

# Note sul modernismo angloamericano

**Alessandra Nucifora**

---

## **1. Questioni terminologiche e delimitazioni cronologiche del modernismo di area anglosassone**

Tracciare un quadro della storia del termine *Modernism* e delle sue manifestazioni nella prassi letteraria e critica anglosassone è compito arduo, considerata l'ampia messe di studi e discussioni fiorita sul tema nella seconda metà del secolo scorso e rinverditasi negli anni Settanta e Ottanta col dibattito sul postmoderno. Emerge il quadro di una realtà variegata e complessa, all'interno della quale è possibile tuttavia individuare precisi riferimenti cronologici, qualche punto fermo terminologico e una serie di nodi critici cui ancorare il discorso sul modernismo come esperienza artistico-letteraria multiforme, inclusiva di posizioni, poetiche e teorizzazioni tanto diverse da apparire a volte contraddittorie.

Volendo limitare, almeno inizialmente, l'ambito di indagine al dibattito critico sul modernismo di area anglosassone, un primo riferimento bibliografico importante rimane in Italia il volume curato da Giovanni Cianci nel 1991, il cui titolo significativamente "doppio", *Modernismo/Modernismi*, dà conto fin dalla soglia del testo della complessa dialettica di uno e molteplice interna all'oggetto stesso in questione.<sup>1</sup> La disamina dei testi critici di riferimento pubblicati in area anglosassone evidenzia come il discorso sia attraversato da ambivalenze in relazione al significato da attribuire al concetto di *Modernism*, oscillante tra un'accezione più ampia – secondo la quale il modernismo sarebbe un'epoca artistica di lunga durata, basata essenzialmente sulla dicotomia classicismo-avanguardia –, e quella più ristretta, secondo cui si tratterebbe di un insieme di movimenti avanguardistici diffusi contemporaneamente sul territorio europeo ma caratterizzati da peculiarità artistiche e ideologiche proprie, spesso tra loro antitetiche e inconciliabili.

1 *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di G. Cianci, Principato, Milano 1991.

Non sarà inutile, pertanto, nell'ambito di questo parziale tentativo di ricostruzione del dibattito teorico sul modernismo di area anglosassone, riassumere brevemente alcuni dei momenti salienti della storia del termine e della sua diffusione in ambito critico, per muovere successivamente verso l'indagine di alcuni specifici nodi critici, stilistici e tematici che lo caratterizzano.

I primi teorizzatori inconsapevoli del modernismo inglese sono, come spesso accade all'emergere di nuove sensibilità artistico-letterarie, gli stessi diretti protagonisti. «In or around 1910 human nature changed», afferma Virginia Woolf nel noto saggio del 1924 dal titolo *Mr Bennet e Mrs Brown*,<sup>2</sup> rivelando una profonda consapevolezza di artista di fronte al cambiamento radicale che interessa alla svolta del nuovo secolo non solo l'espressione letteraria ma, ad un livello più profondamente ontologico ed epistemologico, l'intera percezione della natura umana e del suo sapere. È di fatto proprio intorno agli anni Venti che il termine "modernismo" fa la sua comparsa nella critica inglese e americana. Nel 1924 esso compare, stando alla ricostruzione di Cianci,<sup>3</sup> in un articolo di John Crow Ransom, fondatore del *New Criticism* americano, a proposito della sperimentazione poetica di quegli anni. Segue a breve distanza la *Survey on Modernist Poetry*,<sup>4</sup> inchiesta sulla poesia contemporanea condotta da Laura Riding e Robert Graves nel 1927, in seno alla quale – osserva Cianci – tanto il sostantivo *Modernism* quanto l'aggettivo *modernist* «individuano chiaramente una poesia difficile, impervia, oscura, totalmente disancorata dai modelli della tradizione».<sup>5</sup> Si tratta però – continua Cianci – di termini non ancora esplicitamente e consapevolmente impiegati dai protagonisti di questa svolta. Esaminando l'opera e la riflessione estetica di autori considerati centrali del modernismo anglosassone (Eliot, Joyce, Woolf) non si riscontra di fatto il ricorso al termine "modernismo", e fino agli anni Cinquanta e Sessanta sembra che per questa fase della letteratura europea (ed extra-europea) continui ad essere preferito il sostantivo *Modernity* insieme all'aggettivo, spesso sostantivato, *modern*.

È il saggio di Harry Levin del 1960, dal titolo *What was Modernism?*,<sup>6</sup> a recuperare ufficialmente il termine in ambito critico angloamericano (peraltro considerando l'epoca modernista già ufficialmente conclusa), seguito, a distanza di pochi anni, dallo studio di un altro americano, Irving

2 V. Woolf, *Mr Bennet and Mrs Brown*, in Ead., *Collected Essays*, Chatto & Windus, London 1966, vol. I, p. 321.

3 Cfr. in particolare G. Cianci, *Modernismo/Modernismi*, in *Modernismo/Modernismi*, cit., pp. 15-25.

4 R. Graves, L. Riding, *Survey on Modernist Poetry*, Methuen, London 1927.

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

6 H. Levin, *What was Modernism?*, in «Massachusetts Review», August 1960, ora in Id., *Refractions. Essays in Comparative Literature*, Oxford University Press, New York 1966; trad. it. in «Inventario», gennaio-dicembre 1963.

Howe, che pubblica la sua ricognizione antologica del 1967 con il titolo *Literary Modernism*.<sup>7</sup> Il dibattito sul postmoderno degli anni Settanta registra un ricorso sempre più diffuso e disinvolto alla parola *Modernism*, che sembra consolidare e chiarire il proprio statuto nel processo critico di individuazione e caratterizzazione del postmodernismo. Sono di questi anni lo studio critico di Bradbury e McFarlane, *Modernism*,<sup>8</sup> e l'agile volumetto informativo omonimo di Peter Faulkner<sup>9</sup> che si sforzano di dar conto di poetiche, manifesti ed espressioni del modernismo europeo e angloamericano, mettendone in luce le ambiguità di fondo e le molte declinazioni possibili.

Gli studi successivi agli anni Settanta insistono sulla complessità di definizione di uno stile modernista tentando di fissarne i confini spazio-temporali e delinearne le peculiarità. Se da una parte, però, sembra che il modernismo stesso come epoca storico-letteraria sfugga alla possibilità di una definizione univoca, assumendo valenze e persino denominazioni differenti a seconda dell'area culturale di riferimento, d'altra parte esso appare difficile da individuare anche nell'ambito di aree geografico-culturali più ristrette. È ormai acquisito che i termini "moderno", "modernità", "modernismo" non abbiano accezioni identiche, ad esempio, in lingua francese, inglese e tedesca. In area germanica, al pur esistente *Modernismus* si preferisce l'espressione *die Moderne*, il cui utilizzo risale quanto meno alla fine del XIX secolo (è dell'austriaco Herman Bahr il noto volume *Zur Kritik der Moderne*<sup>10</sup>) ma in uso anche presso la critica contemporanea a significare una sensibilità, una visione del mondo e un atteggiamento rispetto alla modernità che ha i suoi fondamenti estetico-filosofici nell'idealismo e marxismo tedesco di Hegel, Lukàcs, Adorno e che include, tra le sue espressioni più caratterizzanti, le avanguardie storiche, la modernità baudelairiana e svariate altre esperienze della modernità letteraria europea e d'oltreoceano.<sup>11</sup> La critica angloamericana a sua volta non ha smesso di mettere in luce, specie a partire dagli anni Settanta, la molteplicità di realtà artistico-letterarie annoverabili sotto l'ampia definizione di *Modernism*. In un saggio divenuto caposaldo della critica angloamericana sull'argomento, *The Name and Nature of Modernism*,<sup>12</sup> posto in apertura al noto *Modernism. A Guide to European literature 1890-1930*, i due curatori Malcolm Bradbury e James McFarlane insistono sulla natura

7 I. Howe, *Literary Modernism*, Fawcett, Greenwich (Conn.) 1967.

8 *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, a cura di M. Bradbury e J.W. McFarlane, Pelican Books, London 1976.

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

10 H. Bahr, *Zur Kritik der Moderne*, Schabelitz, Zürich 1890.

11 Tra gli studi più interessanti che accolgono questa accezione del termine tedesco *die Moderne*, si veda P. Bürger, *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

12 M. Bradbury, J.W. McFarlane, *The Name and Nature of Modernism*, in *Modernism. A Guide to European literature 1890-1930*, cit., pp. 19-55 (le traduzioni da questo testo sono nostre).

incerta del fenomeno, a fronte dell'accordo ormai raggiunto sul termine da utilizzare per definirlo, termine che

ha la sua forza nel suo essere associato ad un tipico sentimento contemporaneo: la percezione storica di vivere in un tempo del tutto nuovo, e che la storia contemporanea sia per noi la fonte stessa di significato, che siamo insomma il frutto non del passato ma di un ambiente e scenario che ci circonda e ci avvolge, che la modernità è una nuova coscienza, una condizione della mente umana – una condizione che l'arte moderna ha esplorato, attraversato, contro cui a volte ha reagito.<sup>13</sup>

Se il termine *Modernism*, con le varianti aggettivali in varie locuzioni (*Modern Movement*, *Modern Tradition*, *Modern Age*, *Modern Century*, *Modern Temper*) e la forma sostantivata *The Modern*, vuole alludere in senso ampio e generale alla consapevolezza di una svolta epistemologica che corrisponda storicamente all'avvento della modernità, la cosiddetta «nature of the movement, or movements», la natura profonda del fenomeno appare alla critica più difficile da definire e spiegare. Esattamente come *Romanticism*, il termine modernismo è stato usato

di volta in volta [...] per alludere ad un carattere generale delle arti nel ventesimo secolo; ma ugualmente è stato utilizzato da coloro che intendevano distinguere e isolare una corrente, in un particolare periodo [...] utilizzato per indicare una ampia varietà di movimenti sovversivi dell'impulso realista o romantico e disposti all'astrazione (Impressionismo, Post-Impressionismo, Espressionismo, Cubismo, Futurismo, Simbolismo, Imagismo, Vorticism, Dadaismo, Surrealismo). Ma non si tratta – com'è evidente – di movimenti di un unico tipo, e anzi alcuni di questi rappresentano radicali reazioni contro qualcuno degli altri.<sup>14</sup>

Ciò che appare certo nella lettura di Bradbury e McFarlane è che quella del modernismo può essere definita come una «natura obliqua» che include – sotto l'ampia definizione – movimenti e autori molto diversi tra loro, accomunati dalla medesima coscienza di essere attori e interpreti della crisi culturale ed epistemologica propria e del proprio tempo, e chiamati, ciascuno a proprio modo, a cogliere la natura estetica dell'opportunità loro offerta dalla contingenza storico-culturale per una svolta formale che reagisca alla crisi del realismo e della rappresentabilità della realtà con forme artistico-espressive nuove, dando voce – o meglio, pluralità di voci – ad una *art of modernization*:

Si tratta dell'arte che discende dal principio di incertezza di Heisenberg, dalla distruzione della civilizzazione e della ragione con la prima guerra mondiale, dal mondo mutato e reinterpretato da Marx, Freud e Darwin,

13 *Ivi*, p. 22.

14 *Ivi*, p. 23.

dal capitalismo e dalla costante accelerazione industriale, dall'esposizione esistenziale all'assenza di significato o all'assurdità. È l'arte della tecnologia, l'arte che deriva dal destrutturarsi di una realtà comune e delle convenzionali nozioni di causalità, dalla distruzione della tradizionale nozione di interezza del carattere individuale, dal caos linguistico che deriva dallo screditarsi delle nozioni diffuse di linguaggio e dal trasformarsi di ogni realtà in finzione soggettiva.<sup>15</sup>

Se dunque è questo lo scenario caotico della modernità da cui far discendere *i modernismi* possibili, un tentativo di esplorare le forme espresse da questa sensibilità, oscillerebbe, secondo i due critici inglesi, in ultima analisi tra due "ismi", simbolismo e surrealismo, tra una forma di arte privata e arcana, esclusiva e per adepti, e forme di sperimentalismo e specialismo che siano, più o meno consapevolmente, avanguardistici esperimenti e indagini per una «coscienza umana futura».<sup>16</sup> Il quadro complessivo è qui quello di un campo di forze uguali e contrarie non riconducibili ad un unico stile consolidato ma connotate piuttosto, al contrario, come ricerche, esplorazioni, esperimenti stilistici («il Modernismo non è tanto uno stile quanto la ricerca di uno stile in senso fortemente individualistico. Ed è per questo che lo stile di un'opera non è garanzia per la successiva [...]. La condizione per lo stile di una singola opera è la presunta mancanza di stile di un'epoca»<sup>17</sup>). Parlare di modernismo in senso lato ha senso dunque, secondo i due critici, limitatamente ad una temperie modernista che si sostanzia nel rapporto conflittuale con la tradizione, la realtà e le possibilità mimetiche dell'arte, l'idea stessa di identità e la capacità del linguaggio di indagare e descrivere quest'ultima, ma che sfugge all'identificazione con uno stile uniformemente condiviso dai suoi rappresentanti europei e angloamericani. La natura "sineddochica" di questi modernismi, che andrebbero intesi, secondo i due autori del saggio, come tutti facenti *parte* di un'arte moderna, ma nessuno dei quali coincidente con l'arte moderna, non esclude peraltro la possibilità di individuare un *centro* (l'estetica di derivazione fortemente simbolista, la concezione avanguardistica dell'artista, e la chiara nozione della crisi tra arte e storia), né di tentare periodizzazioni e indicare eventuali *anni mirabiles*.

Anche su questo piano le oscillazioni in senso temporale sono significative a livello internazionale ed europeo. Nel suo *The Modern Movement: One Hundred Key Books from England, France and America 1880-1950*<sup>18</sup> Cyril Connolly individua la Francia come area culturale da cui sarebbe derivato il modernismo anglosassone: la mistura di intelligenza critica illuministica

15 *Ivi*, p. 27.

16 *Ivi*, p. 28.

17 *Ivi*, p. 29.

18 C. Connolly, *The Modern Movement: One Hundred Key Books from England, France and America 1880-1950*, Hamish Hamilton, London 1965.



e sensibilità romantica di artisti come Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans e Lautréamont avrebbe stimolato la produzione della prima generazione di autori britannici «truly modern», con una *high season* collocabile tra il 1910 e il 1925 e una serie di ondate moderniste successive, in campo non più solo britannico e letterario ma inclusivo di altre forme d'arte ed esteso ad un ambito internazionale ed europeo. Nel notissimo studio intitolato *Axel's Castle*,<sup>19</sup> Edmund Wilson riconduce il modernismo europeo a radici principalmente simboliste individuando un'area di alta produzione modernista nello stesso intervallo individuato da Connolly. *The Modern Tradition* di Ellmann e Feidelson<sup>20</sup> sembra rintracciare le radici del movimento modernista ben più indietro nella storia delle idee e del pensiero fino a Giambattista Vico, pur sempre individuandone il periodo di massima fioritura nei primi venticinque anni del ventesimo secolo, e gli autori di riferimento – esattamente come Connolly – in Yeats, Joyce, Eliot con ampie aperture ad un ambito internazionale (Proust, Valéry, Gide, Mann, Rilke, Kafka). Se Graham Hough restringe il campo ai pochi anni tra il 1910 e l'inizio della prima guerra mondiale, individuando negli stessi autori appena citati i protagonisti di una rivoluzione nella letteratura in lingua inglese tanto epocale quanto quella romantica<sup>21</sup> e richiamando ancora una volta le percezioni dirette degli autori coinvolti (dalla Virginia Woolf di *Mr Bennet and Mrs Brown* al D.H. Lawrence della famosa dichiarazione del 1923: «It was in 1915 that the old world ended» [*Kangaroo*]), Harry Levin appare deciso nel far coincidere «the Modernist year» con il 1922 di *Ulysses* e *The Waste Land*, delle *Duineser Elegien* e dei *Sonette an Orpheus*, di *Jacob's Room* e di *Sodome et Gomorrhe*. Infine, Frank Kermode ha insistito sulla necessità di privilegiare, in questa indagine sui confini temporali del modernismo inglese e angloamericano, la prospettiva comune di «sense of an ending» (espressione che dà il titolo ad uno dei suoi principali studi sul modernismo), individuando proprio nella forte percezione della fine di un'epoca (caratteristica di ogni fine secolo) l'elemento di continuità, piuttosto che di discontinuità tra poetiche dell'*image* romantiche e moderniste.<sup>22</sup>

Nel novero delle proposte critiche, e tenendo conto della rigidità sempre insita in questo genere di delimitazioni, sembra qui ragionevole accogliere l'ipotesi suggerita da Bradbury e McFarlane che collocano l'epoca del modernismo letterario nell'intervallo temporale 1890-1930, tra gli

---

Note sul  
modernismo  
angloamericano

19 E. Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, C. Scribner's Sons, London-New York 1931; trad. it. *Il Castello di Axel: studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, a cura di M. e L. Bulgheroni, il Saggiatore, Milano 1965.

20 *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, a cura di R. Ellman e C. Feidelson, Oxford University Press, New York-London 1965.

21 Cfr. G. Hough, *Image and Experience: Studies in a Literary Revolution*, Duckworth, London 1960.

22 Cfr. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, London-New York 1967.

spazi sulla discorsività dell'inconscio e del mito aperti da William James nei suoi *Principles of Psychology* e da Frazer in *The Golden Bough* (entrambi pubblicati nel 1890), e quel 1930 in cui vedono la luce opere del modernismo più maturo come – tra gli altri – l'eliotiano *Ash Wednesday*, i *Poems* di Auden e *L'uomo senza qualità* di Musil in Europa, il faulkneriano *As I Lay Dying* e *The 42nd Parallel* di Dos Passos oltreoceano.

## 2. Modernismo e avanguardia tra Inghilterra ed Europa. «Make it new», rottura dei codici e il rapporto (paradossale) con la tradizione

### 2.1.

Il rapporto con la tradizione rappresenta, nel suo configurarsi come paradossale, uno dei nodi critici principali del discorso sulla modernità. La stessa ossimorica locuzione “tradizione moderna” racchiude in sé il culmine del paradosso. Se la modernità implica una contrapposizione netta e programmatica a tutto ciò che è tradizionale, se essa comporta l'idea di una rottura con la tradizione e con i modelli del passato, e se, d'altro canto, l'etimologia stessa della parola “tradizione” racchiude in sé la fiducia nella trasmissione di un modello, allora realmente tra i molti paradossi della modernità, l'idea di una “tradizione moderna” rappresenterebbe il paradosso dei paradossi.<sup>23</sup> Rottura della tradizione e tradizione della rottura sono di fatto le due facce della modernità (e dei suoi *modernismi*), di cui sembrano rappresentare al tempo stesso l'essenza e la grande aporia.

Se la modernità come baudelairiano “avvento del nuovo” e poundiano trionfo del «make it new!» affonda le sue radici storico-ideologiche nella spinta eversiva determinata in ambito estetico dalla crisi del cosiddetto “mondo di ieri”, essa si contrappone inevitabilmente, proprio in quanto modernità, ad un passato, a dei modelli, ad una tradizione con cui altrettanto inevitabilmente instaura un rapporto dialettico, che può variamente configurarsi, a seconda di epoche, luoghi, protagonisti e convergenze storico-culturali, come rapporto di contestazione, rifiuto, dissacrazione, rispetto, esaltazione, venerazione, fino al volontario e programmatico recupero del vecchio nel nuovo. Ne deriva il delirante esplodere a cavallo tra Otto e Novecento, tra Europa e America, delle avanguardie storiche che, in un vortice di imperativi categorici inneggianti al rinnovamento ideologico ed estetico, dà voce all'esigenza di mettere in scena il caos, la crisi, l'assenza di riferimenti, la sfiducia nelle possibilità mimetiche del

23 Sul rapporto paradossale tra poetiche moderniste e tradizione, e più in generale per una lettura che evidenzia aporie e contraddizioni di un'arte moderna, si veda A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990; trad. it. *I cinque paradossi della modernità*, il Mulino, Bologna 1993.

linguaggio. Le esperienze avanguardistiche di autori rappresentanti il «pure strain of modernism»<sup>24</sup> – Eliot, Pound, Joyce, Lewis, per restare in ambito angloamericano – interpretano le diverse facce di un movimento che vive della sua natura di uno e molteplice. Opere come il *Mauberley* e i *Pisan Cantos*, *The Waste Land* e *Ulysses* delineano con forza i tratti più indiscutibilmente caratterizzanti del modernismo anglosassone, tratti a partire dai quali è possibile tracciare, per divergenza o convergenza, ascendenza o derivazione, le relazioni con le altre esperienze avanguardistiche contemporanee.

L'imperativo «Make it new!», lanciato da Ezra Pound all'altezza del suo *Mauberley* (1920) e divenuto urlo di battaglia per imagisti e vorticisti, costituisce la programmatica sintesi del rapporto tra estetiche moderniste e *tradizione/tradizioni* precedenti. Nei toni assertivi da slogan dell'avanguardia, Pound rilancia con esso non solo l'idea del nuovo come valore, tipica della modernità, ma anche e soprattutto quella di una necessaria spinta radicale al rinnovamento, verso una creazione artistica che non sia per forza novità assoluta ma che sappia far nuovo ciò che già è, così di fatto includendo nell'orizzonte del suo appello al nuovo la tradizione, l'antico, il pre-esistente da rivitalizzare.<sup>25</sup> Il suo *H.S. Mauberley* è di per sé, fin nel titolo, rivitalizzazione di un passato che richiama almeno due riferimenti, uno derivante dalla tradizione poetica (il poeta inglese Selwyn Image Mauberley, 1849-1930), l'altro tratto da un'esperienza privata, l'incontro con il brigadiere Hugh Stevenson Moberly, di cui *Mauberley* non sarebbe che una variante grafica filtrata dalle intenzioni estetiche di Pound. Il poemetto, frutto del decennale periodo inglese del poeta, ha come tema centrale il rapporto tra poesia e modernità, e si interroga sulla possibilità stessa dell'arte nel tempo contemporaneo. Prende forma nel *Mauberley* – strutturato, con procedimento analogo a quello della *Waste Land* eliotiana, sulla grande metafora del viaggio intrapreso dal poeta-Ulisse alla ricerca dell'ispirazione artistica (Penelope) sul pericoloso mare dell'età contemporanea – la concezione tipicamente modernista di una esperienza artistica che abbia il suo centro nel riutilizzo di materiali tratti dalla tradizione (in questo caso si tratta della tradizione mitica), ora criticamente desacralizzati, ora parodisticamente rivisitati, ora contaminati e rielaborati nel continuo confronto con la non-poeticità del reale e del quotidiano. Obiettivo indiretto è quello, ancora una volta paradossale, di «comunicare una rottura con la comunicazione».<sup>26</sup> Da questa esigenza,

---

Note sul  
modernismo  
angloamericano

24 D.J. Singal, *William Faulkner. The Making of a Modernist*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1997, p. 9.

25 Per un'attenta lettura di questi aspetti e delle opere trattate in queste pagine, cfr. tra gli altri, S. Sabbadini, «Make it New»: il «*Mauberley*» di Pound e «*The Waste Land*» di Eliot, in *Modernismo/Modernismi*, cit., pp. 361-379.

26 *Ivi*, p. 363.



scaturiranno anche le poetiche dada del *nonsense*, quelle vorticiste, pronte a rintracciare il senso nell'immobilità che occupa il cuore del vortice di immagini e stimoli, e – sopra tutte – le poetiche dell'impersonalità e del metodo mitico, con i loro processi di metaforizzazione e simbolizzazione, le epifanie, le citazioni, le allusioni e i numerosi riferimenti intertestuali. A salvare il senso dalla deriva nella sistematica casualità postmoderna è, nell'orizzonte dell'artista modernista, l'intento mimetico di fondo che permane alla base della plurivocità di *personae* e immagini, frammenti mitici, allusioni: l'intenzione pur sempre di rappresentare, se non una realtà univocamente e chiaramente interpretabile quanto meno la sua frammentata, apparente illeggibilità, la compresenza delle interpretazioni possibili, il caos del pensiero e la molteplicità dell'esistente.

## 2.2.

Dal rapporto dialettico ma al fondo programmaticamente costruttivo con la tradizione, nasce la passione ben nota degli autori cosiddetti "canonici" del modernismo angloamericano per le tradizioni perdute, i loro miti, la loro misteriosa ritualità, recuperati dal passato e sistematicamente innestati sugli esiti delle avanguardie letterarie più prossime, naturalismo e simbolismo. Gli atteggiamenti di fondo della poetica modernista *tout court* sono di fatto risposte – simili nelle forme, spesso molto diverse nella percezione e nelle intenzioni degli autori – alla crisi del linguaggio e della sua referenzialità avvertita come nodo centrale del controverso rapporto tra arte e realtà, scrittura e mondo reale, soggetto e oggetto. Nel generale *displacement* estetico-epistemologico di inizio secolo, il soggetto-artista non può più percepire il linguaggio come mezzo luminoso e trasparente attraverso cui affermare un dominio sulla realtà oggettiva, vedendo in esso, al contrario, una opaca e autonoma «forza naturale che crea a suo piacimento e sul quale gli esseri umani hanno un controllo limitato».<sup>27</sup> Ne deriva un rapporto distaccato con la parola poetica, che ammette tuttavia lo scacco linguistico per rielaborarlo facendone paradossalmente strumento potente di rivitalizzazione del linguaggio poetico, capace di trovare proprio nella discontinuità, nella mancanza di referenti stabili, nel rapporto metaforico e allusivo, nell'opacità della parola la via alternativa, il gesto rivoluzionario, la fondazione di un nuovo rapporto non mediato, non univoco, non referenziale con la realtà. Di qui le riflessioni teoriche e le espressioni artistiche degli «uomini del 1914» (come Ezra Pound definisce il quartetto di autori composto, oltre che da se stesso, da Thomas Stearns Eliot, James Joyce e Wyndham Lewis); di qui anche le poetiche dell'impersonalità elaborate e teorizzate dai quattro autori, complici la

27 R. Sheppard, *The Crisis of Language*, in *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, cit., pp. 323-336: la citazione è a p. 333.

lezione flaubertiana dell'arte come strumento supremo di conoscenza (è Pound stesso a dire di sé nel *Mauberley*: «His true Penelope was Flaubert») e la mediazione, sul terreno anglosassone, di Joseph Conrad e Henry James.<sup>28</sup> Dalla crisi del linguaggio deriva dunque il monologo interiore, correlativo linguistico dello *stream of consciousness* teorizzato nel 1890 da William James e divenuto forse la cifra più riconoscibile della prosa modernista, così come da essa discendono altri tratti del modernismo letterario: il ricorso all'allusione, al simbolo, alla metafora ripetuta e ossessiva come strategie di caratterizzazione dei personaggi, retaggi delle poetiche simboliste e decadenti qui rivisitate in chiave mitica.

Se le poetiche dell'impersonalità, il monologo interiore, il ricorso al metodo mitico, le retoriche del simbolo, della metafora e del parallelismo caratterizzano in gran parte la prosa (e la poesia) modernista, si tratta però – è bene averlo presente – di tratti stilistici che, pur testimoniando di una comune sensibilità modernista, esibiscono peculiarità formali, intenti ideologici e livelli di consapevolezza e programmaticità estremamente diversi.

Il ricorso alle poetiche dell'impersonalità è di per sé emblematico dell'esigenza di fondo avvertita dai protagonisti di questa stagione letteraria di «trasferire sul piano concettuale la reazione antiromantica che caratterizza le pratiche dell'avanguardia»<sup>29</sup> opponendo all'ideale romantico di una soggettività potente in grado di dominare il mondo per mezzo del linguaggio poetico, l'arte fredda, distaccata, analitica dell'oggettività, un'arte che procede da sé, quasi indipendentemente dal suo creatore, operando sulla realtà materiale come *sterilized surgery*, di cui l'artista non è che puro strumento esecutivo. Arte vorrà dunque dire per Pound *technique*, *pattern*, ritmo assoluto che preesiste alla volontà stessa dell'artista, il cui compito si limita non a creare ma a decifrare questo ritmo, ad individuare le simbologie ad esso correlate, e ad ordinarle in una catena espressiva tecnicamente perfetta. Di qui i punti essenziali della sua poetica:

I believe in *absolute rhythm*, a rhythm that is, in poetry, which corresponds exactly to the emotion or shade of emotion to be expressed. [...] I believe that proper and perfect *symbol* is the natural object. [...] I believe in *technique* as the test of men's sincerity.<sup>30</sup>

Discende da questa dichiarazione di principio il motivo, caratteristico del primo Pound (si pensi alle *Personae* del 1909), della maschera o *persona* come strumento di "spersonalizzazione" del messaggio poetico, affidato alla voce (o alle voci) di personaggi storici o letterari realmente esistiti o

---

Note sul  
modernismo  
angloamericano

28 Su questi temi, cfr. M. Bacigalupo, *Le poetiche dell'impersonalità. Pound, Eliot, Joyce e Lewis*, in *Modernismo/Modernismi*, cit., pp. 254-269.

29 *Ivi*, p. 258.

30 E. Pound, *Prolegomena*, in «Poetry Review», February 1912; ora in T.S. Eliot, *Literary Essays*, Faber & Faber, London 1954, p. 9; corsivi nostri.

del tutto inventati, ma in ogni modo *altri* dall'autore (l'antecedente letterario di riferimento è ovviamente il Browning dei *dramatic monologues*). Non distante dal metodo delle *personae*, l'esaltazione poundiana del *pit-togramma*, ispirato alla scrittura figurativa cinese, postula una poesia per immagini e oggetti naturali presentati nella loro immediata evidenza a suggerire, con la loro sola disposizione spaziale sulla pagina poetica, una più complessa *significance*. Si tratta di una idea non lontana da quella del correlativo oggettivo teorizzato da Eliot nel saggio su *Hamlet*, eppure – come è evidente nel saggio eliotiano *Tradition and the Individual Talent* – i presupposti ideologici che stanno alla base di quella tecnica poetica sono di fatto ben diversi. Se per Pound, infatti, il rapporto con il romanticismo delle origini non è del tutto rinnegato ma forse piuttosto amplificato in una scelta stilistica che esalta l'oggettività del reale e spersonalizza l'autore della sua voce in realtà ponendolo indirettamente al centro di scelte pur sempre demiurgicamente forti, l'intenzionalità che giace dietro la poetica del correlativo oggettivo è quella di svilire, di «punire l'io caduto, mortificarlo, farlo tacere». <sup>31</sup> Nella prospettiva eliotiana, «the progress of an artist is a continual self sacrifice, a continual extinction of personality». <sup>32</sup> La bassezza dell'uomo moderno, l'aridità del suo cuore nel contesto materiale e spirituale della moderna *Waste Land*, non merita esaltazioni o centralità neppure a livello artistico, se non in quanto oggetto poetico degno di essere recuperato nell'ottica tipicamente modernista della poeticità del brutto e del prosaico. Qualcosa di analogo sta alla base del metodo mitico joyciano, che demanda al parallelo tra mondo mitico e mondo reale il compito di comunicare immagini, emozioni, giudizi, idee di cui l'autore non vuole essere direttamente considerato portatore né giudicato responsabile. Se questi aspetti della poetica joyciana appartengono ad una fase matura della sua attività artistica, quella di *Ulysses* (1922) e successivamente anche di *Finnegans Wake* (1939), in quanto tratti propri di un'arte distaccata dall'autore, autonoma e portatrice di una lettura della realtà che da sé si offre al lettore (e al personaggio stesso), una finalità estetica del tutto analoga giace dietro l'originaria idea joyciana dell'*epifania* come momento rivelatore di una verità profonda, insospettata, inattesa e il più delle volte sconvolgente, che si palesa a lettore e personaggio nel tempo e nel modo più imprevedibile, spesso in un contesto di triviale banalità o assoluta prosaicità quotidiana, il più delle volte con tonalità e sfumature di ironia che contribuiscono, nel corto circuito cognitivo, a comunicare il senso drammatico di un reale che procede da sé, prendendosi gioco per lungo tempo del personaggio, per poi improvvisamente rivelarsi

<sup>31</sup> Bacigalupo, *Le poetiche dell'impersonalità*, cit., p. 263.

<sup>32</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood* [1920], Methuen, London 1966, pp. 52-53.

in tutta la sua spaventosa consistenza. Il senso della perdita, il disancoraggio dalla realtà, la difficoltà di interpretarla e farne oggetto estetico sono rappresentati in toni sommessi, non roboanti e tuttavia potentemente espressivi nella poetica del primo Joyce. Alla protesta esplicita, anti-artistica, volutamente ostentata e rivoluzionaria delle cosiddette avanguardie storiche, lo scrittore dublinese e gli altri uomini del '14 oppongono la loro risposta, più o meno eroica, alla perdita di centralità, identità e senso elaborando tecniche letterarie e strategie linguistiche in grado di dar voce ad un rapporto tra coscienza, mondo e mezzo artistico che, pur messo in crisi dalla contingenza storica e dal discorso filosofico, continua a rappresentare un legame con il reale, e con il mandato artistico verso di esso.

### 3. Conclusioni. Oltre il «pure stream». Il tardo modernismo tra Europa e America

Poetiche dell'impersonalità, metodo mitico, allusività ed opacità dell'immagine poetica, dominio dell'epifania rappresentano – come si è detto – il cuore del *pure stream* modernista di marca anglosassone. Gli esperimenti più avanguardistici, le manifestazioni più provocatorie, le molte esperienze artistiche ante e postbelliche attecchite sul suolo britannico ne rappresentano le evoluzioni più estreme, ideologicamente oscillanti dalla più ardita tensione rivoluzionaria alla più conservatrice delle ideologie, ma sempre proclamate in nome del «make it new!», tanto nella prosa quanto sul versante della poesia. Poesia «di inclusione» (Richards), quella della fase centrale del modernismo britannico si connota, per la sua natura allusiva, come poesia di difficile interpretazione, in grado di toccare tutte le corde della sensibilità poetica, di richiamarsi ad infinite tradizioni, di recuperare il passato, rielaborare il presente e prefigurare il futuro nei termini della plurivocità, dell'ironia, del mito. D'altro canto, la prosa di questo modernismo si fonda sui tratti qui delineati e sintetizzati.

Stimolata da tanta teorizzazione e produzione artistica, la critica anglosassone, guidata dal Richards della cosiddetta “scuola di Cambridge” e dai suoi discepoli, ha contribuito in modo determinante all'individuazione, definizione ed esaltazione di un vero e proprio “canone modernista”, e ad una sua istituzionalizzazione, nei decenni Trenta-Cinquanta, non priva di «alcune vistose correzioni e addomesticazioni». <sup>33</sup> Al centro di esse si colloca la lettura del Leavis di *The Great Tradition*, <sup>34</sup> secondo cui il modernismo anglosassone sembrerebbe a un certo punto perdere la sua carica rivoluzionaria per divenire da gesto sovversivo di rottura ma-

<sup>33</sup> Cianci, *Modernismo/Modernismi*, cit., p. 21.

<sup>34</sup> F.R. Leavis, *The Great Tradition*, Chatto & Windus, London 1960; trad. it. *La grande tradizione*, Mursia, Milano 1968.

nifestazione di una attitudine moderatamente critica ed eticamente connotata della degradazione del presente e della sua sensibilità. Gli anni Cinquanta e Sessanta vedranno di fatto – sempre in controtendenza con le provocazioni e le esaltazioni moderniste – in Inghilterra il trionfo di una letteratura della domesticità e della quotidianità, della misura e della decenza. La democratica *purity of diction* eticamente ispirata dei poeti del cosiddetto “Movement”, di cui Philip Larkin è di certo il più significativo esempio in poesia, troverà espressione anche nel ritorno sul fronte della prosa a modelli realistici e ad una narrativa controllata, piatta, radicata in una dimensione tipicamente insulare da *little England* che mette al bando i voli pindarici della narrativa modernista a favore di una prosa nuovamente rassicurante e ben radicata sul suolo locale.<sup>35</sup>

Ridimensionato nella divulgazione e negli ambienti accademici a fenomeno letterario circoscritto al primo trentennio del Novecento, il modernismo di matrice anglosassone continua ad agire potentemente e prepotentemente ben oltre questi limiti cronologici sul terreno europeo e in particolare in territorio americano, dove la grande lezione modernista continua ad agire anche quando sembra profilarsi il ritorno a filoni realisti, trovando in autori come Gertrude Stein, John Dos Passos, William Faulkner le sue espressioni forse più mature. Risalgono alla fine degli anni Trenta e all’inizio degli anni Quaranta alcune delle più significative prove del modernismo americano, dall’*Autobiografia di Alice Toklas* di Gertrude Stein (1938), a *The 42nd Parallel* e *The Big Money* di John Dos Passos (1938), ad un romanzo di impianto apparentemente tradizionale, ma in realtà ancora improntato all’esplosione modernista delle forme, come *The Hamlet* di William Faulkner (1940). Mentre nella terra da cui l’appello al «make it new!» era partito la narrativa torna a guardare a modelli e tradizioni di stampo realista, e la poesia oscilla tra intimismo e celebrazione di numi domestici e insulari, alcuni degli esiti migliori del modernismo narrativo appaiono negli anni Quaranta e Cinquanta sul terreno americano, dove la sperimentazione delle forme e dei linguaggi sembra non arretrare ma trovare piuttosto nuove e sempre più interessanti espressioni, spesso puntando sul recupero della tradizione e la rivisitazione dell’impianto mimetico per le loro soluzioni sperimentali. Un esempio significativo è visibile proprio nel William Faulkner di *The Hamlet*, romanzo con cui lo scrittore del Mississippi sembra ritornare, dopo le impennate moderniste, le sperimentazioni linguistiche e gli straordinari monologhi interiori di capolavori come *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*, al romanzo realista di stampo ottocentesco nelle forme, vittoriano e puritano nei temi e nell’ideologia di fondo.<sup>36</sup> Il ritorno al realismo è però, a ben vedere, la sintesi, ancora mo-

35 Cfr. Cianci, *Modernismo/Modernismi*, cit., pp. 22-23.

36 Cfr. C. Gorlier, *Tre riscontri sul mestiere di tradurre*, in «Sigma», n. 3-4, 1964, pp. 72-86: p. 81.



dermista, di forme e *modes of narrative* diversi e non associati abitualmente allo stile romanzesco (l'elegiaco e il pastorale sono frequenti nel romanzo). I quattro libri in cui *The Hamlet* è suddiviso sono connotati da tonalità stilistiche e registri diversi, in una molteplicità caleidoscopica di linguaggi che garantiscono – nonostante la diegesi apparentemente tradizionale – l'effetto straniante sul lettore, travolto dalla varietà e dagli spostamenti dei punti di vista, dall'alternanza di stili (dall'arcaico allusivo e latineggiante allo *slangy* popolare e diretto), dagli esiti originali dell'indiretto libero e dai monologhi interiori (tra questi spiccano per intensità quelli, straordinari, di Ike Snopes, il giovane affetto da un ritardo mentale protagonista della terza sezione del romanzo, *The Long Summer*). Simbolismo e naturalismo convivono nel secondo Faulkner con la scrittura e la visione modernista del reale, così come la lezione delle avanguardie storiche rimane ben viva nell'opera dei suoi contemporanei. Alle loro esperienze guarderanno non a caso gli intellettuali italiani negli anni del fascismo e in quelli a ridosso del secondo conflitto mondiale come a modelli cui rifarsi per un recupero in chiave moderna delle poetiche naturaliste e simboliste tardo ottocentesche. Così, in Italia, Vittorini celebra lo straordinario potere evocativo e simbolico della parola di William Faulkner in un articolo pubblicato su «La Stampa» nel dicembre 1950:

pensate a quei volti di uomini, donne, galli e tori che Picasso dipinge o disegna [...] con quella duplice esistenza, imposta loro per una necessità tutta interna di cogliere contemporaneamente due o più piani diversi di realtà, o il visibile della realtà insieme al suo invisibile, e l'attuale di essa insieme al suo potenziale. [...] In modo analogo lo stile di Faulkner, che il lettore non può giudicare monotono, ha persino nel periodo, la sua unità minima, una coesistenza continua di reale e possibile. Ha l'immagine che ci fa subito vedere la cosa di cui parla [...] e insieme, agganciato, un "come se" o un "anche se", una seconda immagine che non spiega e illumina meglio la prima ma semplicemente prende da essa [...] l'occasione per scaturire e venire avanti, facendoci vedere tutt'altra cosa, il colore dell'orgoglio, il profilo della tenerezza, lo sventolio garrulo del coraggio, in un ordine, del tutto diverso di visione.<sup>37</sup>

Il titolo dell'articolo, *Faulkner come Picasso?*, la dice lunga sulla modernità dello scrittore del Mississippi. La descrizione dello scrittore siracusano dell'uso simbolico dell'immagine in Faulkner sembra alludere proprio allo stile di un romanzo come *The Hamlet* (*Il Borgo* nelle due traduzioni italiane attualmente disponibili<sup>38</sup>), di cui Vittorini stesso caldeggiò la tra-

---

Note sul  
modernismo  
angloamericano

37 E. Vittorini, *Faulkner come Picasso?*, in «La Stampa», 8 dicembre 1950; l'articolo è parzialmente ristampato in Id., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957, pp. 319-321: p. 319.

38 W. Faulkner, *The Hamlet*, Random House, New York 1940; *Il borgo*, trad. it. di C. Pavese, Mondadori, Milano 1942; *Il borgo*, trad. it. di M. Materassi, Adelphi, Milano 2005.

duzione italiana ad opera di Cesare Pavese, vedendo in esso un testo chiave del modernismo americano (lasciarlo intradotto sarebbe stato, per Vittorini, «un torto a Dio»<sup>39</sup>). Come molte altre opere americane coeve, *The Hamlet* non va forse letto oggi come emblema del ritorno di un grande modernista al realismo quanto piuttosto come significativa manifestazione di una attitudine del tardo modernismo americano alla ripresa di moduli tradizionali in chiave modernista, rappresentativa delle continuità e discontinuità di cui vive il rapporto tra poetiche ottocentesche e modernismo, in ambito americano come in quello europeo ed italiano.

Alessandra  
Nucifora

---

39 C. Pavese, *Lettere 1924-44*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966, pp. 555-556.