

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

Luca Somigli

1. Sulla polisemanticità di un termine «vago»

Nel 1984 Michael Levenson apriva il suo ormai classico studio del retroterra filosofico del modernismo inglese rimarcando l’ambiguità della categoria storico-critica di cui si apprestava a ricostruire le origini: «Vague terms still signify», scriveva il critico. «Such is the case with “modernism”: it is at once too vague and unavoidable. Anything more precise would exclude too much; anything more general would be folly».¹ Le parole di Levenson, attuali a distanza di oltre un quarto di secolo, rappresentano bene il modo in cui la nozione di modernismo si colloca all’interno della storia letteraria anglo-americana: da una parte, manca della precisione degli altri “ismi” di cui è costellata la cultura europea tra secondo Ottocento e primo Novecento – simbolismo, futurismo, surrealismo, novecentismo e via enumerando – e invano cercheremo negli annali della modernità manifesti o dichiarazioni d’intenti in cui artisti o scrittori si servano del sostantivo per descrivere un determinato progetto culturale; d’altra parte, forse proprio in virtù di questa apparente mancanza di contorni precisi, il termine ha avuto una grande fortuna nella storiografia letteraria anglo-americana, ed è in questo senso divenuto una categoria inevitabile. Oltretutto, il suo campo semantico appare in costante espansione. Infatti, se inizialmente “modernismo” indicava, all’interno del più ampio campo letterario della prima metà del secolo ventesimo, una serie di posizionamenti caratterizzati da un rapporto antagonistico sia con la tradizione (i modernisti condividono con l’avanguardia il culto del nuovo, riassunto nel motto poundiano «Make it new»²) sia con il *mainstream* a loro contemporaneo rappresentato soprat-

1 M.H. Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. vii. Ma la confessione dei limiti e della simultanea ineludibilità del termine è una mossa di apertura ricorrente nella letteratura critica. Per un esempio recente si veda M. Shiach, *Periodizing Modernism*, in *The Oxford Handbook of Modernisms*, a cura di P. Brooker et alii, Oxford University Press, Oxford 2010.

2 E. Pound, *Make It New*, Faber & Faber, London 1934.

tutto dagli epigoni del realismo, col tempo il termine è venuto ad acquisire un valore epocale paragonabile a quello di altre locuzioni che indicano ampi periodi culturali come neo-classicismo o romanticismo, fino ad essere proposto come categoria trans-culturale applicabile anche fuori dal contesto occidentale in cui ha avuto origine. Lo scopo di questo intervento non è dunque quello di tracciare un disegno nitido e definitivo del modernismo o di fornirne una definizione da manuale. Piuttosto, vorrei offrire al lettore una serie di “istantanee” che fotografino alcuni momenti salienti della storia del termine per poi suggerire brevemente cosa esso possa contribuire alla storiografia letteraria italiana, a cui è rimasto sostanzialmente alieno almeno fino a tempi recentissimi.

Va infatti sottolineato in via preliminare che il concetto di “modernismo” si è sviluppato all’interno della critica e della storia letteraria anglo-americana e come tale non ha equivalenti diretti nelle altre tradizioni europee, il che contribuisce a complicare il dialogo nel momento in cui ci si ponga in una prospettiva comparatistica.³ Naturalmente, il termine non è del tutto sconosciuto alle lingue romanze, e per il periodo che ci interessa esistono, come è noto, almeno due precedenti di una qualche rilevanza. In ambito strettamente letterario, già nel 1890 il poeta nicaraguense Rubén Darío parlava di “movimento modernista” in riferimento ad un gruppo di poeti latino-americani che andavano rielaborando, in opposizione alla tradizione letteraria spagnola, una nuova poetica ispirata piuttosto alla lezione del simbolismo francese.⁴ In un contesto più ampiamente socio-culturale, poi, “modernismo” ha indicato quel movimento, tutt’altro che unitario, con cui sul finire del diciannovesimo secolo vari settori del mondo cattolico tentarono una riconciliazione tra la fede e la cultura filosofica e scientifica della modernità, e che nel 1907 fu condannato da Pio X con l’enciclica *Pascendi dominici gregis*.⁵ Ciò che importa per il nostro discorso è che nessuna di queste due accezioni ha influito direttamente sull’evoluzione del termine nella cultura anglo-americana, anche se, come ipotizza Matei Calinescu, non è improbabile che esse abbiano costituito un ostacolo alla sua diffusione nelle lingue romanze.⁶ Anzi, secondo una prassi di cui danno testimonianza i vocabolari, almeno in Italia non è raro

3 Sulla difficoltà di relazionare le varie declinazioni del termine “moderno” in inglese, francese e tedesco, si veda ad esempio la prefazione aggiunta da A. Compagnon all’edizione statunitense di *Les Cinq paradoxes de la modernité* (Seuil, Paris 1990): *The Five Paradoxes of Modernity*, traduzione di F. Phillips, Columbia University Press, New York 1994.

4 Sul modernismo ispanico si veda almeno N.J. Davison, *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Pruett Press, Boulder 1966.

5 Per un’utile introduzione al modernismo cattolico si veda D. Sarasella, *Modernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1995. Sarasella ricorda fra l’altro che il termine, coniato dalla pubblicistica cattolica conservatrice, nasceva con implicazioni negative (p. 16).

6 M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, p. 79.

trovare il termine usato nel senso dispregiativo di ‘entusiasmo superficiale per la modernità’, peraltro già attestato nell’Ottocento.⁷ Ancora nel 1962 Renato Poggioli, in *Teoria dell’arte d’avanguardia*, interpretava il termine in questo senso, facendone addirittura un sinonimo della “modernolatria” marinettiana, «un’inconsapevole parodia della modernità, [...] una sua involontaria caricatura».⁸

Nella critica anglo-americana, invece, la diffusione dell’espressione “modernismo” procede parallelamente al consolidamento di un canone della letteratura sperimentale primonovecentesca centrato in particolare sulle figure di Eliot, Joyce, Pound e Lewis – i «men of 1914», secondo l’etichetta proposta da quest’ultimo⁹ – al quale si aggiungeranno presto quelle di Yeats, Woolf, Stevens fino ad includere, per ampliamenti successivi, la generazione di Henry James e Conrad da un lato e quella di Hemingway e Faulkner dall’altro.¹⁰ La prima occorrenza del termine in riferimento ad un preciso movimento letterario si riscontra in un articolo del poeta e critico americano John Crowe Ransom apparso nel febbraio 1924 su «The Fugitive», la rivista da lui curata. In quello che Calinescu ha definito come un vero e proprio manifesto poetico, Crowe Ransom dichiara il “modernismo” una presenza ineludibile per la poesia contemporanea, per chiedersi poi però, e neanche troppo retoricamente: «And yet what is Modernism?».¹¹ Per il critico, una sua prima formulazione poetica è stata tentata dall’imagismo, il movimento fondato da Pound nel 1912 dal quale vengono desunte due caratteristiche della poesia moderna: «honesty of theme and accuracy of expression» e la scelta di una metrica più elastica, capace di adattarsi alle novità di contenuto.¹² Di modernismo poetico

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

7 Ad esempio, dalla scrittrice Evelyn (al secolo Evelyn Franceschi Marini): «Oh! Risorgete grandi anime del passato, alzate quelle vostre mani sì eloquenti sia che maneggiaste lo scalpello, il pennello o la penna per protestare contro l’invasore modernismo, piaga dei nostri dì, contro lo spirito innovatore che tende a distruggere e a gettare con piglio sprezzante la polvere dell’oblio sulle vostre opere che il tempo ha circondato d’un’aureola immortale!» (*Acquerelli. Figure e paesaggi*, Stabilimento Tipografico fiorentino, Firenze 1893, p. 172; ringrazio Cristina Gragnani per avermi segnalato questo passo).

8 R. Poggioli, *Teoria dell’arte d’avanguardia*, il Mulino, Bologna 1962, pp. 242-243.

9 W. Lewis, *Blasting and Bombardiering* [1937], University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1967², p. 9.

10 La bibliografia sull’evoluzione del modernismo come categoria critica è vasta. Oltre al già citato volume di Calinescu, ho trovato di particolare utilità i seguenti contributi: A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca-London 1990; G. Cianci, *Modernismo/Modernismi*, in *Modernismo/Modernismi. Dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di G. Cianci, Principato, Milano 1991; M. Levenson, *Introduction*, in *The Cambridge Companion to Modernism*, a cura di M. Levenson, Cambridge University Press, Cambridge 1999; P. Childs, *Modernism*, Routledge, London-New York 2000; E. Mozejko, *Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism*, in *Modernism*, a cura di A. Eysteinson e V. Liska, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007; Shiach, *Periodizing Modernism*, cit.

11 Citato in Calinescu, *Five Faces of Modernity*, cit., p. 82.

12 *Ibidem*. Il programma dell’Imagismo è formulato in due documenti: F.S. Flint, *Imagisme* e E. Pound, *A Few Don’ts by an Imagiste*, in «Poetry», I, 6, 1913, pp. 198-200 e 200-205.

parleranno tre anni dopo Laura Ridings e Robert Graves nello studio intitolato appunto *A Survey of Modernist Poetry* (1927), per distinguere, all'interno della poesia contemporanea, una ben precisa linea «impervia, oscura»,¹³ caratterizzata dal rifiuto degli schemi tradizionali e da una forte carica sperimentale, soprattutto a livello formale.¹⁴ D'altra parte, quando quattro anni più tardi Edmund Wilson, nel suo fondamentale *Axel's Castle*, radunava nell'ambito di un'unica "scuola" Yeats, Eliot, Joyce e Stein – in altre parole, i pilastri del canone in formazione –, non faceva alcun riferimento ad un movimento modernista più o meno consciamente definito, inquadrando piuttosto i quattro autori, insieme a Valéry e Proust, nell'orizzonte del simbolismo.¹⁵

Insomma, nonostante alcune apparizioni pionieristiche del termine, raramente si parla di modernismo fino agli anni Sessanta, preferendo piuttosto, come ha notato Cianci, usare l'aggettivo e sostantivo *modern*, in varie declinazioni, via via che il periodo tra le due guerre si allontana nel tempo e ne diventa sempre più necessaria una più rigorosa storicizzazione. Se alcuni critici sottolineano l'aspetto antagonistico del "movimento moderno" – si pensi ad esempio a *The Struggle of the Modern* (1963) di Stephen Spender – per altri si tratta di un fenomeno ormai in qualche modo normalizzato, con contorni definiti ed una precisa collocazione all'interno della storia letteraria, come suggerisce già dal titolo vagamente ossimorico l'antologia *The Modern Tradition* (1965), curata da Richard Ellmann e Charles Feidelson, Jr.¹⁶ È questo anche il momento in cui inizia a delinearsi quella ambiguità costitutiva del termine a cui abbiamo accennato sopra. Da un lato, infatti, la grande operazione di sistemazione critica di quella che uno dei suoi massimi studiosi, Hugh Kenner, ha chiamato «l'epoca di Pound»¹⁷ ha avuto appunto come risultato la formazione di un canone modernista relativamente stabile che verrà talvolta qualificato più specificamente come *high modernism*. Dall'altro lato, però, il ricorso frequente ad un termine relativamente più neutrale come "moderno" fa sì che il dibattito non sia più facilmente contenibile entro i confini della letteratura anglo-americana, ma si amplii per confrontarsi con altre riflessioni sulla questione della modernità, come testimonia la stessa antologia di Ellmann e Feidelson che, oltre a risalire al romanticismo come prima fase della modernità letteraria, allarga il raggio della rassegna ad includere le maggiori letterature europee. La tensione tra queste due prospettive

13 Cianci, *Modernismo/Modernismi*, cit., p. 17.

14 L. Ridings, R. Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, Heinemann, London 1927.

15 E. Wilson, *Axel's Castle*, C. Scribner's Sons, New York 1931.

16 S. Spender, *The Struggle of the Modern*, Hamish Hamilton, London 1963; *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, a cura di R. Ellmann e C. Feidelson Jr., Oxford University Press, New York 1965.

17 H. Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1971.

è evidente in due opere apparse ad un anno di distanza l'una dall'altra. Nel 1976 la fortunata raccolta di saggi *Modernism*, a cura di Malcolm Bradbury e James McFarlane – per anni una sorta di Baedeker degli studi modernisti – tentava una prima mappatura del modernismo come fenomeno che attraversa l'intera cultura occidentale e si colloca cronologicamente tra gli anni '80 del diciannovesimo secolo ed il secondo dopoguerra (qui come altrove verrà riservato a Baudelaire il ruolo di capostipite e anticipatore della modernità letteraria).¹⁸ L'anno successivo Peter Faulkner, in un breve volumetto della collana «The Critical Idiom», proponeva invece un disegno del modernismo letterario come movimento fondato su dei valori condivisi, estendentesi dal 1910 al 1930 e circoscritto all'ambito inglese.¹⁹ Ci troviamo così di fronte a una ripresa, all'interno della storia letteraria, della frattura fra quelle che Calinescu ha chiamato «le due modernità»: una modernità intesa, in maniera relativamente neutrale, come una fase specifica della storia della civiltà occidentale, e una modernità intesa invece come concetto estetico.²⁰ Ed è non tanto sugli elementi di divergenza quanto piuttosto sui punti di intersezione che verterà il dibattito del successivo quarto di secolo.

Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo

2. La battaglia dei modernisti e dei postmodernisti

Vediamo adesso più in dettaglio le implicazioni del modernismo come "concetto estetico". La costituzione di un canone letterario modernista muove dall'identificazione di una serie di caratteristiche in base alle quali riunire una serie di scrittori in un unico movimento. È in tale contesto che va rilevato il corto circuito che si stabilisce già negli anni Trenta tra letteratura e discorso critico, soprattutto tramite la figura di T.S. Eliot, la cui produzione saggistica influenza direttamente la "Scuola di Cambridge" di I.A. Richards e il *New Criticism*, il cui principio essenziale consiste, come è noto, nello studio dell'opera letteraria come oggetto autonomo.²¹ Ponendo al centro del modernismo letterario Eliot, Pound e Joyce (quest'ultimo secondo la lettura "mitica" proposta dallo stesso Eliot in «*Ulysses*, *Order*, and *Myth*»), i *New Critics* elaboravano una interpretazione della rivoluzione modernista fondata sui valori dell'impersonalità, dell'ironia e dell'allusività che avrebbe influenzato la ricezione del movimento almeno fino agli inizi degli anni Settanta.

18 *Modernism*, a cura di M. Bradbury e J. McFarlane, Penguin, Harmondsworth 1976.

19 P. Faulkner, *Modernism*, Methuen, London 1977.

20 Calinescu, *Five Faces of Modernity*, cit., p. 41.

21 Per una indagine molto attenta dell'influenza di Eliot sulla critica inglese, si veda G. Cianci, *La scuola di Cambridge. La critica letteraria di I.A. Richards - W. Empson - F.R. Leavis*, Adriatica Editrice, Bari 1970. Sul rapporto di questa con la formazione del canone modernista, utili anche le sue osservazioni in *Modernismo/Modernismi*, cit., pp. 20-23.

La nozione dell'opera modernista come una struttura autonoma e chiusa, legata da un sistema complesso di rapporti intertestuali con l'intero corpus della cultura occidentale ma purificata dalle scorie della realtà sociale in cui ha origine (si ricordi la definizione data da Eliot del "metodo mitico" che sottenderebbe la composizione dell'*Ulisse*: «It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history»²²), echeggiava una simile riflessione in altri ambiti artistici e culturali. Più o meno nello stesso periodo in cui il *New Criticism* dominava il dibattito letterario nordamericano, tra gli anni Quaranta e i primi anni Sessanta, il critico d'arte Clement Greenberg ha elaborato una interpretazione della storia dell'arte contemporanea che ugualmente poneva al centro dell'analisi critica la questione della forma. Per Greenberg, uno dei più influenti sostenitori dell'espressionismo astratto, ciò che caratterizza l'arte moderna è una graduale liberazione dalla coazione a rappresentare il mondo che trova il suo culmine con l'astrattismo, in cui, come scrisse nel notissimo saggio *Avant-Garde and Kitsch*, «in turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it upon the medium of his own craft».²³ Da Cézanne a Picasso a Kandinsky – ma il discorso viene poi ampliato alla poesia modernista tramite un parallelo esplicito con la tradizione che da Rimbaud giunge a Pound, Stevens, Rilke – si assiste al graduale distacco dell'opera d'arte dalla dimensione aneddotica e rappresentativa. Il contenuto «must be dissolved so completely into form that the work of art and literature cannot be reduced in whole or part to anything not itself».²⁴ Il termine "modernismo" si riferisce specificamente allo stadio della storia dell'arte tra la fine dell'Ottocento ed il presente in cui trionfa il principio della auto-riflessività.²⁵

La determinazione di una genealogia modernista ha inoltre in Greenberg anche un intento polemico e delinea un modello positivo di produzione artistica il cui rovescio negativo è rappresentato dal kitsch, categoria quanto mai ampia che include non soltanto ciò che l'autore chiama «popular and commercial art and literature»²⁶ (fumetti, letteratura di genere, musica popolare ecc.), ma più in generale tutta quella produzione artistica

22 T.S. Eliot, «*Ulysses*», *Order, and Myth* [1923], in Id., *Selected Prose of T.S. Eliot*, a cura di F. Kermode, Harcourt Brace Jovanovitch, New York 1975, p. 177.

23 C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* [1939], in Id., *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961, p. 6.

24 *Ibidem*.

25 Cfr. C. Greenberg, *Modernist Painting*, in «Art and Literature», 4, 1964, pp. 193-201. Va detto che nella storia dell'arte e dell'architettura, il concetto di modernismo si è sviluppato secondo dinamiche solo parzialmente coincidenti con quelle del modernismo letterario. Per un'utile introduzione si vedano R. Weston, *Modernism*, Phaidon, London 1996 e B. Smith, *Modernism's History*, Yale University Press, New Haven-London 1998.

26 Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, cit., p. 9.

che non richiederebbe una ricezione attiva da parte dello spettatore o del lettore. Che si tratti di arte realizzata serialmente e soggetta alle regole della produzione industriale e del mercato o di arte composta secondo le più tradizionali norme del “mestiere”, come nel caso delle opere del pittore russo Ilya Repin, il kitsch ha una funzione fondamentalmente retorica: produrre in maniera immediata un preciso effetto sul fruitore. Al contrario, la difficoltà dell’arte «genuina» (l’aggettivo è di Greenberg) serve a mediare l’incontro tra fruitore e opera, a indurre un momento di riflessione attraverso il quale i “valori” che l’opera intende comunicare vengono messi in luce attivamente e non imposti. Per dirla con la formula icastica di Greenberg: «Where Picasso paints *cause*, Repin paints *effect*».²⁷ La distinzione tra arte e cultura di massa, implicita nella celebrazione dell’autonomia dell’opera modernista da parte dei *New Critics*, diventa qui manifesta, così come lo è in un’altra influente proposta teorica a cavaliere della Seconda Guerra Mondiale: quella elaborata da Theodor Adorno e culminante nella postuma e incompiuta *summa Ästhetische Theorie* (1970). In quella che Astradur Eysteinnsson ha definito, non a torto, «a theory of modernism»,²⁸ il filosofo tedesco individua nell’“auto-alienazione” dell’arte moderna dalla società in seno alla quale nasce una resistenza alla reificazione, alla mercificazione che caratterizza invece l’arte di consumo.

Sia chiaro, il punto di questi accostamenti non è stabilire un’identità o anche soltanto una sovrapposibilità tra posizioni distanti tra loro quanto il *New Criticism* e le teorie estetiche di Greenberg e Adorno. Piuttosto, ciò che mi interessa rilevare è la convergenza sulla produzione artistica tra *fin-de-siècle* e secondo dopoguerra – sia essa letteraria, pittorica o musicale, per limitarsi agli ambiti privilegiati dai critici cui ho brevemente accennato – di discorsi critici che ponendo l’accento sull’autonomia, la difficoltà, l’auto-referenzialità come tratti salienti dell’opera modernista hanno contribuito a formare una immagine del modernismo come cultura di élite, in cui il rapporto tra produttore e fruitore è fortemente gerarchizzato, e in cui la gamma di competenze richieste al fruitore stesso è tale da rendere l’opera inaccessibile ad un pubblico generalizzato: che è poi l’immagine che farà buon gioco alla diffusione del post-modernismo, definito proprio in termini oppositivi rispetto a tale modello. Perché uno dei paradossi della formazione del modernismo come categoria critica e storiografica è proprio questo: che, come già notato, il termine inizia a circolare diffusamente tra gli anni Sessanta e Settanta, cioè proprio nel momento in cui prende piede anche il termine “postmoderno” insieme a tutti i suoi derivati (“postmodernismo”, “postmodernità”), a cominciare almeno dal saggio di Irving Howe *Mass Society and Postmodern Fiction*, apparso sulla

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

27 *Ivi*, p. 15.

28 Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, cit., p. 40.

«Partisan Review» nel 1959, in cui, fra l'altro, il critico americano lamentava il declino del modernismo a fronte di un'emergente società di massa in cui vengono a scomparire, o almeno a diventare meno visibili, le antiche gerarchie sociali e culturali.²⁹

Insomma, non sarebbe sbagliato dire che il “modernismo” – la parola, se non la cosa – nasca già postumo, o almeno che la sua definizione avvenga sotto la pressione di quella che, negli anni Sessanta, appare come una nuova fase nella cultura occidentale, ed in reazione ad essa.³⁰ Tanto che nella postfazione alla seconda edizione della raccolta di saggi *The Dismemberment of Orpheus*, Ihab Hassan, insieme a Leslie Fiedler uno primi fautori del postmodernismo letterario, poteva riassumere in un specchietto di opposizioni binarie, poi riprodotto più volte, le differenze tra modernismo e postmodernismo a tutto vantaggio del secondo. Ricordiamone alcune:

Modernism	Postmodernism [...]
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening [...]
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
<i>Lisible</i> (Readerly)	<i>Scriptible</i> (Writerly)
Narrative/ <i>Grande Histoire</i>	Anti-narrative/ <i>Petite Histoire</i>
Master Code	Idiolect [...]
Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
God the Father	The Holy Ghost ³¹

Le parole-chiave raccolte sotto l'etichetta di post-modernismo – la derriana “differanza” (l'edizione americana di *De la grammatologie* è del 1976, ma il saggio *La Différance* era già stato tradotto nel 1973), il “rizoma” dell'*Anti-Œdipe* di Deleuze e Guattari (edizione americana 1983), lo *scriptible* barthesiano (*S/Z* are apparso in inglese nel 1974) – sono una testimonianza

29 Il saggio si legge anche in I. Howe, *Decline of the New*, Harcourt, Brace & World, New York 1970.

30 Per una panoramica dei termini e dei problemi della lettura del modernismo proposta dai sostenitori del postmoderno rimane molto utile H. Bertens, *The Postmodern Weltanschauung and Its Relation with Modernism: An Introductory Survey*, in *Approaching Postmodernism*, a cura di D.W. Fokkema e H. Bertens, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1986.

31 I. Hassan, *Postface 1982: Toward a Concept of Modernism*, in Id., *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, Madison 1982², pp. 267-268.



eloquente di una ben precisa temperie culturale: quella vera e propria rivoluzione negli studi letterari rappresentata dall'irruzione nel mondo accademico americano del post-strutturalismo e della decostruzione che, sullo scorcio degli anni Settanta, inaugura la stagione della "teoria continentale". La costruzione del postmodernismo e delle forme di testualità che gli sarebbero peculiari avviene dunque attraverso la costruzione simmetrica di un modernismo che ne costituisce il rovescio. L'opera postmoderna può definirsi come anti-gerarchica, aperta alla collaborazione del fruitore, caratterizzata da una polisemia infinita e da un sospetto ironico verso qualsiasi pretesa di poter spezzare il libero gioco dei significanti e colmare il divario tra linguaggio e realtà. Al contrario, quella modernista è fortemente gerarchizzata e "fallogocentrica", si sarebbe detto all'epoca, con un fortunato neologismo (non a caso "fallico" e "logos" sono entrambi nella colonna dei "cattivi"). Le sue strategie formali, dall'uso di forme chiuse al ricorso a schemi e archetipi precostituiti (il "metodo mitico" eliotiano è ancora una volta un punto di riferimento imprescindibile), sono spie della fiducia nella possibilità di individuare verità oggettive non sottomesse alla relatività dei sistemi segnici (da qui il riferimento al Dio Padre unico, opposto al più postmoderno Spirito Santo, che si rivela attraverso la propria disseminazione tra i fedeli). Infine, l'interpretazione del modernismo come una forma di autoritarismo culturale appariva coerente con le simpatie delle figure maggiori del modernismo inglese – Pound, Eliot e Lewis in particolare – per le ideologie reazionarie del Novecento.

Si tratta, come è ovvio, di una caricatura del modernismo, che al contrario è stato il primo movimento ad aver messo in crisi la fiducia della cultura positivista nel potere totalizzante della ragione e nella perfetta conoscibilità del mondo attraverso il linguaggio. La differenza cruciale tra i due momenti sta piuttosto nel fatto che il modernismo vive tale crisi non nel modo celebratorio e talvolta anche troppo giulivo del postmoderno, ma piuttosto come un lutto da elaborare.³² Vi è poi un altro limite in questo dibattito, giustamente rilevato da Sanford Schwartz in uno studio molto attento e circostanziato della "dislettura" del modernismo da parte della critica postmoderna: il fatto che in esso non è stata adeguatamente articolata la distinzione tra modernità e modernismo (e conseguentemente tra postmodernità e postmodernismo), condensando in un'unica, vaga nozione un periodo storico ed una serie di fenomeni culturali.³³ La mo-

Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo

32 Sulla questione, rimando anche alle conclusioni del mio *Modernism and the Quest for the Real: On Massimo Bontempelli's «Minnie la candida»*, in *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di L. Somigli e M. Moroni, University of Toronto Press, Toronto 2004, pp. 333-336. Utili a riguardo anche le osservazioni di Raffaele Donnarumma in *Gadda e il modernismo*, in Id., *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, p. 11.

33 S. Schwarz, *The Postmodernity of Modernism*, in *The Future of Modernism*, a cura di H. Witemeyer, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

bilità della costellazione di termini afferenti al modern/ismo e ai suoi post- è dimostrata ad esempio dall'introduzione di Fredric Jameson alla traduzione, apparsa nel 1984, di uno dei testi fondamentali del dibattito, *La Condition postmoderne*. Il critico americano, che per la precisione qui si riferisce in particolare al saggio *Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?* (1982) pubblicato in appendice all'edizione in inglese del volume, individua nel "postmodernismo" delineato da Lyotard una riproposta delle «traditional ideologies of high modernism»³⁴ in base ad una medesima vocazione rivoluzionaria nell'ambito della lingua e della forma. Vedremo tra poco i termini del rapporto modernismo/postmodernismo per Jameson. Ciò che ci interessa sottolineare per il momento è il fatto che quella che nel contesto del dibattito americano appariva come una frattura fra due paradigmi culturali, non lo era necessariamente per chi come Lyotard, ponendosi in una prospettiva continentale, poteva teorizzare le caratteristiche del postmoderno (e non già di un più definito "postmodernismo", termine peraltro raramente usato dal filosofo francese) proprio a partire dalla rottura dei codici (linguistici, semiotici, culturali) operata dai grandi modernisti. Del resto, non sembra casuale che in Francia la riflessione teorica post-strutturalista, così influente nel dibattito statunitense sul postmoderno, nasca spesso da un lavoro sulle opere di autori modernisti. Due esempi fra i molti possibili: Mallarmé per la Kristeva di *La Révolution du langage poétique* e Kafka per Deleuze e Guattari di *Kafka: Pour une littérature mineure*.

3. «One cannot not periodize»: modernismo e modernità

«One cannot not periodize», recita una delle quattro massime della modernità proposte da Jameson.³⁵ E, in effetti, è evidente da quanto si è detto nel paragrafo precedente che la definizione di un'estetica o poetica modernista non può essere disgiunta dalla parallela articolazione di una storia del suo sviluppo, sia che essa venga intesa nei termini teleologici del progressivo liberamento dalle pastoie della rappresentazione, come nel caso di Greenberg, sia che, più semplicemente, essa contempra il diffondersi all'interno di un determinato contesto culturale di una serie di tematiche e di caratteristiche formali-retoriche, come nel caso di Faulkner. Per limitarci all'ambito della letteratura, la perimetrazione di un primo canone modernista centrato sugli «uomini del 1914» e alcuni loro contemporanei imponeva una finestra temporale compresa solitamente tra il 1910, sul-

34 F. Jameson, *Foreword*, in J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, traduzione di G. Bennington e B. Massumi, Manchester University Press, Manchester 1984, p. xvi.

35 F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London-New York 2002, p. 94.

l'autorevole scorta dell'affermazione di Virginia Woolf secondo la quale la natura umana sarebbe cambiata radicalmente in o intorno a quell'anno,³⁶ e il 1930, e centrata sul 1922, *annus mirabilis* dell'*Ulisse* e della *Terra desolata*. Come si accennava sopra, però, dalla metà degli anni Settanta – e l'antologia di Bradbury e McFarlane è testimonianza del fenomeno e allo stesso tempo strumento della sua fortuna – inizia ad invalere nella storiografia letteraria anglo-americana un uso ampio del termine che, seppur con differenze che dipendono dai vari contesti nazionali, arriva a coprire un arco temporale che spazia dal declino del realismo alla Seconda Guerra Mondiale e un'area geografica che include quanto meno l'intera Europa e il Nord America. Il modernismo non viene più definito in base a caratteristiche endogene ma piuttosto in rapporto alla modernità, nozione essa stessa di non agevolissima determinazione. Seguendo uno schema che diverrà poi classico, Bradbury e McFarlane individuano nelle varie declinazioni del modernismo una reazione alla crisi delle certezze ottocentesche, minate alla radice dalla rivoluzione antropologica che rimuove l'uomo dal centro dell'universo (Darwin) e demolite sistematicamente dai maestri di quella che Paul Ricœur ha chiamato con una formula famosa la “scuola del sospetto” (Marx, Nietzsche e Freud). Dalle dislocazioni sociali risultanti dalla seconda rivoluzione industriale alla distruzione provocata dalla Grande Guerra, dalla Grande Depressione ai campi di concentramento nazisti – punto di arrivo, secondo la nota interpretazione di Horkeimer e Adorno, della logica strumentale dell'Illuminismo – la modernità appare come un cumulo di rovine del cui peso l'artista è costretto a farsi carico: «The crisis is a crisis of culture; it often involves an unhappy view of history – that the Modernist writer is not simply the artist set free, but the artist under specific, apparently historical strain».³⁷ Il ghigno dei borghesi di Grosz e lo svuotamento dei personaggi pirandelliani, la tecnolatria futurista e il nonsense dada, i frammenti della *Terra desolata* e gli *objets trouvés* dei surrealisti: in tutte le sue multiformi espressioni, comprese quelle più celebratorie, il modernismo registerebbe dunque una condizione di perdita – di certezze, di punti di riferimento, di fede – a cui l'artista dà forma e di cui allo stesso tempo elabora il lutto.

Un'articolazione più solida e teoricamente fondata del rapporto tra modernismo e modernità è quella proposta da Marshall Berman in *All That Is Solid Melts into Air* (1982), uno dei tentativi più ambiziosi di legittimare l'uso estensivo della nozione di modernismo individuando una serie

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

36 V. Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown* [1924], in Ead., *The Captain's Death Bed and Other Essays*, The Hogarth Press, London 1950, p. 91.

37 M. Bradbury, J. McFarlane, *The Name and Nature of Modernism*, in *Modernism*, a cura di M. Bradbury e J. McFarlane, cit., p. 26. Per una critica di questa prospettiva, che chiama ironicamente «miserable modernism», si veda J. Goldman, *Avant-Garde*, in *Modernism and Theory. A Critical Debate*, a cura di S. Ross, Routledge, London-New York 2009, pp. 225-226.

di elementi che attraversano e danno coerenza alla produzione culturale dell'Ottocento e del Novecento. Come è evidente dal titolo, una citazione dal *Manifesto del partito comunista*, il punto di partenza di Berman è l'analisi marxiana del trionfo del sistema economico capitalista e della classe borghese. Per il critico, Marx individua in maniera inequivocabile la contraddizione costitutiva della modernità nello iato tra la promessa di progresso infinito in ambito economico, scientifico e tecnologico da un lato e gli effetti distruttivi sui rapporti umani di questa incessante rivoluzione dall'altro. Il modernismo non è dunque soltanto una reazione al caos della modernità, ma anche e soprattutto il tentativo di prendere il controllo delle forze che forgiavano il mondo moderno. I processi sociali che formano il "vortice" della vita moderna – ciò che nel Novecento si chiamerà "modernizzazione" – «have nourished an amazing variety of visions and ideas that aim to make men and women the subjects as well as the objects of modernization, to give them the power to change the world that is changing them, to make their way through the maelstrom and make it their own». ³⁸ I limiti cronologici del modernismo si ampliano così fino a comprendere il *Faust* di Goethe da una parte e l'urbanistica della New York degli anni Sessanta e Settanta dall'altra, passando per la Parigi di Baudelaire e la Pietroburgo della grande letteratura russa, da Puškin a Dostoevskij a Belyj: come si vede, un canone alternativo a quello dello *high modernism* (ma non incompatibile con esso, che ne diventa semmai una componente) che fa del modernismo quella produzione culturale che, dal romanticismo al postmoderno, articola una riflessione critica sulla modernità.

Il libro di Berman ha giocato un ruolo importante nel dibattito su modernità e cultura nella critica marxista anglo-americana. Nel 1984 Perry Anderson rispondeva a Berman dalle pagine della «New Left Review» con un articolo in cui, fra le altre cose, criticava l'autore di *All That Is Solid Melts into Air* per non avere sufficientemente storicizzato il concetto di modernismo nella sua relazione con la modernità da un lato e la modernizzazione dall'altro. ³⁹ Per Anderson, lungi dall'essere estendibile alla cultura dell'intera modernità, il modernismo è un fenomeno o insieme di fenomeni ben determinato prodotto in un contesto di trasformazioni sociali e politiche il cui esito appare incerto: ciò che lo caratterizza è dunque una prospettiva bifocale, in cui il vecchio e il nuovo lottano per il predominio.

European modernism in the first years of this century [il ventesimo secolo] thus flowered in the space between a still usable classical past, a still indeterminate technical present, and a still unpredictable political

38 M. Berman, *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* [1982], Penguin Books, New York 1988², p. 16.

39 Sul dibattito Berman-Anderson si veda anche P. Osborne, *Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological Category*, in «New Left Review», 192, 1992, pp. 65-84.

future. Or, put another way, it arose at the intersection between a semi-aristocratic ruling order, a semi-industrialized capitalist economy, and a semi-emergent, or semi-insurgent, labor movement.⁴⁰

Una prospettiva simile permette di spiegare anche le ragioni dello sviluppo non omogeneo del modernismo nei vari contesti nazionali europei, dato che evidentemente i tre fattori – culturale, economico e politico – si configurano secondo diverse dinamiche in situazioni diverse. Dato questo quadro, Anderson giunge ad una conclusione volutamente provocatoria: il modernismo non esiste come categoria, ma solo come termine *portmanteau* «whose only referent is the blank passage of time itself».⁴¹ Ciò che esiste sono piuttosto le modalità specifiche di ciascuna delle pratiche estetiche, spesso incompatibili fra loro, che vengono raggruppate sotto quella etichetta.

Al modello di Anderson fa riferimento Jameson in *A Singular Modernity* (2002), che, insieme alla monografia su Wyndham Lewis e ai saggi raccolti in *The Modernist Papers*,⁴² rappresenta il progetto più imponente di elaborare una analisi teorica in chiave marxista/post-strutturalista del binomio modernità/modernismo. Per Jameson il modernismo come fenomeno estetico corrisponde ad una situazione di modernizzazione incompleta, in cui la società «is still organized around two distinct temporalities: that of the new industrial big city and that of the peasant countryside».⁴³ È a partire dal conflitto tra queste due temporalità che si può elaborare un'estetica propriamente moderna, cioè organizzata attorno alla figura retorica fondamentale della modernità intesa come categoria narrativa: la rottura epocale tra due fasi distinte a cui segue l'emergere del nuovo. In questo senso, vi è continuità fra modernismo e postmodernismo in quanto il secondo è l'espressione estetica di una modernizzazione adesso completa, in cui la produzione artistica non è più attraversata dalle tensioni risultanti dalla doppia prospettiva del modernismo, ma è invece integrata nella logica socio-economica del tardo capitalismo (come è noto, e per dirla con il titolo della sua opera più conosciuta, per Jameson il postmodernismo è *tout court* la logica culturale del tardo capitalismo).

Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo

4. Modernismo e/o avanguardia?

L'allargamento del modernismo da momento della storia letteraria inglese a periodo di quella europea ha poi avuto come conseguenza la necessità

40 P. Anderson, *Modernity and Revolution*, ora in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson e L. Grossberg, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1988, p. 326.

41 *Ivi*, p. 332.

42 F. Jameson, *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, Berkeley-London 1979; *The Modernist Papers*, Verso, London-New York 2007.

43 Jameson, *A Singular Modernity*, cit., p. 142.

di chiarirne il rapporto con l'avanguardia storica, categoria più diffusa fuori dal contesto anglo-americano e solo in parte sovrapponibile al modernismo. Fino a tutti agli anni Sessanta – cioè nel periodo in cui lo stesso concetto di modernismo rimaneva relativamente poco definito – non si riscontrava infatti una vera e propria distinzione tra i due termini. Nei saggi di Greenberg essi compaiono, spesso nello stesso giro di frase, come sinonimi, così come sostanzialmente equivalenti apparvero ai recensori della traduzione inglese della *Teoria dell'arte d'avanguardia* di Poggioli (1968)⁴⁴ i quali ne parlarono appunto come di una panoramica sul modernismo nonostante l'accezione negativa del termine nel vocabolario del critico italiano.⁴⁵ Anche in tempi più recenti vi è chi ha ribadito l'identità dei due concetti: è il caso di Cianci che apre la già citata introduzione a *Modernismo/Modernismi* con parole che non lasciano spazio al dubbio: «il termine modernismo [...] si è imposto nella critica inglese a significare quello che altrove, e soprattutto nella nostra cultura, è chiamato avanguardia storica».⁴⁶

La supposta identità dei due concetti era il risultato di una apparente convergenza di intenti e tecniche, in particolare – per dirla ancora con Cianci – di una condivisa trasformazione della tensione verso il nuovo da «categoria della sensibilità» a «programma, manifesto imperativo».⁴⁷ La pubblicazione nel 1984 della traduzione inglese della *Theorie der Avantgarde* di Peter Bürger, a dieci anni dalla prima edizione tedesca, ha però stimolato un dibattito che ha portato ad una più precisa definizione della compatibilità e degli elementi distintivi dei due termini.⁴⁸ Come già riconosceva Jochen Schulte-Sasse nell'ampia prefazione al volume, intitolata significativamente *Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde*, la proposta teorica di Bürger permette di tracciare una linea di confine tra i due modi di articolare la modernità letteraria piuttosto che legittimarne l'identificazione. L'introduzione del concetto di "istituzione arte" come elemento di mediazione tra opera e fruizione rende possibile una più puntuale articolazione della spinta verso il nuovo che costituisce l'impulso fondamentale della modernità letteraria.⁴⁹ Mentre infatti la rivolta contro la tradizione dei modernisti anglo-americani, all'insegna del motto poundiano già evocato in queste pagine, si svolge all'interno dell'"istituzione

44 R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* [1962], traduzione di G. Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1968.

45 Cfr. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, cit., p. 80.

46 Cianci, *Modernismo/Modernismi*, cit., p. 16.

47 *Ibidem*.

48 P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974; *Theory of the Avant-Garde*, traduzione di M. Shaw, Manchester University Press-University of Minnesota Press, Manchester-Minneapolis 1984.

49 Cfr. Jameson, *A Singular Modernity*, cit., pp. 121, 151-152.



arte”, quella delle avanguardie mette in questione l’istituzione stessa e la sua autonomia dalla prassi della vita, che giunge a compimento con l’estetismo di fine Ottocento. Ne consegue che, come scrive Schulte-Sasse, «the social roles of the modernist and the avant-garde artist are [...] radically different»:⁵⁰ la posta in gioco per l’artista d’avanguardia non è, infatti, un semplice ampliamento dei confini dell’istituzione per abbracciare nuove tematiche e tecniche, ma piuttosto la sua abolizione come momento preliminare ad una ristrutturazione dalle fondamenta del rapporto tra arte e vita.⁵¹

Una prospettiva simile orienta anche la distinzione proposta da Raymond Williams tra tre diverse modalità di rivolta che si susseguono con grande rapidità nella letteratura *fin-de-siècle* e primonovecentesca, in cui si passa da una prima fase caratterizzata dalla formazione di gruppi di artisti e scrittori in difesa del proprio lavoro dall’indifferenza del mercato e delle accademie, ad una seconda fase di creazione di propri sistemi di distribuzione e propaganda, ad una terza in cui è l’intero establishment culturale e, di conseguenza, l’ordine sociale a costituire il bersaglio. Modernismo e avanguardia corrispondono, per il critico inglese, alle ultime due fasi: da una parte, una produzione radicalmente sperimentale che però si colloca, ritagliandosi un proprio spazio, ancora all’interno dell’istituzione arte; dall’altra, una produzione che, rifiutando la possibilità stessa di un progresso interno all’istituzione, intendeva, per così dire, rovesciare il tavolo e lasciare che la creatività investisse tutte le sfere di attività sociale:

Modernism had proposed a new kind of art for a new kind of social and perceptual world. The avant-garde, aggressive from the beginning, saw itself as the breakthrough to the future: its members were not the bearers of a progress already repetitiously defined, but the militants of a creativity which would revive and liberate humanity.⁵²

A questo proposito, mi pare significativo il fatto che la nozione di modernismo si sia sviluppata all’interno della tradizione anglo-americana, in cui il fenomeno dell’avanguardia è invece rimasto essenzialmente marginale e limitato a brevi tentativi fortemente influenzati da modelli continentali (è il caso del vorticism, forse la più compiuta esperienza avanguardistica in Inghilterra, il cui debito verso il futurismo è ben noto).

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

50 J. Schulte-Sasse, *Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde*, in Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, cit., p. xv.

51 Pur partendo da premesse teoriche diverse, giunge a conclusioni simili anche Guido Guglielmi in *Memoria e oblio della storia*, in Id., *La parola del testo. Letteratura come storia*, il Mulino, Bologna 1993.

52 R. Williams, *The Politics of the Avant-Garde*, in *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, a cura di T. Pinkney, Verso, London-New York 1989, p. 51.

Non a caso, la cultura anglo-americana si serve solitamente del termine francese “avant-garde” invece che dell’autoctono “vanguard” per indicare una modalità di intervento culturale che, almeno nella sua declinazione primonovecentesca, le è fondamentalmente estranea.

Eppure, la questione del rapporto tra le due categorie non si risolve postulando una sorta di divisione di competenze tra un approccio moderato ed uno radicale nei confronti della tensione verso il nuovo. L’avanguardia, qualificata spesso per questo dall’aggettivo “storica”, designa infatti una serie di fenomeni quasi per definizione circoscritti ad una determinata situazione storica in quanto il suo gesto di rifiuto dell’istituzione arte non è più ripetibile nel momento in cui anch’esso viene integrato nell’istituzione stessa (su questa base Bürger giudicava fallimentari le esperienze della neo-avanguardia post-bellica). Invece il modernismo inteso nel senso ampio di cultura della crisi della modernità, secondo il modello che abbiamo visto sopra, può contenere, fra le varie sue espressioni, anche quella avanguardistica. In un recente intervento su «New Literary History» lo stesso Bürger prendeva atto di questo irrisolvibile paradosso:

In so far as the historical avant-garde movements respond to the developmental stage of autonomous art epitomized by aestheticism, they are part of modernism; in so far as they call the institution of art into question, they constitute a break with modernism. The history of the avant-gardes, each with its own special historical conditions, arises out of this contradiction.⁵³

5. I nuovi modernisti

Negli anni Novanta, in concomitanza con il dissiparsi della sbornia poststrutturalista negli studi letterari e il rinnovato interesse per problematiche che mettono l’accento sul rapporto tra letteratura e istituzioni sociali, gli studi modernisti vivono una stagione di rinnovato vigore che continua fino ad oggi. La nascita nel 1994 della rivista «Modernism/Modernity» – che pure testimonia già nel titolo l’insoluta ambiguità al cuore della nozione di modernismo – e la fondazione cinque anni più tardi della Modernist Studies Association (MSA), i cui due primi convegni annuali (1999 e 2000) furono intitolati significativamente «The New Modernisms», hanno rappresentato sia i sintomi più evidenti del nuovo interesse per un periodo che all’epoca «seemed little more than the straw man for all that the promoters of “postmodernism” disliked»,⁵⁴ sia le sedi istituzionali

53 P. Bürger, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of «Theory of the Avant-Garde»*, in «New Literary History», XLI, 4, 2010, pp. 695-715.

54 La storia dell’Associazione è descritta sul sito <http://msa.press.jhu.edu/about/index.html>, da cui si cita (consultato il 7 giugno 2011).



per un riorientamento degli studi modernisti che andasse oltre il canone dello *high modernism* e dell'avanguardia continentale. In primo luogo, appare ormai consolidata la tendenza a considerare il modernismo come periodo storiografico di portata europea⁵⁵ i cui confini cronologici si situano tra secondo Ottocento e Seconda Guerra Mondiale.⁵⁶ In secondo luogo, le prospettive teoriche che pongono al centro dell'indagine critica il contesto storico e sociale della produzione letteraria – teoria femminista, *cultural studies*, studi postcoloniali, *queer studies* – hanno introdotto una serie di nuovi oggetti d'indagine e prospettive metodologiche. Il progetto dei “nuovi modernismi” si sviluppa secondo due direttive, ben riassunte da Douglas Mao e Rebecca L. Walkowitz nella introduzione alla raccolta di saggi *Bad Modernisms*: «one that reconsiders the definitions, locations, and producers of “modernism” and another that applies new approaches and methodologies to “modernist” works».⁵⁷

I «nuovi approcci e le nuove metodologie» a cui fanno riferimento i due critici hanno effettivamente permesso di ripensare secondo prospettive inedite i “mostri sacri” del modernismo: tipico il caso di Eliot, studiato, fra l'altro, in termini di *gender studies*,⁵⁸ in rapporto alla cultura popolare,⁵⁹ e in relazione all'anti-semitismo primonovecentesco.⁶⁰ La cosiddetta “svolta storica” negli studi letterari di inizio millennio ha poi favorito lo studio della cultura materiale e del contesto storico-sociale del modernismo.⁶¹ Queste ricerche sono spesso caratterizzate da un eclettismo metodologico che unisce sofisticatezza teorica e sensibilità per la microstoria, per la ricostruzione dettagliata degli angoli più reconditi della cultura del modernismo. Opere come il volume miscelaneo *Marketing Modernism*, a cura di Kevin J. Dettmar e Stephen Watt, e *The Institutions of Modernism*, di Lawrence Rainey, hanno ad esempio sfatato il mito dell'opera modernista come atto di creazione pura e disinteressata, olimpicamente aliena da preoccupazioni di carattere economico e mercantile o anche di semplice successo di pubblico, dimostrando come in effetti la sua stessa difficoltà

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

55 Particolarmente importante a questo riguardo è il quadro tracciato da Peter Nicholls in *Modernisms. A Literary Guide*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1995.

56 Il mandato della MSA è indicativo di questa visione: «The Modernist Studies Association is devoted to the study of the arts in their social, political, cultural, and intellectual context from the later nineteenth-through the mid-twentieth century» (<http://msa.press.jhu.edu/index.html>; consultato il 7 giugno 2011).

57 D. Mao, R.L. Walkowitz, *Introduction: Modernisms Bad and New*, in *Bad Modernisms*, a cura di D. Mao e R.L. Walkowitz, Duke University Press, Durham 2006, p. 1.

58 *Gender, Desire, and Sexuality in T.S. Eliot*, a cura di C. Laity e N. Gish, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

59 D. Chinitz, *T.S. Eliot and the Cultural Divide*, University of Chicago Press, Chicago 2003.

60 A. Julius, *T.S. Eliot, Anti-semitism, and Literary Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, intorno al quale è sorto un acceso dibattito (cfr. i due numeri speciali di «Modernism/Modernity», X, 1 e 3, 2003, su Eliot e l'anti-semitismo).

61 Cfr. P. Caughie, *Time's Exception. Response to Hilary Thompson*, in *Modernism and Theory*, a cura di S. Ross, cit., p. 99.

diventi un valore commerciabile nel vasto circuito di collezionisti, amatori e investitori. Altri studi si sono preoccupati di ricostruire il sottobosco culturale da cui sono sorti i grandi monumenti del modernismo. Esempolari in questo senso sono i lavori sulla fioritura di riviste letterarie dell'epoca: opere come *The Public Face of Modernism* di Mark Morrison, che analizza il ruolo di mediazione giocato dai periodici nella formazione di un pubblico per le opere dell'avanguardia,⁶² o come il monumentale progetto in tre volumi della *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* che intende fornire una mappatura capillare del fenomeno dell'editoria d'avanguardia nel mondo anglo-americano e nell'Europa continentale.⁶³ E ancora vanno segnalati i lavori sull'impatto delle nuove tecnologie sulle modalità della composizione letteraria e sulla forma stessa dell'opera, con risultati che vanno (per rimanere questa volta nell'ambito dell'italianistica americana) dalla suggestiva monografia di Timothy Campbell sulla radio, *Wireless Writing in the Age of Marconi*, ai numerosi saggi in volume e rivista di Jeffrey Schnapps sui "materiali" della modernità.⁶⁴

Alla prima prospettiva individuata da Mao e Walkowitz va ricondotta invece l'ampia gamma di studi che, messo da parte il canone dello *high modernism*, hanno cercato di articolare mappe alternative della cultura modernista a partire da figure considerate marginali rispetto agli «uomini del 1914». Di contro ad un modernismo fondamentalmente maschile, ad esempio, si è posto l'accento sul ruolo delle donne nel plasmare la cultura del periodo, non soltanto come scrittrici e artiste, ma anche come mecenati e organizzatrici culturali (si pensi al ruolo giocato da figure come Peggy Guggenheim nel collezionismo, Sylvia Beach nell'editoria o Harriet Weaver nell'ambito delle riviste d'avanguardia). Già nel 1986 Shari Benstock aveva ricostruito, dal punto di vista eccentrico delle espatriate anglo-americane, la complessa geografia culturale della Parigi *bohémienne* nell'imponente monografia *Women of the Left Bank*.⁶⁵ Un decennio dopo, nel primo volume di *Refiguring Modernism*, sottotitolato, con un evidente riferimento polemico all'espressione coniata da Wyndham Lewis, *The Women of 1928*, Bonnie Kime Scott ha posto al centro della propria indagine tre scrittrici molto diverse fra loro come Virginia Woolf, già peraltro acquisita al canone modernista, la romanziera e attivista femminista inglese

62 M. Morrison, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences and Reception, 1905-1920*, University of Wisconsin Press, Madison 2001.

63 *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Volume I. Britain and Ireland 1880-1955*, a cura di P. Brooker e A. Thacker, Oxford University Press, Oxford 2009 (i due volumi successivi, sul Nord America e sull'Europa, sono in corso di stampa).

64 T. Campbell, *Wireless Writing in the Age of Marconi*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2006. Di Schnapps, si vedano ad esempio *The Fabric of Modern Time*, in «Critical Inquiry», XXIV, 1, 1997, pp. 191-245, e *The Romance of Caffeine and Aluminum*, in «Critical Inquiry», XXVIII, 1, 2001, pp. 244-269.

65 S. Benstock, *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*, University of Texas Press, Austin 1986.

Rebecca West e la narratrice americana espatriata a Parigi Djuna Barnes, mostrando come un simile decentramento di prospettiva e il riassetto dei temi e delle figure del modernismo secondo un nuovo sistema di relazioni possa condurre ad una interpretazione radicalmente diversa e decisamente più rivoluzionaria del periodo.⁶⁶ In maniera non dissimile, un ricco filone di ricerca inaugurato nel 1987 da Houston A. Baker Jr. con *Modernism and the Harlem Renaissance* ha messo in rilievo i punti di contatto tra il modernismo e le forme di espressione artistica che emergono all'interno della comunità afro-americana nella prima metà del Novecento. Il lavoro di Baker prende le mosse da una critica serrata della costruzione del modernismo come cultura della crisi attraverso l'universalizzazione dell'esperienza di un soggetto borghese ed europeo/nordamericano (e, va da sé, maschile e bianco) messo di fronte al crescente logoramento dei propri privilegi.⁶⁷ L'alternativa proposta da Baker consiste invece nell'identificare le strategie culturali che hanno permesso la manifestazione di esperienze minoritarie o comunque poste ai margini di un *mainstream* che si identifica con la grande tradizione occidentale. È questo il caso dell'appropriazione o sovversione di stereotipi razziali da parte di figure della *Harlem Renaissance* come Booker T. Washington e W.E.B. DuBois, come tattica per la formazione di uno 'spazio discorsivo' («discursive field») propriamente afro-americano.

La revisione dei paradigmi proposta da Baker prende dunque le mosse da una critica all'eurocentrismo, implicito sia nell'opera dei grandi modernisti sia nella maggior parte delle ricostruzioni storiografiche del fenomeno; la stessa critica è anche alla base della svolta più radicale e controversa nella ridefinizione dell'ambito di ricerca degli studi modernisti – quello che, nel tracciare una panoramica dei “nuovi modernismi”, Mao e Walkowitz hanno definito «the transnational turn».⁶⁸ L'ampliamento dei confini geografici del modernismo ha implicato non soltanto un arricchimento dell'«archivio modernista», per dirla di nuovo con i due critici, attraverso l'inclusione della produzione letteraria e artistica di culture extra-europee o l'investigazione del debito verso queste stesse culture degli artisti e intellettuali già saldamente integrati nel canone,⁶⁹ ma ha

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

66 B. Kime Scott, *Refiguring Modernism*, vol. I, *The Women of 1928*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995.

67 H.A. Baker Jr., *Modernism and the Harlem Renaissance*, in «American Quarterly», XXXIX, 1, 1987, pp. 84-97: pp. 85-86 (l'articolo anticipa alcune conclusioni del volume omonimo, pubblicato dalla University of Chicago Press lo stesso anno).

68 D. Mao, R.L. Walkowitz, *The New Modernist Studies*, in «PMLA», CXXIII, 3, 2008, pp. 737-748: p. 738.

69 Ciò naturalmente non vuol dire che simili approcci non possano produrre risultati stimolanti. Sul debito dei modernisti europei alle culture extra-europee si vedano ad esempio i saggi raccolti da Peter Brooker e Andrew Thacker in *Geographies of Modernism. Literatures, Cultures, Spaces*, Routledge, London-New York 2005.

soprattutto reso possibile l'articolazione di modernismi altri, di nuove configurazioni dei rapporti culturali, oltre che politici ed economici, tra centro e periferie globali dal punto di vista delle seconde. Il modernismo è, in questo senso, il prodotto dell'incontro, spesso violento, tra culture (da qui l'importanza degli studi postcoloniali nel progetto dei "nuovi modernismi"⁷⁰), ed è soprattutto nelle zone di contatto che si possono tracciare in tutta la loro complessità e pluridirezionalità i flussi di scambio tra occidente euro-americano e resto del mondo. Ma c'è di più: in questo processo di riorientamento del modernismo vengono messe in gioco anche le premesse ideologiche che sottendono lo stesso campo di ricerca. Come chiarisce Christopher Schedler, che apre il suo studio sulla frontiera come luogo di incontro tra modernismo anglo-americano e cultura messicana, chicana e nativo-americana con un perentorio «this is an attempt to de-center modernism»,⁷¹ la vera posta in gioco consiste nel relativizzare le pretese universalistiche dell'esperienza occidentale della modernità e nel tentare di tracciare tradizioni alternative di risposta alle sue sfide (nel caso specifico di Schedler, ad esempio, la frontiera si pone come spazio di formazione di un'estetica fondata su pratiche come l'oralità, solitamente accantonate dal modernismo metropolitano). In questo caso gli studi modernisti convergono, con interessanti risultati, con i cosiddetti "area studies", cioè studi interdisciplinari focalizzati non su una specifica tradizione nazionale ma piuttosto su ampie zone geografiche di scambio culturale come il bacino mediterraneo o la cintura del Pacifico.⁷²

Ovviamente il progetto di "planetarizzare"⁷³ il modernismo non è esente da critiche, in particolare dall'accusa, non necessariamente infondata, di costituire una sorta di versione culturale della globalizzazione economica, con il rischio di ricadere proprio in quell'eurocentrismo che si vorrebbe evitare. Detto questo, è però innegabile che il dibattito sui confini geografici e temporali del modernismo e sui rischi e i benefici della sua universalizzazione abbia avuto come felice conseguenza un più ampio ripensamento delle categorie storiche e culturali che sottendono le articolazioni della nozione di modernismo così come si sono venute configurando in quasi un secolo di storiografia. Tra i tentativi di legittimare questo progetto, il più generoso e ricco di future implicazioni è a mio parere il lavoro teorico che Susan Stanford Friedman sta portando avanti da alcuni

70 Si veda a titolo esemplificativo il volume *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*, a cura di L. Doyle e L. Winkiel, Indiana University Press, Bloomington 2005.

71 C. Schedler, *Border Modernism. Intercultural Readings in American Literary Modernism*, Routledge, New York-London 2002.

72 Cfr. *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, a cura di V. Jirat-Wasiutyński, University of Toronto Press, Toronto 2007; *Pacific Rim Modernisms*, a cura di M.A. Gillies, H. Sword e S. Yao, University of Toronto Press, Toronto 2009.

73 Il termine «planetarity» è usato da Susan Stanford Friedman in *Planetarity: Musing Modernist Studies*, in «Modernism/Modernity», XVII, 3, 2010, pp. 471-499.

anni in una serie di saggi in riviste e volumi miscelanei. In *Planetarity: Musing Modernist Studies*, un recente intervento in «Modernism/Modernity», Friedman propone di ripensare alla radice il rapporto tra modernità e modernismo, e in particolare di abbandonare la prospettiva che orienta molti degli studi classici sui due fenomeni secondo la quale il secondo va interpretato come un prodotto della prima – una sorta di “formazione reattiva” della cultura alle disfunzioni della modernità.⁷⁴ Per Stanford Friedman il modernismo va visto piuttosto come un elemento costitutivo della modernità, centrato sulla dimensione dell’estetico e quindi distinto ma non separato dalle altre dimensioni della modernità stessa. In altre parole, che intrattenga con la modernità nelle sue varie articolazioni (sociale, economica, politica, ecc.) un rapporto antagonistico o solidale, il modernismo non solo la riflette ma la rende simultaneamente possibile.⁷⁵ È il concetto stesso di modernità che viene messo in questione: non più una serie di procedure tecnico-scientifiche o di istituzioni politico-economiche formatesi in Occidente e da lì esportate nel resto del mondo, ma un insieme di condizioni «open to a vast array of distinctive articulations across the *longue durée* of history». ⁷⁶ Si tratta, aggiunge Stanford Friedman, di spazializzare il concetto predominantemente temporale di modernità, identificandone l’emergere in maniera non sincronica e disuniforme nelle diverse parti del mondo e tracciando gli eventuali processi di scambio e influenza fra vari contesti resistendo però la tentazione di usare «one modernity as the measure of all others». ⁷⁷ Ed ogni modernità porta naturalmente con sé un proprio modernismo.

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

6. Per un modernismo italiano

Come abbiamo visto, nella sua ormai quasi secolare storia, il termine “modernismo” è diventato una sorta di palinsesto su cui sono stati iscritti diversi significati, attraverso un processo di accumulazione per cui ciascuno ha ampliato o modificato la portata del precedente. Mi pare che in ambito letterario essi si possano riassumere in quattro tendenze:

1. Il modernismo come corrente o poetica all’interno della letteratura anglo-americana riconoscibile in una serie di tematiche e di tecniche compositive (la crisi del soggetto, la frammentazione e il collage, il flusso di coscienza, il “metodo mitico”, ecc.) e spesso distinta con l’appellativo *high modernism*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 475.

⁷⁵ Cfr. S. Stanford Friedman, *One Hand Clapping: Colonialism, Postcolonialism, and the Spatio/Temporal Boundaries of Modernism*, in *Translocal Modernisms. International Perspectives*, a cura di I. Ramalho Santos e A. Sousa Ribeiro, Peter Lang, Berna 2008, p. 14.

⁷⁶ Stanford Friedman, *Planetarity*, cit., p. 479.

⁷⁷ *Ivi*, p. 481.

2. Il modernismo come modalità della “letteratura del nuovo”, in cui il rapporto con la tradizione e con l’istituzione arte si configura non in termini di rottura e rifiuto, com’è invece il caso dell’avanguardia, ma di dialogo e continuità nella novità.
3. Il modernismo come periodo della storia delle letterature europee, con confini cronologici che variano a seconda delle diverse tradizioni nazionali, ma comprendente senz’altro la prima metà del Novecento, e passibile di ulteriori scansioni (molta fortuna ha avuto recentemente la categoria, teorica e storiografica insieme, di “tardo modernismo” proposta per la letteratura inglese da Tyrus Miller,⁷⁸ mentre già nel 1994 Christopher Butler aveva parlato di “primo modernismo” per la letteratura, la musica e le arti visive europee tra post-impressionismo e avanguardie storiche⁷⁹). Va sottolineato che in questo uso estensivo del termine rimane un’ambiguità irrisolta, dato che in alcuni casi lo si trova applicato soltanto all’ambito della letteratura sperimentale mentre in altri (e con maggior frequenza negli studi più recenti) arriva a comprendere l’intero campo letterario, inclusa la letteratura di genere e popolare.
4. Il modernismo come componente culturale della modernità, non identificabile con le caratteristiche che assume nell’occidente ma da ridefinire a seconda del contesto di riferimento e soprattutto in termini di scambio culturale fra tradizioni diverse.

Per concludere con qualche breve considerazione sulla situazione italiana, mi pare che questa “new entry” nella critica letteraria del nostro paese si sia per adesso assestata intorno ai primi due campi di significati. Giunto anche da noi sulla scia del dibattito sul postmodernismo, il modernismo è diventato, per chi ne ha visto l’utilità, la bussola per tracciare nuove rotte nella modernità letteraria, per ripensare i limiti e le possibilità delle categorie ereditate dalla tradizione. È il caso di Pierluigi Pellini, che tramite il modernismo articola il rapporto tra naturalismo e narrativa del Novecento non in termini di una barriera epocale ma di continuità nello sperimentalismo.⁸⁰ Ma è anche il caso di Raffaele Donnarumma, che si serve della categoria di modernismo per dare un nome – e dunque un’identità e una coerenza – ad un insieme di esperienze letterarie (da Svevo e Pirandello a Montale e Gadda) che, all’interno della modernità letteraria, si distinguono sia dall’epigonismo decadente che dall’iconoclastia dell’avanguardia.⁸¹

78 T. Miller, *Late Modernism, Fiction, and the Arts Between World Wars*, University of California Press, Berkeley-London 1999.

79 C. Butler, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Clarendon Press, Oxford 1994.

80 P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.

81 Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 8.

Credo però che il concetto di modernismo possa risultare utile anche e soprattutto nei suoi significati più estensivi, quelli cioè indicati sopra al terzo e quarto punto. Scrivono Mao e Walkowitz che l'allargamento del termine all'intera produzione letteraria tra secondo Ottocento e prima metà del Novecento ha avuto come proficuo risultato l'abbattimento di una serie di steccati – letteratura alta e “paraletteratura”, avanguardia e tradizione – che ha permesso una ricostruzione più completa e complessa della storia letteraria del periodo.⁸² In Italia, per limitarsi ad un solo brevissimo esempio, potrebbe essere interessante indagare i rapporti tra l'avanguardia futurista e la nascente letteratura popolare, dal fumetto (Rubino) alla fantascienza (Volt), dal romanzo erotico (lo stesso Marinetti) al giallo (Corra). Anche l'ampliamento dei confini geografici del modernismo potrebbe offrire nuovi spunti di ricerca, se non altro per la vocazione mediterranea dell'Italia. Che disegno del modernismo italiano si potrebbe comporre se invece di guardare al Nord dell'Europa si volgesse lo sguardo al Mediterraneo come terreno di incontro (e scontro) di culture? Si pensi soltanto al contributo di scrittori e artisti formati in ambiti culturali cosmopoliti, dall'Alessandria di Marinetti e Ungaretti alla Atene dei fratelli de Chirico alla Trieste di Svevo e Slataper. E comunque, la pluralizzazione del modernismo in modernismi non dovrebbe sorprenderci troppo. Già nel 1895 Ugo Ojetti si lamentava perché, a differenza del collega francese Jules Huret che per un progetto simile era potuto rimanere comodamente a Parigi, egli aveva invece dovuto girare in lungo e largo l'Italia per raccogliere le interviste pubblicate in *Alla scoperta dei letterati*, mancando il Belpaese «di un centro che, come in Francia, attiri stabilmente a sé i letterati e gli artisti».⁸³ In effetti, delle grandi letterature della modernità, quella italiana è l'unica a non avere una capitale paragonabile a Parigi, Londra o Berlino: almeno fino al fascismo, Torino, Milano, Trieste, Firenze, Roma, Napoli, Palermo – per non parlare della provincia – sono caratterizzate da esperienze culturali multiformi con dinamiche proprie e in continuo dialogo l'una con l'altra. In Italia, il modernismo è dall'inizio plurale, ed anche in questo sta la sua originalità e ricchezza.⁸⁴

Dagli “uomini del 1914” alla “planetarietà”. Quadri per una storia del concetto di modernismo

82 Mao, Walkowitz, *The New Modernist*, cit., pp. 737-738.

83 U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* [1895], Le Monnier, Firenze 1946.

84 Ringrazio Valentina Fulginiti e Franco Pierno per i loro preziosi suggerimenti, ed il Social Sciences and Humanities Research Council of Canada per il finanziamento del progetto di ricerca da cui è scaturito il presente saggio.