known, most unknown, whose work is as varied, as fertile, as powerfully muscled as anything being written in England France or Germany. Here is Comparative Literature. Here are writers who will be studied in Courses in Comparative Literature twenty years hence. Why not read them now?

KAY BOYLE	MARIANNE MOORE	KENNETH BURKE
ROBERT SANBORN	MALCOLM COWLEY	GERTRUDE STEIN
MARGARET EVANS	JEAN TOOMER	CHARLES GALWEY
WILLIAM CARLOS WILLIAMS		

and others who are not to be had in book form, not to be found on library shelves. In them is the clamor of a young culture. The JANUARY number of BROOM is a challenge to Americans to recognize a national art as profoundly American as

BASEBALL THE CINEMA
THE JAZZ BAND AND THE DIZZY SKYSCRAPER

while fundamentally in harmony with the Art of the ancient Mayas. The best way to be sure of reading them now is to

SUBSCRIBE AT ONCE Five Dollars (\$ 5) to BROOM
3 East Ninth Street, New York.

why not read them now? why not read them now? why not read them now? why not read them now?

Fig. 120, *The Oldest and the Newest Art of America*, "Broom", vol. IV, n. 1, 1922, p. 82



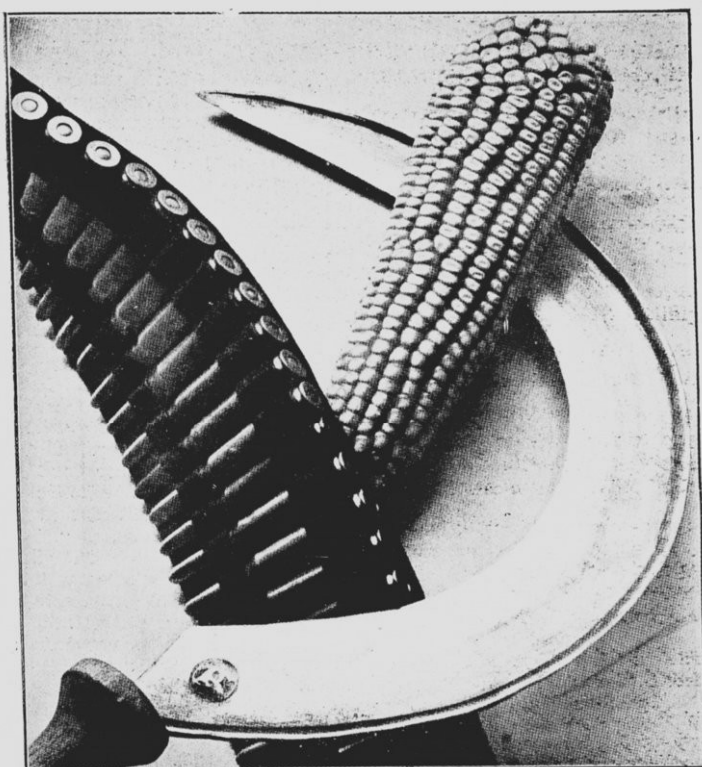
Fig. 121, [George Sakier?], woodcut (*Maya Art*), “Broom”, vol. IV, n. 2, 1923, p. 87



Fig. 122, *Palace: East Wing of Upper Range, Labna*, “Broom”, vol. IV, n. 2, 1923, n.n.



Fig. 123, *Statue de la Mort Violente Aztèque*, "Transition", n. 5, 1927, n.n.

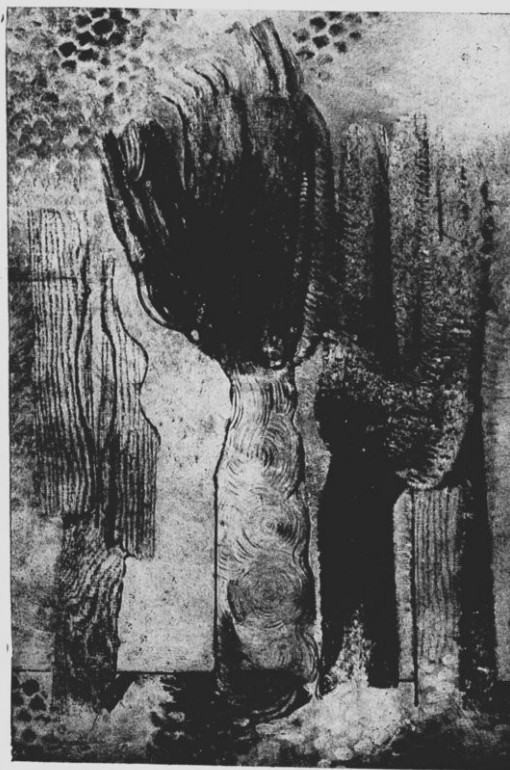


TINA MODOTTI: Crisis.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 124, Tina Modotti, *Crisis*, "Transition", n. 18, 1929, n.n.

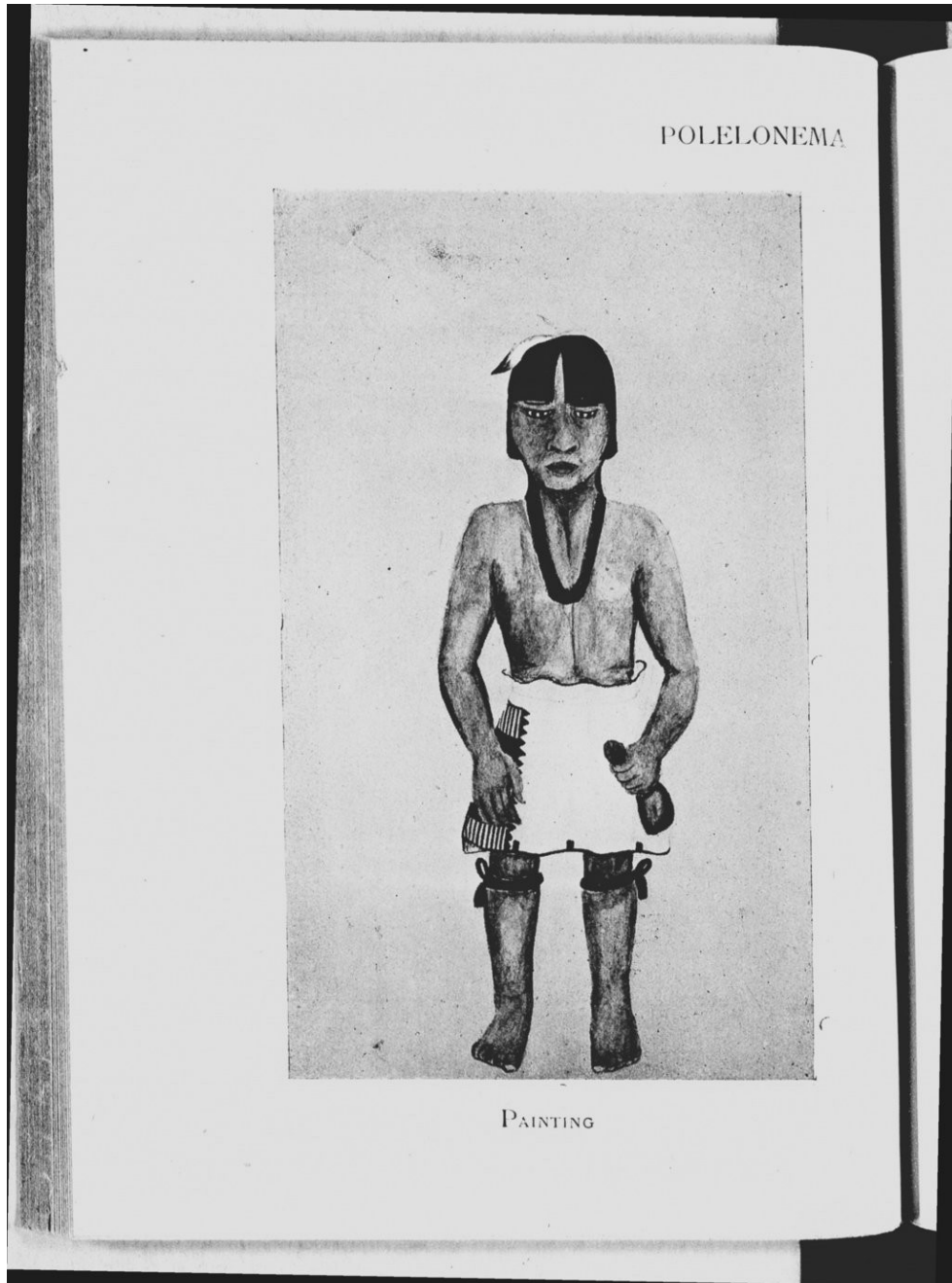
MAX ERNST



LANDSCAPE

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 125, Max Ernst, *Landscape*, “Transition”, n. 7, 1927, n.n.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 126, Otis Polelonema, *painting*, “Transition”, n. 7, 1927, n.n.

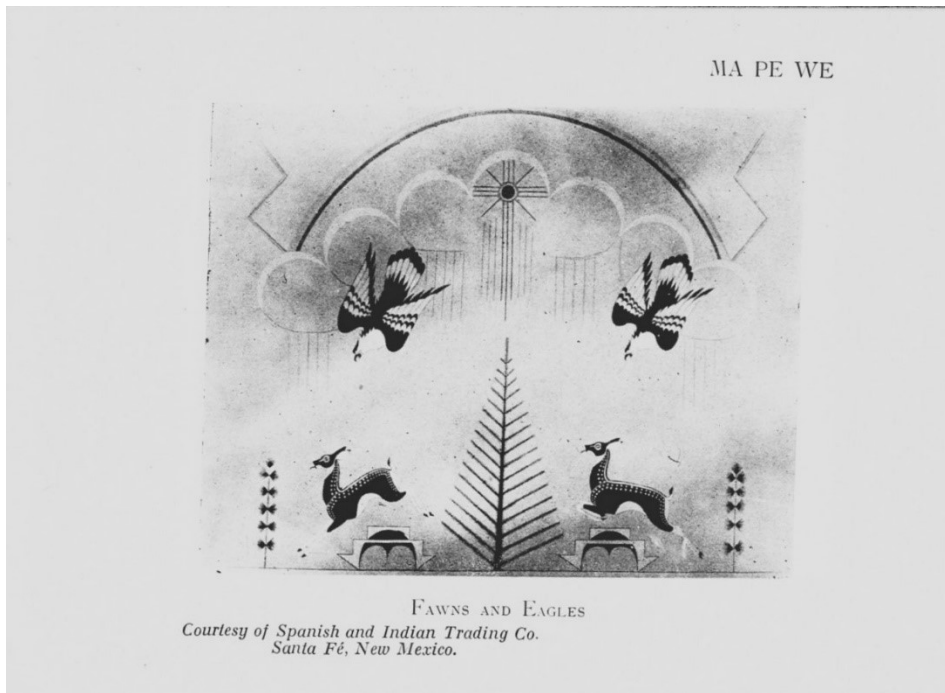


Fig. 127, Ma Pe We, *Fawns and Eagles*, “Transition”, n. 8, 1927, n.n.



Fig. 128, Tonita Peña, *painting*, “Transition”, n. 10, 1928, n.n.

transition

EDITOR : EUGÈNE JOLAS

CONTRIBUTING EDITORS) MATTHEW JOSEPHSON
ELLIOT PAUL
ROBERT SAGE

JAMES JOYCE
IN
NEW YORK

WINTER 1929

N° 15

SUPER-OCCIDENT

WORDS

TYPOGRAPHY

PHOTOGRAPHY

CINEMA

PAINTING

THE NEW
MYTHOLOGY

man ray, valéry larbaud, l. moholy-nagy, pedro rivera, malcolm cowley, william carlos williams, gertrude stein, archibald macleish, robert desnos, william closson emory, robert mcalmon, elliot paul, peter neogoe, hart crane, tina modotti, matthew josephson, ivan beele, eugene jolas, murray godwin, w. f. barber, kay boyle, john hermann, harry crosby, robert sage, louis lozowick, oliver kline, harold j. salenson, emely h. coleman, edgar calmer, katherine anne porter, george whitsett, theo ruthra, walter lowenfels, syd. s. salt, b. j. koszoth, m. g. shelley, harry o. potamkin, jacques h. levesque, italo svevo, jean g. auriol, andré masson, louis zukofsky, hamilton basso, eugene atget, waverly lewis root, douglas rigby, robertw. chanler, vordenberge-gildewart, a. c. bessie.

Manuscripts and all correspondance should be addressed to

transition

40, RUE FABERT
PARIS (7^e)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

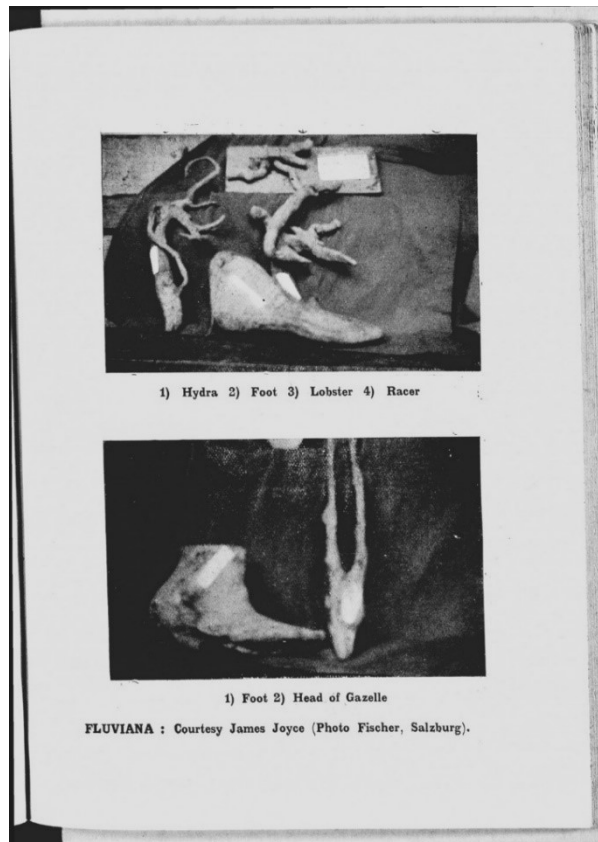
Fig. 129, Inserzione pubblicitaria "Transition", "Documents", vol. I, n. 1, 1929, n.n.



Caillou ramassé sur la plage. - Coll. Carl Einstein.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 130, *Caillou ramassé sur la plage* – *Collection Carl Einstein*, “Documents”, vol. I, n. 7, 1929, p. 392



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 131, *Fluviana: courtesy James Joyce (Photo Fischer, Salzburg)*, “Transition”, n. 16-17, 1929, n.n.

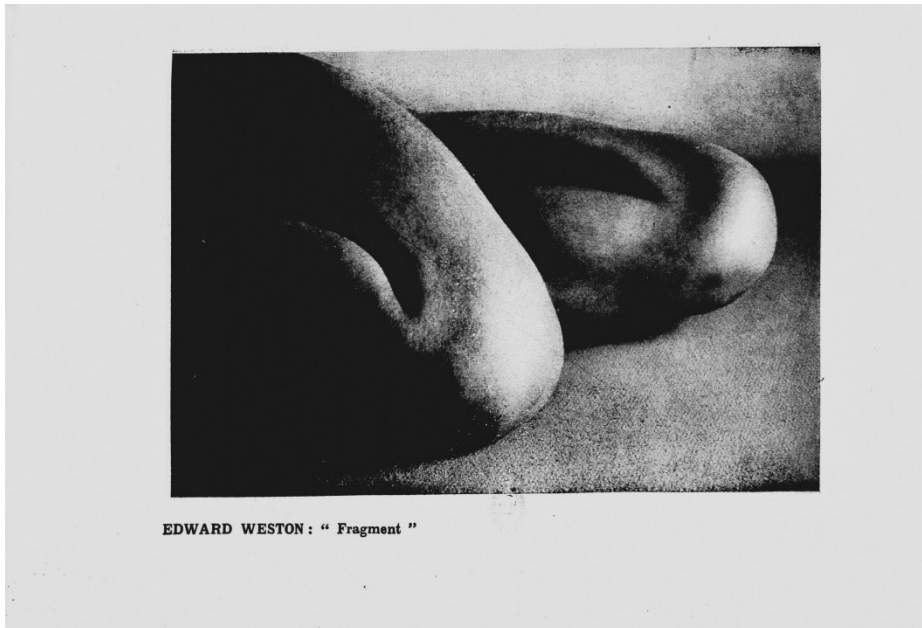


Fig. 132, Edward Weston, *Fragment*, (*Knee*, 1927), "Transition", n. 19-20, 1930, n.n.

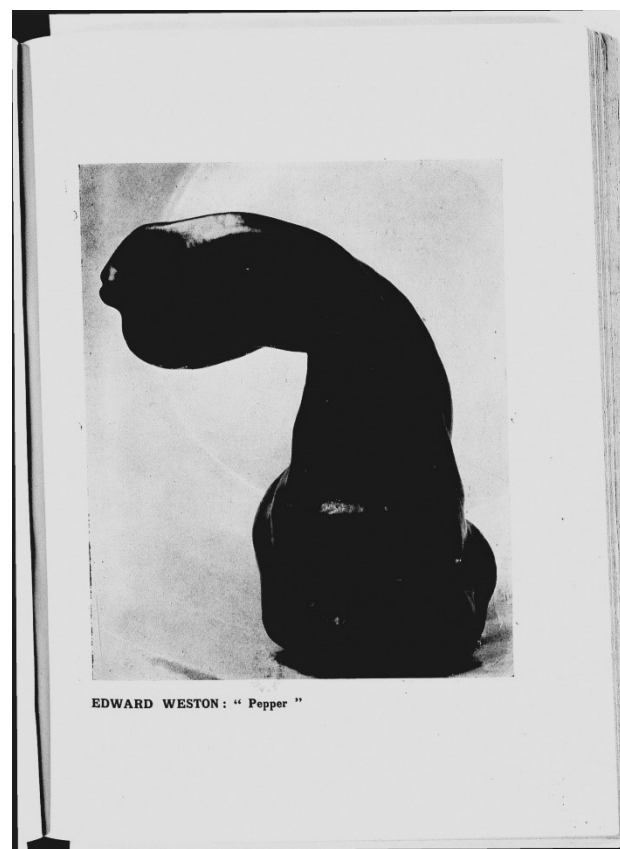


Fig. 133, Edward Weston, *Pepper*, (1929), "Transition", n. 19-20, 1930, n.n.



Fig. 134, Mexico: human skull encrusted with mosaic representing Tezcatlipoca (*British Museum, Photo Beck-MacGregor*), "Transition", n. 19-20, 1930, n.n.



Fig. 135, Peru: Head on Vase (*Lindencmuseum*), Stuttgart, "Transition", n. 19-20, 1930, n.n.



Fig. 136, *Aztec: Rock Crystal Skull-life-size (British Museum, Photo Beck-MacGregor), "Transition", n. 19-20, 1930, n.n.*

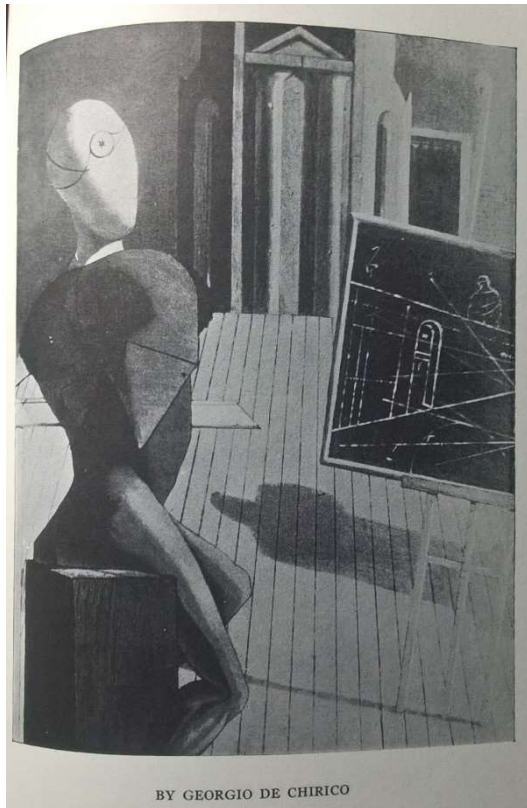


Fig. 137, Giorgio de Chirico, *painting* (*Il vaticinatore*, 1914-1915), “The Little Review”, vol. X, n. 1, 1924, n.n.



Fig. 138, Yves Tanguy, *painting*, “Transition”, n. 2, 1927, n.n.

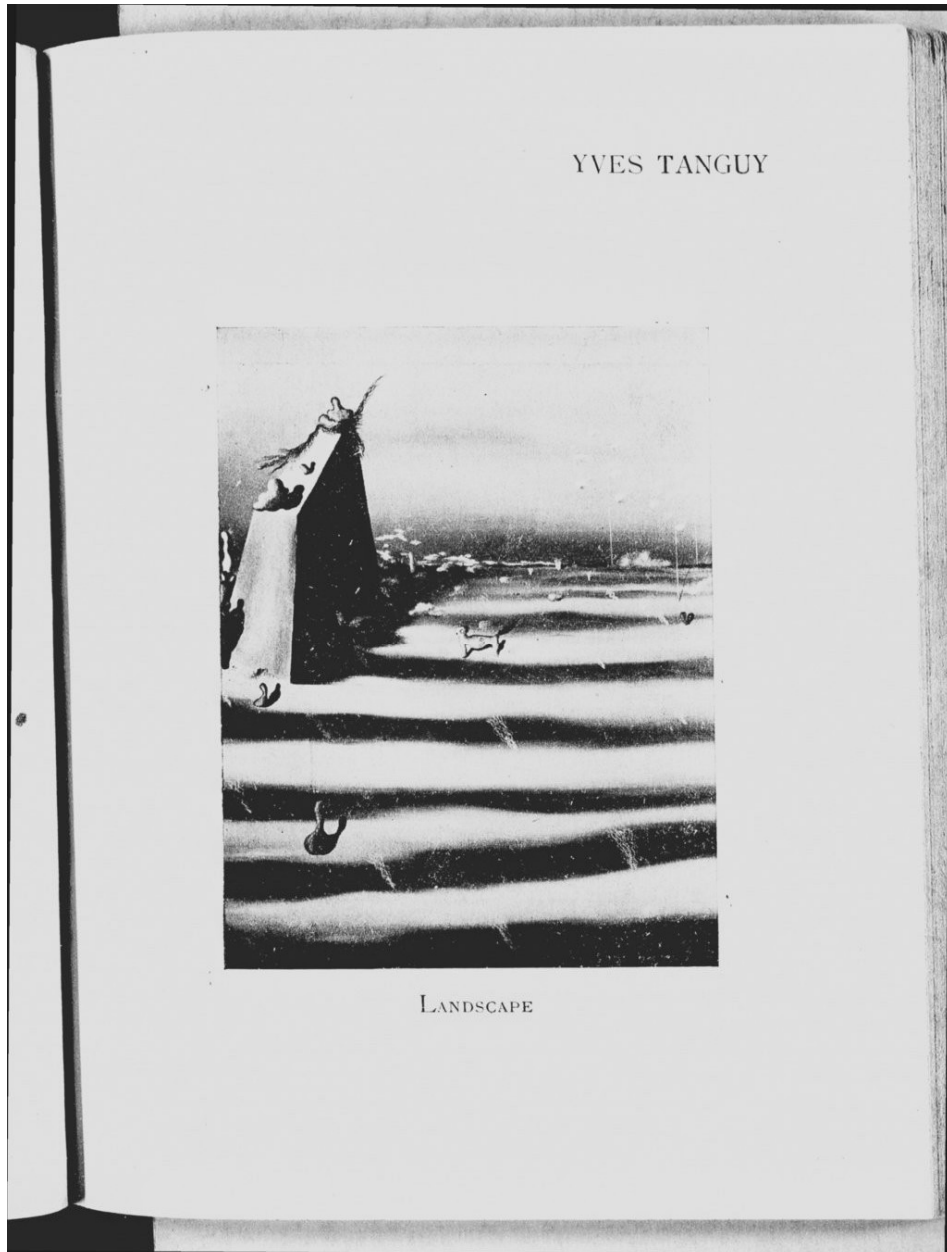


Fig. 139, Yves Tanguy, *painting (Un Grand Tableaux qui représente en paysage, 1927), "Transition", n. 6, 1927, n.n.*

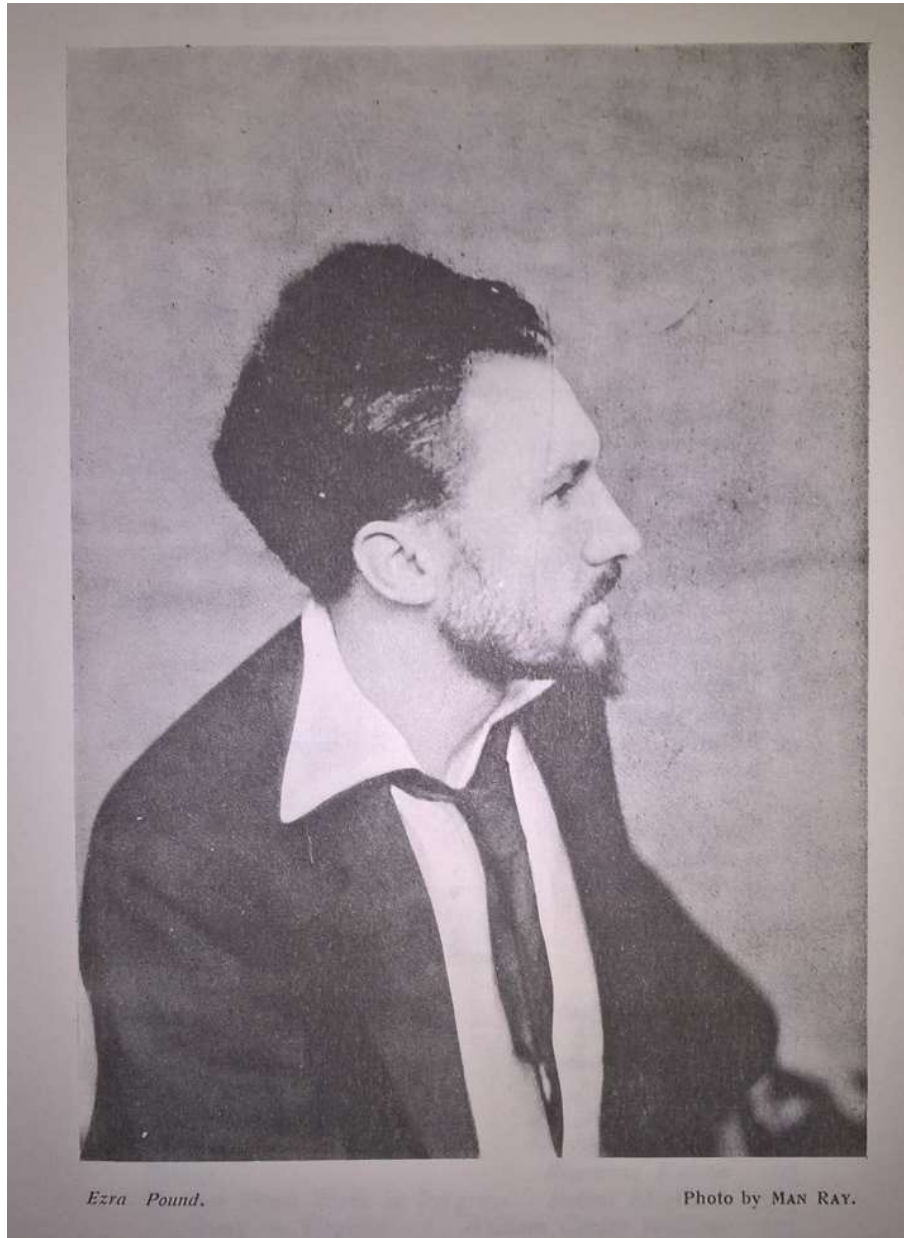


Fig. 140, Man Ray, *Ezra Pound*, "This Quarter", vol. I, n. 1, 1925, n.n.

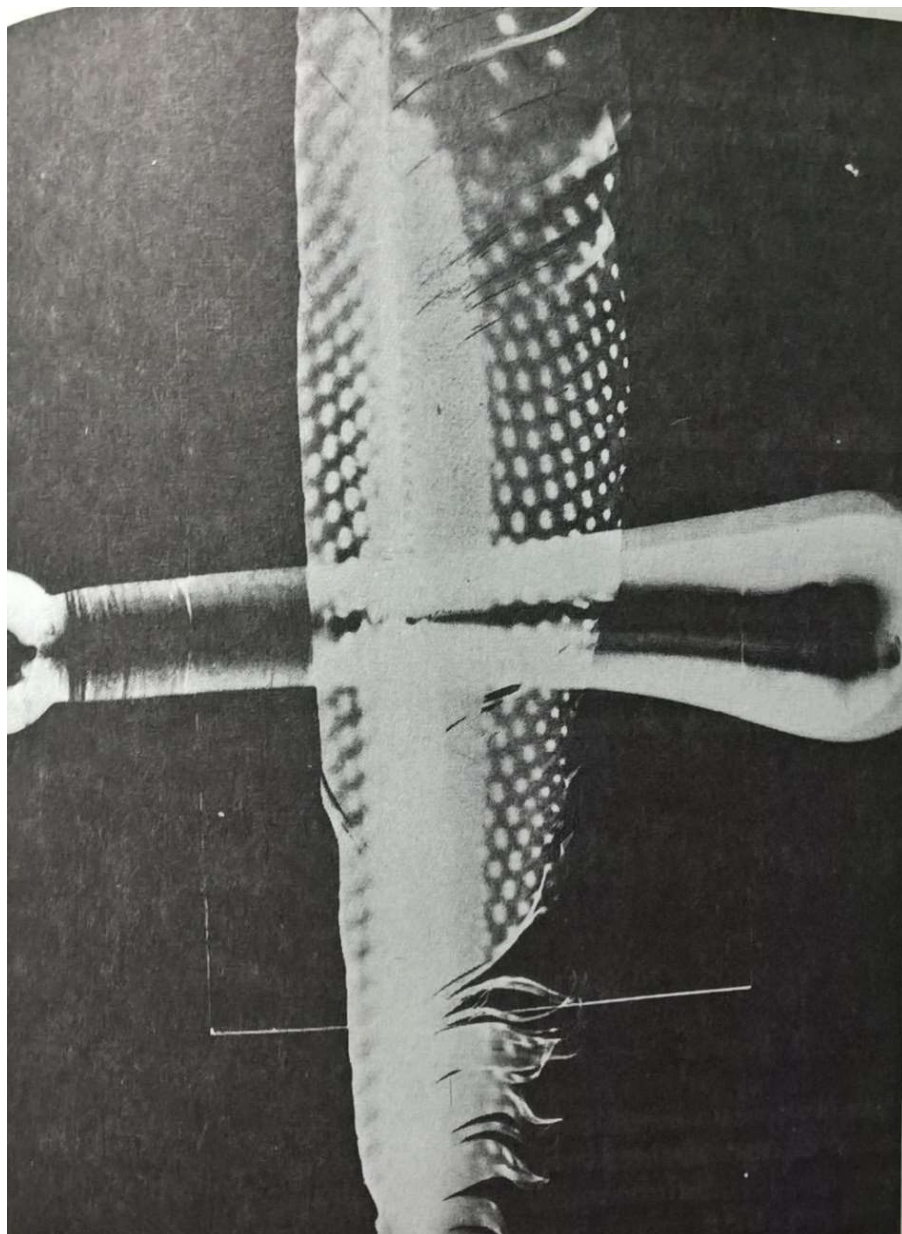


Fig. 141, Man Ray, *Rayograph*, "The Little Review", vol. IX, n. 4, 1923-1924, n.n



Fig. 142, Man Ray, copertina, "Broom", vol. IV, n. 4, 1922

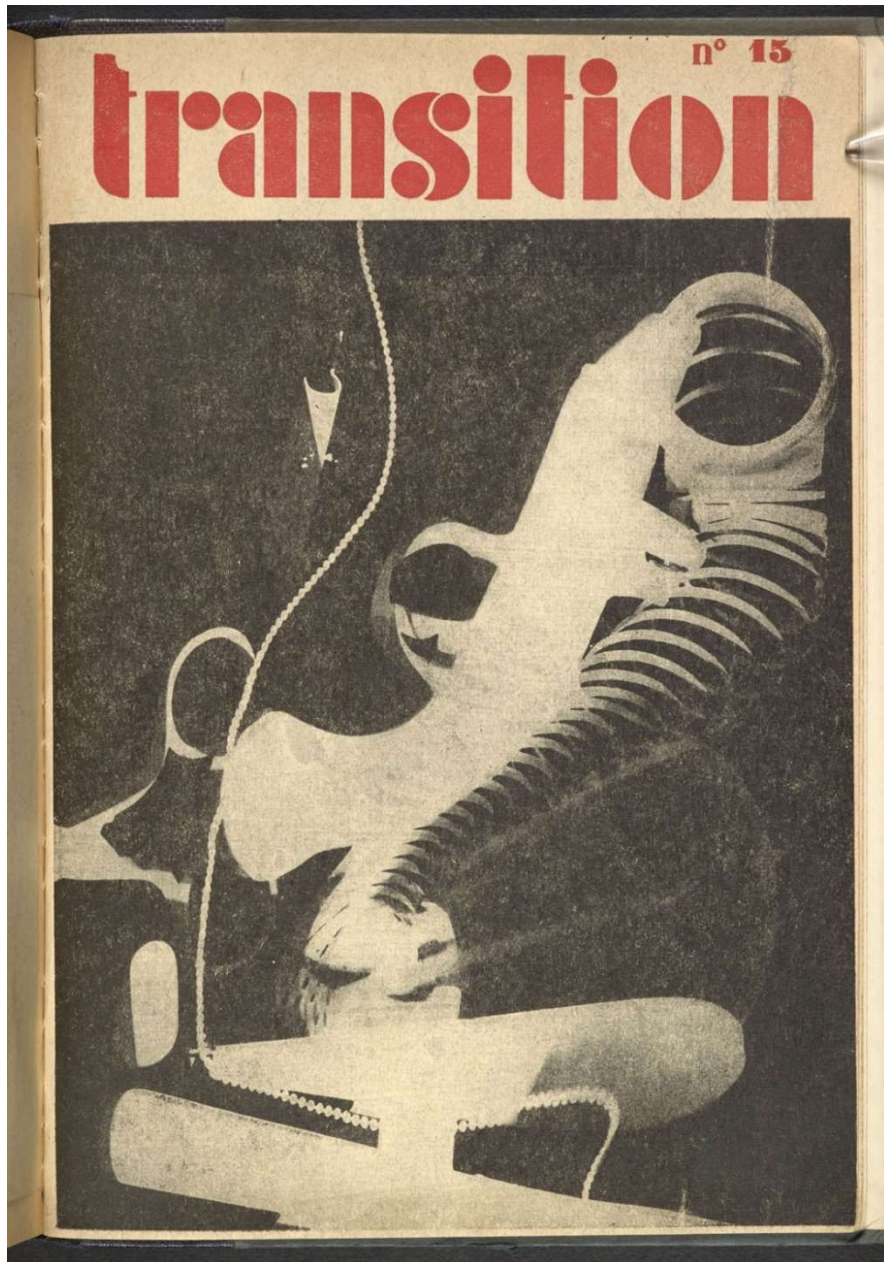


Fig. 143, Man Ray, copertina "Transition", n. 15, 1929



Fig. 144, Man Ray, *Portrait of Robert Desnos*, “Transition”, n. 15, 1929, n.n.



Fig. 145, André Masson, *painting*, “The Little Review”, vol. IX, n. 4, 1923-1924, n.n.



Fig. 146, André Masson, *Figure* (*Property of Paul Éluard*) [*Nu das un intérieur*, 1924], “The Little Review”, vol. XII, n. 1, 1926, n.n.

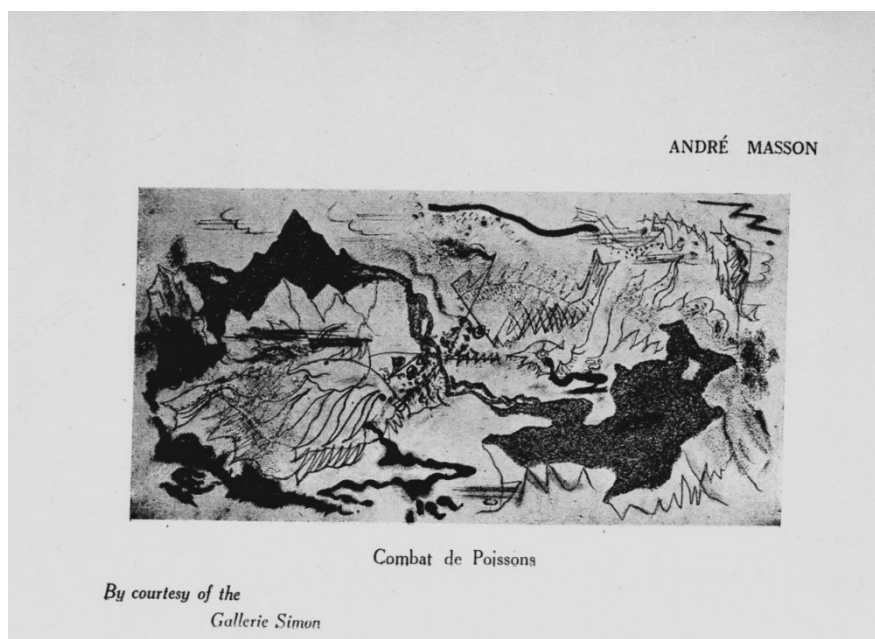
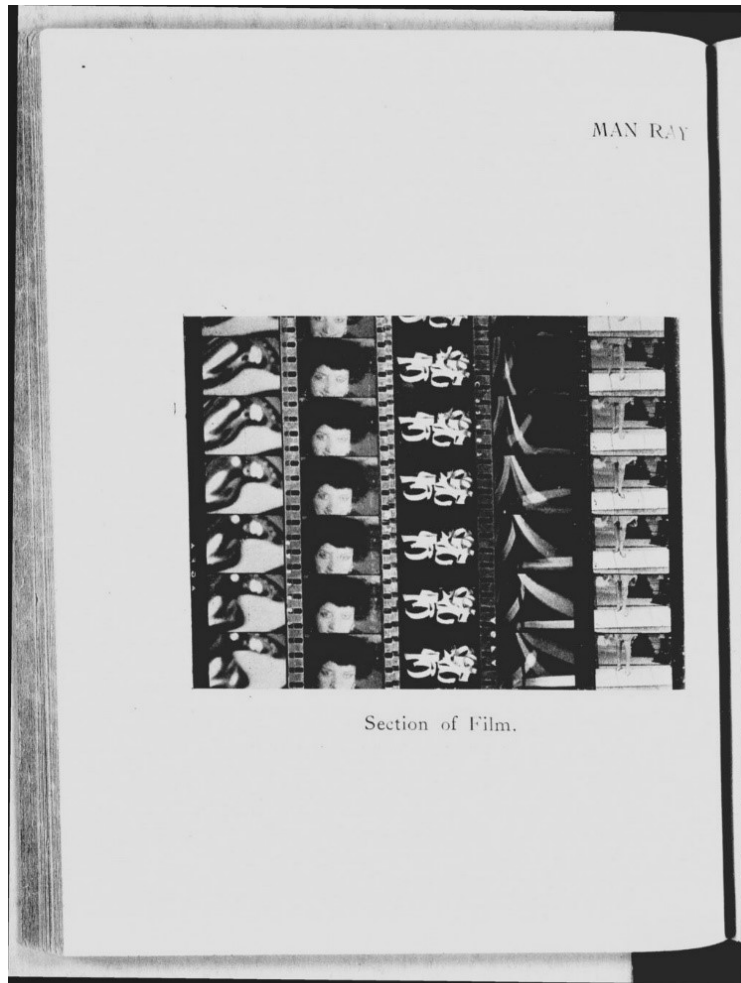


Fig. 147, André Masson, *Combat de poissons*, 1926, “Transition”, n. 3, 1927, n.n.



Fig. 148, from *Souls for Sales*, Goldwyn Studios, "Broom", vol. V, n. 2, 1923, n.n.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 149, Man Ray, *Section of Film* (*Emak Bakia*, 1926), “Transition”, n. 6, 1927, n.n.



Fig. 150, Hilaire Hiler, decorazione murale, Aquatic Park Bathhouse, San Francisco, 1936-1937

INDICE DEI NOMI

A

Abbott Berenice, 17, 17, 55, 77, 78, 90, 92, 104, 107, 108, 119, 122, 126-129, 238, 305-307, 357, 376, 394, 404, 405
Aijmer Rydsjö Celia, 5, 6, 20, 36, 39, 40, 45, 52, 56, 72
Alajalov Constantin, 174, 308, 418
Allégret Marc, 203, 204
Allen Charles, 5, 7
Altman Nathan, 151, 191
Anderson Margaret, 14, 15, 46, 48, 74, 85, 90, 94, 99, 102, 108, 109, 137, 160, 161, 162, 248, 249, 289, 293, 294
Antheil George, 17, 77, 82, 92, 306, 376, 385
Anti Carlo, 210
Arms John Taylor, 57
Auriol Jean George, 273
Angelico Beato, 207
Apollinaire Guillaume, 14, 22, 214
Aragon Louis, 14, 18, 22, 84, 238, 249, 250, 252, 255, 265
Archipenko Alexander, 152, 166, 173
Ardizzone Maria Luisa, 158, 159
Arensberg Walter e Louise, 39, 47, 94, 137
Arp Hans, 62, 63, 173, 249, 252, 254, 260, 296, 305, 370
Artaud Antonin, 265, 274
Arvatov Boris, 180
Atget Eugène, 78, 104, 120, 126-128, 306, 377
Azari Fedele, 139

B

Balla Giacomo, 143
Barnes Albert C., 47, 49, 71, 115, 171, 197, 237, 252
Barnes Djuna, 15
Barney Natalie, 84, 85
Barr Alfred, 193, 284-286
Bataille Georges, 225, 240, 241-243,

269, 287
Beach Sylvia, 40, 84
Beard Charles Austin, 114, 199, 200, 299
Beckett Samuel, 17
Bell Clive, 112, 113, 187, 213, 221
Bellows George, 96
Benn Gottfried, 240, 281,
Bertram Hartman, 72 305, 374
Boas Franz, 198
Boiffard Jacques-André, 119
Bonjean Jacques, 50
Bontempelli Massimo, 82, 158
Boské Markus, 248
Boucard Pierre, 74
Bouché, Louis, 69
Bowen Stella, 51, 58, 132
Bragaglia Anton Giulio, 142
Brâncuși Constantin, 15, 55, 71, 78, 154, 158, 197, 213
Brassaï, 17, 127
Bray Will (Josephson Matthew), 22, 44, 76
Boyle Kay, 61, 141, 304,
Breton André, 16, 22, 28, 77, 78, 84-86, 125, 169, 223-225, 250-252, 253, 254-257, 261, 263, 264, 266-269, 272, 287
Briant Théophile, 90
Brooker Peter, 7-8, 55, 203
Brooks Van Wyck, 38, 46, 116, 187, 199
Brown Don, 51, 238, 305, 355
Brown Slater, 13, 14, 44, 76, 271, 272
Bruguière Francis, 122-124, 289, 307, 402
Brunner Joseph, 197, 225
Bryher (Annie Winifred Ellerman), 19, 91, 277, 290, 292, 299
Buril Paul, 69
Burke Kenneth, 13, 43, 76, 148, 169, 201, 250, 291

C

Cahill Holger, 284
Calder Alexander, 231
Cannan Gilbert, 113, 114, *116*
Cannel Kathleen, *60*, 124, 205, 206,
213, 220, 290, 299
Carpentier Alejo, *226*, 244
Carrà Carlo, 139, 190
Cartier-Bresson Henri, *103*, 126
Castelli Nanni Leo, 138
Cavalcanti Alberto, 275
Cendrars Blaise, 60, 135, 139, 235
Cézanne Paul, 12, 49, 56, 208, 213, 305,
353
Chagall Marc, 208, 298
Chaplin Charlie, *113*, *116*, 255, 256,
271-273
Chase William Merrit, 94
Chernikhov Yakov, 184, 308, 426
Clifford James, 198, 199, 203, *232*, *233*
Coady Robert, 23, 52, 53, 110, 147,
148, 197, 214
Cocteau Jean, 17, *44*, 83, *84*, *146*, 213,
250, 270, 309, 437
Codreano Lizica, 206
Colombo Davide, 210, *211*, *215*, *219*
Coolidge Calvin, 17, 32-34, 146, 152,
Coomaraswamy Ananda, 222, 228
Corbin Henderson Alice, 227, 228
Corn Wanda M., 8, 21, 23, 29, 73, 79,
94, *96*, *109*, *146*
Covici Pascal, 42, 156, 302
Cowley Malcolm, 13, 14, 37, 38, 43, 44,
71, 76, 169, 249-251, 287, 291
Crane Hart, 63, *97*, 100-106, 168, 235,
251, 291, 300
Crevel René, *44*, 84-94, 250-253, 306,
381
Crosby Caresse, 40, 91, 103, 104
Crosby Henry, 40, 103, 104, 118, 124,
126, 307, 402
Cross Charles, 156
Cummings Edward Estling, 14, 291
Cunard Nancy, 84, 85, 91, 204, 238
Cunningham Imogen, 122

D

Dasburg Andrew, 69
Daumier Honoré, 80

Davis Stuart, 64, 80, 81, 83, 134, 282,
284, 306, 380
de Chirico Giorgio, *49*, 86, 88, 143,
144, 231, 257, 310, 252-254, 455
de Gourmont Remy, 148, 179
de Kooning Willem, 287
de Massot Pierre, 90
de Noailles Charles, 177, 225
de Zayas Marius, *52*, *116*, 196, 197, 224
Delaunay Robert, 180
della Francesca Piero, 259
Demuth Charles, 70, *71*, 74, 75, 81, 89,
93, 109, *116*, 152
Dennis George, 211
Depero Fortunato, 139, 142-144
Derain André, 12, 207, 214, 265, 268,
309, 439
Desnos Robert, 263, 264, 310, 461
Dewey John, 24, 32, 38, 41, 42, *114*,
171, 200, 228
Didi-Huberman Georges, 242
Dior Christian, 50
Dodge Mable, 77
Doolittle Hilda (H.D.), 15, 18, 19, *205*,
276, 277, 290, 292, 299
Dottori Gerardo, 143, *144*
Douglas Clifford Hugh, 169, 301
Dove Arthur, 108
Dreier Dorothea, 201
Dreier Katherine, 47, *54*, 74, 99, 143,
144, 170-176, 178, 189, 190, 201, 252,
297
Drouin Jeff, 9
Duchamp Marcel, 47, 73, 78, 79, 98-
100, *116*, 247, 260, 261, 306, 390
Dunn Dorothy, 230

E

Ernst Max, 59, 202, 231, 252, 249, 256,
260, 296, 305, 309, 363, 447
Ehrenburg Ilya, 147, 148
Einstein Carl, 234-236, 239-242, 267,
287, 310, 451
Eisenstein Sergei, 190, 193, 276
Éluard Paul, *221*, 223, 225, 249, 250,
252, 253, 254, 256, 261, 266, 310, 426
Evans Walker, 78, 102, 103, 126
Eggeling Viking, *123*, 276
Emerson Waldo, 117

F

Fabre Gladys, 124, *155*, 242
 Feder Adolphe, 207, 208
 Ferriss Hugh, 166, 177, 308, 417
 Fillin Yeh Susan, 120
 Folgore Luciano, 139
 Ford Madox Ford, 11, 15, 16, *17*, 39, 47, 48, *56*, 58, 85, 132, *133*, 138, 248, 298, 301
 Foster Jeanne, 48
 Frank Waldo, 14, 63, 101, 102, 105, 109, *116*, 117, 168, 169, 244, 300
 Freud Sigmund, 125, 204, 240, 251, 264, 268, 278, 287, 292
 Fried Donald, 156
 Friesz Othon, 132
 Fry Roger, 113, 221

G

Gabo Naum, 54, 150, *151*, 172, 173, 174, 307, 411
 Gan Alexei, 180, 185
 Gaudier-Brzeska Henri, 48, 71
 Gauguin Paul, 55, 214
 Geffen Maxwell, 49
 Gellert Hugo, 192
 George Waldemar, 49, 132, 202
 Gide André, 203, 204
 Giglioli Giulio Quirino, 210, 211
 Gilliam Florence, 12, 205, 292, 293, 300
 Gleizes Albert, *146*, 180, 209,
 Gold Mike, 192, 226
 Goll Ivan, 254, 281
 Gontcharova Natalia, 60, *61*, 305, 366
 Gorky Arshile, 287
 Gould Joseph (Joe), 97, 306, 388
 Graham John, 83
 Granovsky Naum, 92, 152
 Greenberg Clement, 286
 Gris Juan, 52, 80, 81, 131-132, 187, 265, 304, 307, 406
 Gropius Walter, 145, 147, 285
 Gropper William, 182
 Grosz George, 181, 182, 217, 218. 248, 308, 309, 421, 441
 Guillaume Paul, 49, 71, 86, 196, 207, 208, 252, 258
 Gurdjieff George Ivanovitch, 53, 142,

160, 161, *162*, *164*, 167, 168, 171, 252, 289, 293, 294, 300

H

Halpert Edith G., 51, 239
 Haran Barnaby, *151*, 164, 185, *186*
 Harding Warren, 32, 33
 Harper Allannah, 19, 293
 Hartley Marsden, 89, 108, *109*, 228
 Hemingway Andrew, 8, *109*, *114*, *116*, *125*, 178, *179*, *180*, 181, 185
 Hemingway Ernest, 11, 15, 16, *17*, 42, 55, 248, 265, 266, 267, 287, 291, 297, 300, 301
 Heap Jane, 14, 15, 20, 38, 44-46, 48, 53, *54*, *61*, 63, 74, 75, 84, 85, 86, 87-89, 90, 92-94, 98-100, *102*, 108, 119, 133, 134, 136, 141, 142, 147, 151-158, 160-178, 185, *186*, 248-252, 253, 285, 286, 289, 293, 294
 Hine Lewis, 156
 Hoffman Frederick J., 5, 7
 Hoffman Joseph, 177
 Hiler Hilaire, 17, 51, 81-83, 283, 306, 310, 380, 464
 Höger Fritz, 167, 308, 417
 Holcomb Wynn, 57, 305, 360
 Hughes Langston, 25

J

Jeanneret Charles-Édouard (Le Corbusier), 177, 285
 Jolas Eugene, 17, 18, 25, 26, 37, 38, 43, 45, *66*, 76, 77, 82, 91, 100, 101, 103, 105, 106, 108, 118-120, 123-127, 160, *162*, 193, 201-2013, 223, 225, 226, 229, 230, 231, 232, *234*, 239, *240*, *242*, 244, 254-258, 262, 263, 268-270, 273, 276, 286, 287, 294, 295
 Jolas Maria, 38, 45, 257, *193*, 295
 Jonsson AnnKatrin, 5, 6, *19*, 20, 36, 39, 40, 45, 52, 56, 72
 Josephson Matthew, 13, 22, 42-44, 45, 61, 63, 64, 70, *71*, 76, 84, 95, 97, 101, 115, 119-121, 125, 126, 147, 148, 169, 181, *187*, 193, *198*, 201, *221*, 249-252, 262, 271, 272, 283, 286, 287, 295, 296
 Joyce James, 14, 15, 18, 48, 54, 55, 65,

77, 122, 241, 242, 289, 295, 300, 305,
310, 357, 451
Jung Carl Gustav, 125, 224, 240, 269,
287

K

Kabotie Fred, 229, 232
Kahnweiler Daniel-Henry, 93, 133, 134
Kandinskij Vasili, 172, 208
Kassak Lajos, 62, 148-150, 184, 305,
369
Kawashima Riichiro 206
Keppler Frederick, 167
Kiesler Friedrick, 142, 155, 163-166,
173-176, 185, 307, 308, 414, 418
Kisling Moise, 49
Klee Paul, 124, 208, 217, 218, 242, 299,
309, 442
Kraszna-Krausz Andor, 123
Kretschmar Bernhard, 182
Kreymborg Alfred, 12, 18, 46, 47, 94,
95, 97, 109, 110, 205, 206, 213, 227,
228, 296, 297
Krull Germaine, 126, 127
Krutchenich Alexander, 178

L

Latapie Louis, 132
Latimer Tirza True, 50, 94
Léger Fernand, 22, 60, 71, 75, 81, 85,
105, 131, 134-137, 154, 157, 158, 180,
184, 298, 307, 407, 408
Leick Karen, 55
Leighton Clark Walter, 229
Leiris Michel, 18, 241, 251, 255, 265,
266
Lerm Hayes Christa-Maria, 242
Lett-Haines Arthur, 92, 93, 152, 173,
306, 385
Levi Julian E., 46, 57, 59, 69, 305, 361
Levy Julien, 126, 128,
Lewis Wyndham, 48, 71, 156, 201, 254,
293, 298,
Limbour Georges, 44, 251
Lipchitz Jacques, 49, 74, 210, 212, 213,
215, 236, 309, 437, 438
Lissitsky-Küppers Sophie, 61, 62
Lissitzky El, 61, 62, 147, 148, 150, 151,

155, 172, 174-176, 179, 183, 188-191,
193, 194, 305, 367, 368
Liszkowska Janina, 51, 239
Locke Alain, 25, 237,
Loeb Harold, 12, 13, 41, 43, 45, 46, 49,
56, 60, 61, 62, 63, 70, 71, 95, 18-115,
117, 118, 132, 136, 139, 140, 141, 143,
147, 148, 152, 160, 179, 181, 187-189,
190, 200-202, 206, 209, 213, 214, 215,
216, 217, 219, 220, 221, 222, 235, 236,
247, 248, 249, 261, 262, 271, 272, 296,
297
Lotar Eli, 64, 119, 126
Low Barbara, 278
Loy Mina, 137
Lozowick Louis, 11, 22, 37, 40, 46, 75,
136, 137, 143, 148, 152, 164, 176-193,
201, 284, 297, 308, 419-423, 425, 427,
429-431
Lunarcharsky Anatolij, 150
Lynes Carlos, 84

M

Mac Orlan Pierre, 129
MacCown Eugene, 26, 83, 84, 86-93,
306, 381-384
Macpherson Kenneth, 19, 203, 204,
205, 278, 290, 292, 299
Majakovskij Vladimir, 174, 183
Malevich Kazimir, 172
Mallet-Stevens Robert, 177
Mansanti Céline, 9, 38, 54
Marin John, 52, 70, 71, 109, 116
Marinetti Filippo Tommaso, 60, 137-
140, 142, 158, 195, 305, 366
Martini Arturo, 212
Masson André, 18, 251, 252, 254, 263,
265-270, 287, 310, 461, 462
Matisse Henri, 54, 69, 91, 253
Matulka Jan, 228
McAlmon Robert, 17, 19, 40, 42, 94,
290
McFee Henry, 69
McKay Claude, 25
Medgyes Ladislav, 12, 46, 149, 205-
209, 210, 213-215, 217, 218, 220, 222,
235, 261, 298, 299, 309, 441
Mel'nikov Konstantin, 177
Mencken Henri Louis, 169, 296

Métraux Alfred, 243
Metzinger Jean, 190
Meyerhold Vsevolod Ėmil'evič, 186
Mirò Juan, 251, 256, 265, 299
Modigliani Amedeo, 12, 49, 52
Modotti Tina, 226, 309, 446
Moholy-Nagy Lazslo, 54, 104, 116,
123, 174, 184, 185, 261, 262, 298, 308,
426
Mondrian Piet, 286
Monk Craig, 8, 42, 43, 46, 121, 124
Morris Cedric, 92, 93, 152, 306, 385
Morris William, 157, 172, 176
Morrison Mark, 7, 18, 41
Moss Arthur, 12, 26, 38, 206, 209, 292,
293, 300
Motherwell Robert, 286, 287
Munson Gorham, 13, 22, 43-45, 63,
101, 148, 149, 150, 168-170, 251, 295,
300
Moorhead Ethel, 15, 71, 72, 299, 300
Murphy Gerald, 75, 135

N

Nagle Edward, 97, 251
Nietzsche Friedrich, 138
Nigro Alessandro, 84, 87, 88
Noll Marcel, 256
North Michael, 21, 77, 107, 123, 273
Noyes Platt Susan, 151, 154, 161, 162,
168, 170, 171, 173, 285
Nutting Hellen e Myron, 211

O

O'Brien Edward J., 192, 244, 309, 431
O'Keeffe Georgia, 89, 109, 116
Orage Alfred Richard, 163, 164, 169
Ossip Zadkine, 92
Ouspensky Petr, 164, 168
Outerbridge Paul, 122

P

Paladini Vinicio, 141, 143
Palazzeschi Aldo, 139
Palmer Hayden, 75
Pannaggi Ivo, 141, 143
Paul Elliot, 17, 76, 77, 80-82, 91, 134,

201, 202, 225, 229, 230, 255, 256, 266,
274, 275, 294, 301
Pe We Ma (Velino Shije Herrera), 229,
230, 231, 232, 234, 309, 449
Peña Tonita, 229, 230, 231, 234, 254,
310, 449
Pennell Joseph, 57
Picabia Francis, 22, 38, 39, 46, 47, 52,
55, 71-74, 90, 108, 247, 249, 305, 358
Picasso Pablo, 12, 15, 51, 49, 52, 54,
56, 64, 76, 77, 80, 81, 133, 190, 196,
208, 224, 253, 256, 272, 286, 304, 305
Pinzinger Johan Baptist, 241, 242
Polelonema Otis,
Poljansky Pavel, 183
Pollock Jackson, 287
Pound Ezra, 11, 14-17, 19, 22, 37, 42,
43, 46-48, 53, 58, 71, 73-75, 90, 93, 99,
127, 136, 138, 145, 146, 154, 156-159,
170, 206, 238, 248, 249, 259, 260, 289,
291, 292, 296, 298, 300-302, 310, 457
Popova Ljubov, 164, 172, 186, 308, 428
Potamkin Harry Alan, 122, 123
Powel Gretchen, 103-105, 119, 127,
299, 307, 395, 396
Powel Peter, 72, 73, 103-105, 119, 127,
305, 358, 395, 396
Prampolini Enrico, 57, 95, 95, 131, 137,
139-143, 162, 163, 166, 183, 184, 211,
306-308, 387, 409, 423, 424
Presnev Antoine, 52
Prévost Jean, 203, 204
Prezzolini Giuseppe, 12, 139, 140
Prinzhorn Hans, 218
Puni Ivan, 183, 184, 190
Putnam Samuel, 17, 18, 41, 42, 51, 81-
83, 127, 128, 129, 156, 238, 239, 302

Q

Quinn John, 15, 47, 48, 197

R

Rainey Lawrence, 48, 49, 56
Ranger-Patz Albert, 156
Ratton Charles, 225
Ray Man, 12, 15, 18, 47, 52, 64, 73, 77-
79, 92, 99, 100, 104, 107, 116, 119, 123,
126, 133, 152, 221, 223, 241, 252, 254,

256, 258-264, 269, 274-279, 288, 296,
306, 310, 378, 390, 391, 457-461, 464
Raynal Maurice, 134
Renoir Pierre-Auguste, 69
Ribemont-Dessaigues Georges, 52, 252,
260-262, 264
Richter Hans, 123, 155, 183, 276
Ridge Lola, 13, 50, 70, 109, 110, *III*,
112, *III*, 216, 217, 236, 302
Rietveld Gerrit, 165
Rivera Diego, 226
Rivière Georges Henri, 225, 240, 243
Rodchenko Alexander, 104, 179, 193
Röhl Karl Peter, 59, 305, 364
Rosemberg Léonce, 87
Rosenfeld Paul, 97, 109, 110
Rotily Jocelyne, 67, 68, 75, 82
Rousseau Henri, 86, 88, 208
Rousseau Jean-Jacques, 88, 296
Rumold Rainer, 241, 268, 269
Ruskin John, 157, 172
Russolo Luigi, 142

S

Sabatini Rafael, 69
Sachs Hanns, 277
Sage Robert, 17, 162, 201, 202, 229,
274, 275
Sakier George, 220-222, 228, 308, 444
Salemson Howard, 9, 18, 58, 263, 269-
270, 278, 279, 287, 303
Sanborn Robert Alden, 139, 141, 147,
271, 272
Sander August, 78
Sanders Emmy Veronica, 247
Santayana George, 216, 221
Sarett Lew, 227, 232,
Savage Augusta, 25
Schad Christian, 116, 261
Scholz Georg, 182
Schwitters Kurt, 64, 65, 98, 124, 172,
174, 248, 305, 273
Scott Evelyn, 216
Scott Howard, 153, 297
Seabrook William, 204
Severini Gino, 143, 180
Shaw Nathaniel, 13, 70, 95, 109, 110
Sheeler Charles, 18, 27, 68, 70, 71, 104,
106-109, *III*, 119-125, 127, 138, 147,

193, 197, 251, 307, 309, 403, 432
Shipman Evan, 267, 268
Shterenberg David, 190
Simpson Stevens Francis, 137
Sitwell Edith, 50
Smith Bernard, 225
Soffici Ardengo, 139
Sommer William, 62, 63, 101, 315, 370
Sorel Georges, 169
Soupault Philippe, 22, 26, 84, 85, 250,
252, 270, 272
Soutine Chaim, 52
Speicher Eugene, 86
Spengler Oswald, 160, 187, 200-202,
223
Stearns Harold, 37
Stein Gertrude, 15, 17, 19, 43, 50, 76,
77, 84, 85, 91, 93, 94, 132, 134, 202,
256, 265, 269, 187, 290, 301
Steinmetz Charles Proteus, 153, 154
Sterner Marie, 69, 72, 88, 90, 91
Stieglitz Alfred, 12, 39, 46, 52, 53, 60,
63, 70, 97, 101, 108-112, *III*, 106, 117,
137, 196, 197, 214, 228, 296, 307, 397
Storer Edward, 13, 57, 139, 141, 205,
209-213, 217, 303
Storrs John, 74, 75, 99, 150, 170, 171,
305, 274
Stotz Gustaf, 122
Strand Paul, 26, 69, 104, 106-109, 111,
112, 116-119, 140, 147, 160, 307, 399-
401
Sweeney James Johnson, 18

T

Tanguy Yves, 202, 223, 224, 257, 299,
310, 455, 456
Tatlin Vladimir, 150, 179
Taut Bruno, 167
Tchelitchew Pavel, 50, 51, 91-93, 306,
385
Teige Karel, 184
Thacker Andrew, 7-8, 55, 203
Thayer Scofield, 38
Thoma Richard, 18
Tichi Cecelia, *III*, 145, 146
Tihanyi Lajos, 202
Titus Edward, 16, 40, 64, 95, 156, 302-
304

Toklas Alice, 94
Toomer Jean, 168, 237, 300
Toulouse Lautrec Henri, 80
Trotsky Lev, 169
Tsireh Awa, 228, 232
Tyshler Alksander, 190
Todd Dorothy, 129
Tzara Tristan, 14, 39, 85, 91, 154, 155,
165, 172, 178, 221, 248, 249, 251, 252,
261, 281

U

Ulrich Carolyn F., 5, 7
Utrillo Maurice, 52

V

van der Rohe Mies, 285
Van Doesburg Theo, 52, 53, 59, 92, 149,
152, 155, 162, 165, 166, 172, 249, 308,
415
Van Eesteren Cornelius, 165, 308, 415
Van Gogh Vincent, 208
Varian Dorothy, 69
Veblen Thorstein, 38, 114, 115, 145,
153, 188, 200, 202
Viani Lorenzo, 139
Viollet-le-Duc Eugène, 57
Vitrac Roger, 18, 44, 241
von Freytag-Loringhoven Elsa, 99, 249,
259

W

Walsh Ernest, 15, 39, 43, 64, 71-74,
156, 300, 304
Warburg Aby, 198
Watson James Sibley, 38
Weber Max, 69, 70, 214, 309, 439
Weldon Johnson James, 236
Westheim Paul, 181, 182, 220, 235
Weston Edward, 122, 243, 310, 452
Whitman Walt, 97, 101, 102, 149
Whitney Gertrude Vanderbilt, 47
Williams William Carlos, 14, 18, 24, 42,
232, 234, 292, 300, 301
Wilson Woodrow, 31, 32, 33, 35,
Winters Yvor, 232, 233
With Karl, 215
Wölflin Heinrich, 208
Worringer Wilhelm, 208
Wright Frank Lloyd, 188
Wright Russel, 127

Y

Yeats William Butler, 42

Z

Zigrosser Carl, 116, 184
Zola Émile, 126, 296
Zorach William, 12, 68
Zukofsky Louis, 42