



HAL
open science

”Broom” (1921-1924): poetiche di avanguardia e prospettive transnazionali

Anne Reynes-Delobel

► **To cite this version:**

Anne Reynes-Delobel. ”Broom” (1921-1924): poetiche di avanguardia e prospettive transnazionali. Caroline Patey, Edoardo Esposito. *I Modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Ledizioni, pp.95-113, 2017, 978-88-6705-664-4. hal-01835510

HAL Id: hal-01835510

<https://hal.science/hal-01835510>

Submitted on 26 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito

I modernismi delle riviste.
Tra Europa e Stati Uniti

Ledizioni

Questo volume si stampa con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano.

© 2017 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Caroline Patey e Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*.

Prima edizione: novembre 2017

ISBN cartaceo: 978-88-6705-664-4

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni..

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Edoardo Esposito e Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Indice

Edoardo Esposito, <i>Introduzione</i>	9
Andrew Thacker, <i>Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo</i>	13
Anna Boschetti, <i>Il modernismo a Parigi prima della guerra. Apollinaire & cie, attraverso le riviste.</i>	33
Pier Carlo Bontempelli, <i>La nascita del moderno in Germania: riflessioni su un concetto controverso</i>	49
Massimiliano Tortora, <i>Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste</i>	73
Anne Reynes-Delobel, <i>«Broom» (1921-1924): poetiche di avanguardia e prospettive transnazionali</i>	95
Martina Ciceri, <i>Da Anton Čechov a Virginia Woolf: Free Russia, ovvero un' «archeologia» proto-modernista</i>	115
Michele Sisto, <i>La letteratura tedesca del «Baretti»: Piero Gobetti e la genesi di un nuovo habitus editoriale (1919-26)</i>	131
Caroline Patey, <i>Gita al faro in abiti francesi. Virginia Woolf, Charles Mauron e «Commerce»</i>	153
Isotta Piazza, <i>La «sostanza di romanzo» (senza romanzo) in «Solaria»</i>	167
Franca Sinopoli, <i>Il tema «razionalista» tra le arti da «900» a «Quadrante»</i>	181
Paolo Rusconi, <i>Nella tipografia di «Quadrante»: le pagine, i caratteri di stampa e una copertina</i>	193

<i>Indice dei nomi</i>	215
<i>Indice delle riviste</i>	227

«Broom» (1921-1924): poetiche di avanguardia e prospettive transnazionali

Anne Reynes-Delobel

La rivista «Broom», sottotitolata «An International Magazine of the Arts», affidata a diversi curatori statunitensi, apparve in successione tra Roma, Berlino e New York dal mese di novembre 1921 al gennaio del 1924, e resta un documento importante quanto complesso delle interazioni tra *little reviews* moderniste e poetiche dell'avanguardia. Nell'arco di ventuno numeri, la rivista contribuì a introdurre negli Stati Uniti numerosi attori delle avanguardie letterarie, pittoriche e scultoree dell'Europa – da Pirandello, Musil, Cendrars e Aragon a Péret, Gómez, de Bosschère, Galanis e Medgyes, per citare i più noti; diede anche voce a una più giovane generazione di scrittori sperimentali nord-americani tra i quali Evelyn Scott, Hart Crane, Jean Toomer e Kay Boyle che venivano ad aggiungersi a nomi più famosi, Stein, Cummings, Stevens o Moore. Non sono tuttavia privi di contraddizioni l'internazionalismo vantato da «Broom» e lo sforzo auto-proclamato di operare per un incontro artistico transatlantico. Nel tentativo di costruire «a bridge between the cultures of the two continents»,¹ la rivista si segnalò per gli atteggiamenti ambivalenti e si trovò a praticare una politica culturale contraria ai presupposti iniziali.² Pur decantando le virtù dell'espatrio

¹ MATTHEW JOSEPHSON, *Life Among the Surrealists. A Memoir* [1930], New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962, p. 168.

² Questi motivi sono stati studiati da MICHAEL NORTH in *Transatlantic Transfer: Little Magazines and Euro-American Modernism, The Modernist Atlantic Conference*, De Montfort University, July 2007, http://www.cts.dmu.ac.uk/exist/mod_mag/file/north_transatlantic_transfer.pdf.

North commenta i rapporti contrastanti tra i curatori della rivista e la cultura popolare americana. Nel solco degli studi dedicati da Lawrence Rainey e Mark Morrisson alle condizioni locali e materiali del modernismo, North interpreta queste contraddizioni come un tentativo di ri-appropriarsi del potere economico della cultura di massa. Vd. MICHAEL NORTH, *Destinations: Broom (1921-1924) and Secession (1922-1924)*, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Vol. II. North America, 1894-1960*, edited by Peter Brooker and Andrew

e il bisogno di un confronto critico con altri paesi, la rivista si mostrò notevolmente disinteressata alla cultura dei luoghi dove era pubblicata.³ Inoltre, spesso non risultava chiaro il collegamento tra alcuni degli interventi più significativi e la politica editoriale, con il risultato che «the cultural materials it presented seemed to exist in a peculiar transatlantic vacuum, uprooted from their social and political content».⁴

A complicare ulteriormente le cose, l'impegno di «Broom» per la promozione di un dialogo tra la letteratura americana e la modernità urbana e tecnologica si tradusse in due linee culturali contrastanti: la celebrazione, da un lato, della sperimentazione avanguardistica in Europa ma l'impegno, al contempo, nella promozione di una identità culturale propria degli Stati Uniti. L'adesione alla sperimentazione delle avanguardie non fu del resto priva di fraintendimenti. Le prese di posizione editoriali sulle estetiche del *machine age* non avevano certo la profondità né il rigore di certi contributi accolti dalla rivista, come quello di Louis Lozowick sul costruttivismo russo, o ancora il saggio di Paul Strand sulla fotografia americana o le pagine dedicate da Prampolini alla *Mechanical Introspection into Art*.⁵ E per quanto «Broom» si atteggiasse a paladino del dadaismo, l'ambizione di emulare il movimento con una ancor più combattiva versione newyorchese era probabilmente fondata su un equivoco di base relativo allo spirito negativo di Dada in Europa.⁶

Se è vero che ambiguità, eterogeneità e altre tensioni non facilitano l'interpretazione, contribuiscono tuttavia in modo significativo alla nostra comprensione del modernismo. North tocca questo punto nella conclusione del suo saggio quando scrive che la rivista, «full of quick cuts and inexplicable transitions», è «much like a modernist work in itself» e che le sue contraddizioni rispecchiano quelle dell'intero movimento.⁷ A questo si aggiunge il fatto che la natura effimera e contingente

Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 636-654, Peter Nicholls si sofferma sulla modernità problematica della rivista che paragona per contrasto al movimento dada o ad altre esperienze europee come il simultaneismo. Per un'analisi delle questioni di identità e espatrio in «Broom», vd. ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-Gardes. Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. Altri lavori introduttivi sulla rivista includono STAMATINA DIMAKOPOULOU, *Broom (1921-1924) : Avant-gardes, modernités et l'Amérique retrouvée, Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, ed. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, pp. 111-25. AMBRE GAUTHIER, *Broom: An International Magazine of the Arts (1921-1924) : une revue d'avant-garde américaine*, «Cahiers de l'École du Louvre», 3, octobre 2013, pp. 24-35. Sono anche debitrice al lavoro di Hans Bak su Malcom Cowley.

³ PETER NICHOLLS, *Destinations*, cit., p. 646.

⁴ *Ibidem*. Vd. anche MICHAEL NORTH, *Transatlantic Transfer*, cit., pp. 21-23.

⁵ PETER NICHOLLS, *Destinations*, cit., pp. 641-642.

⁶ *Ibidem*.

⁷ MICHAEL NORTH, *Transatlantic Transfer*, cit., pp. 23-24.

delle piccole riviste non è, nelle parole di Eric White, «merely a feature inscribed belatedly by literary scholars, but a fundamental tenet of their avant-garde poetics».⁸ Le pagine che seguono si soffermeranno sul progetto transnazionale di «Broom» nel tentare di far luce sui modi in cui la rivista affronta le differenze culturali. Nel solco di studi recenti, si tenterà di comprendere l'internazionalismo rivendicato da una rivista paradossalmente in cerca di una autenticità culturale statunitense capace di reggiare con l'Europa. In questo senso, è rilevante l'uso strumentale che la redazione di «Broom» fece del dadaismo. Come ricorda Nicholls, il tentativo di dare vita a un Dada americano fu una delle strategie per affermare l'autonomia culturale della rivista; e va chiarito nei suoi rapporti con il dibattito che vide confrontarsi il gruppo dei *Super-Realists* americani e i fautori di una coesione culturale nazionale. La controversia infatti consente di inserire «Broom» in una rete di rapporti in movimento che mal tollera le dicotomie semplificatorie di 'locale', 'nazionale' o 'internazionale'.

Sull'onda dell'interesse per il tema transnazionale in ambito letterario, diversi studiosi hanno invitato a soffermarsi su «the heteroreferentiality of national literatures as constituting their proper modes».⁹ Ritengono che il transnazionalismo debba intendersi come una 'ottica', o ancora una matrice culturale e non come la descrizione di forme culturali in sé;¹⁰ sulle orme di Appadurai, si rileggerà l'idea di 'località' per tentare di concepire la dimensione del 'locale' in termini non territoriali.¹¹ Per meglio interrogare la retorica della differenza nazionale – e ri-collocare la sperimentazione d'avanguardia nel gioco degli incroci originali – occorre prestare una rinnovata attenzione alla reciprocità, ai nessi tra il vicino e il lontano e alle appartenenze multiple. Sono strumenti che aiuteranno a restituire il contesto intellettuale in cui nacque «Broom», in un momento segnato per gli Stati Uniti da grande ansietà.

Il tardo Ottocento e il primo Novecento registrarono, osserva Mark Morrisson, il bisogno di far coincidere identità culturale e appartenenza nazionale.¹² Rifuggendo dalla cultura coloniale come dalle spinte del filisteismo industrial-commerciale, scrittori e

⁸ ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, p. 210.

⁹ MAO, DOUGLAS & WALKOWITZ, REBECCA L., *The New Modernist Studies*, «PMLA», 123, 3, May 2008, pp. 737-748: 741.

¹⁰ PAUL GILES, *The Global Remapping of American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

¹¹ ARJUN APPADURAI, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Vd. p. 167: «What can locality mean in a world where spatial localization, quotidian interaction and social scale are not always isomorphic?».

¹² MARK MORRISSON, *The Public face of Modernism. Little Magazines, Audiences and Reception, 1905-1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.

intellettuali statunitensi s'imbarcarono nella ricerca deliberata della propria identità nazionale con risultati incerti e instabili. Dall'esperienza della rivista newyorchese «The Seven Arts» (1916-1917) nacque la *côterie* dei *Young Americans* – includeva tra gli altri Van Wick Brooks, Randolph Bourne, Waldo Frank, James Oppenheim, Paul Rosenfeld, Louis Untermeyer e Harold Stearns – con l'intento di promuovere una cultura locale e organica, figlia insieme del nazionalismo mistico di Walt Whitman e di un pluralismo culturale progressista. È vero che molti membri del gruppo erano meno interessati alle sperimentazioni delle giovani generazioni che alla possibilità di modernizzare i linguaggi della cultura autoctona, quello che Brooks chiama *the usable past*; ma contribuirono non poco a creare «an opportunity for dissenting literary nationalisms to emerge in response». ¹³ Uscito appena due anni prima del lancio di «Broom», nel 1919, *Our America* di Waldo Frank offrì un prezioso ancoraggio a chi tra i redattori della rivista era in cerca di «a better understanding of the new America's contact with herself, of her self-analyses, self-criticism, self-transformation». ¹⁴

Nell'inseguire un loro nazionalismo culturale, gli *Young Americans* ritenevano che il transnazionalismo fosse cruciale per la formazione di una coscienza nazionale sana. Nel saggio *Trans-National America* (1916), Randolph Bourne invitava a ridefinire la parola *Americanization*, sostenendo che l'America era «a world-federation in miniature» che di fatto rendeva superflua 'l'assimilazione' alla cultura Americana. Bourne usava il termine «intellectual internationalism» per descrivere «an intellectual sympathy which is not satisfied until it has got at the heart of the different cultural expressions and felt as they feel»; nella speranza che «Such a sympathy will unite and not divide». ¹⁵ Verso la fine degli anni Dieci, Bourne dovette riconoscere che il nuovo pluralismo era destinato a rimanere puro ideale: la paura rossa generata dalla Rivoluzione del 1917, e, nel 1919, il rifiuto americano di entrare nella Lega delle Nazioni unito all'esplosione di violenza razziale diedero impulso a una forma di ipernazionalismo nutrito di retoriche radicate nell'utopismo 'nativista'. Le cui conseguenze portarono, negli anni Venti, alla crescente istituzionalizzazione della letteratura americana. ¹⁶

¹³ ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-Gardes*, cit., p. 82.

¹⁴ EMMY VERONIKA SANDERS, *America Invades Europe*, «Broom», Vol. 1, November 1921, pp. 89-93: 92.

¹⁵ RANDOLPH BOURNE, *Trans-National America*, «Atlantic Monthly», 118, July 1916, pp. 86-97.

¹⁶ La prima sezione 'Letteratura americana' della Modern Language Association fu aperta nel 1921; nel 1929 iniziò la pubblicazione della rivista «American Literature», un anno dopo l'uscita di *The Reinterpretation of American Literature*, di NORMAN FOERSTER, che annoverava tra le presenze determinanti della scrittura americana il Puritanesimo, il Romanticismo, il Realismo e lo spirito della frontiera.

Le risposte delle avanguardie statunitensi furono diverse e in apparenza contrastanti. Alcuni intellettuali scelsero l'espatrio, sull'onda delle pungenti critiche mosse alla cultura statunitense da Harold Stearns nel suo *Civilization in the United States* (1921). Fiorirono così molti giornali americani in Europa, da «Broom» a «Gargoyle», «This Quarter», «Tambour» o ancora «transition». ¹⁷ Altri invece seguirono la scia di John Dewey, propugnatore di valori culturali locali, come mostrava il saggio *Americanism and Localism* uscito nel 1920 su «Atlantic Monthly». Fu il caso in particolare di William Carlos Williams, fondatore della rivista «Contact» – primo numero nel dicembre del 1920 – e desideroso di legare il motivo del 'localismo' alla ricerca poetica. ¹⁸ Uno sguardo attento mostra tuttavia che i membri dei vari gruppi non erano schierati in fazioni rigide. L'esilio per esempio non portava necessariamente a sentirsi non-americani: importava piuttosto il cambiamento del punto di vista che consentiva di rapportarsi alle origini mediando tra distanza e identificazione. ¹⁹ Al di là delle scelte geografiche, i modernisti nazionalisti erano attivi sui due fronti del locale e dell'internazionale, nettamente distinti quindi dagli scrittori di gusto più regionale, nativista e etnografico. Infatti, e sono parole di Eric White, «localism – the specificities of place, time, nationality, region and milieu – emerged as a component of (rather than as a trend opposed to) the transnationalism generally taken to characterize Modernism». ²⁰ Senza dimenticare che il formato della piccola rivista permetteva di fare interagire in modo fecondo istanze locali, nazionali e internazionali.

Alla base dell'iniziale scelta editoriale di «Broom» stava la convinzione, condivisa da molti modernisti statunitensi, che il rimaneggiamento di modelli formali lontani avrebbe consentito di dare vita a «a poetics of dissonance and defamiliarization» tesa a tenere a distanza le genealogie nazionali. ²¹ Il manifesto di apertura della rivista si

¹⁷ «Gargoyle» (Paris, agosto 1921- ottobre 1922, «This Quarter» (Milan, Monte Carlo, primavera 1925-1927), «Tambour» (Paris, novembre 1928-giugno 1930), «transition» (Paris, aprile 1927-marzo 1928; The Hague, estate 1928-giugno 1930; The Hague, marzo 1932-febbraio 1933; The Hague, luglio 1935; The Hague, giugno 1936-1937; The Hague, primavera 1938).

¹⁸ Così il primo manifesto di «Contact»: «We will be American, because we are of America [...] we will adopt no aggressive or inferior attitude toward "imported thought" or art». (Vol.1, 1, December 1920).

¹⁹ Sin da *Patria Mia* (1913), EZRA POUND aveva precisato che l'espatrio implicava la scelta di vivere fuori dal paese ma senza alienare la propria identità statunitense. GERTRUDE STEIN, altra modernista in espatrio, riteneva che la distanza le consentisse di governare meglio i suoi rapporti con la cultura d'origine, come sostiene in *The Making of Americans* (1925).

²⁰ ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-Gardes*, cit., p. 1.

²¹ JAHAN RAMAZANI, *A Transnational Poetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 25.

dava come scopo la selezione «from the continental literature of the present time [of] the writings of exceptional quality most adaptable for translation into English». «Broom» si presentava nel modo seguente: «a sort of clearing house where the artists of the present time will be brought into closer contact».²² Al primo numero contribuirono artisti e scrittori di tredici nazionalità diverse. Molti rappresentanti dell'avanguardia europea tra i pittori: Picasso, Gris, Derain, Gleizes, Lipchitz, Prampolini; mentre gli scrittori erano in prevalenza americani: Lowell, Untermeyer, Oppenheim, Ridge, Aiken. Il fatto che fossero tutti noti, sia a livello nazionale che internazionale, sembrava smorzare l'implicito piglio radicale del titolo e smussare la differenza con altri periodici 'transatlantici' come «The Dial». Il tiepido avvio editoriale e l'assenza di una linea si dovevano probabilmente, come suggerisce Hans Bak, a divergenze di vedute tra i fondatori. Se infatti il poeta Alfred Kreyborg, legato un tempo a riviste letterarie come «The Glebe» e «Others», militava per un deciso internazionalismo, Harold Loeb, co-proprietario della libreria Sunwise Turn a Greenwich Village e rampollo della famiglia Guggenheim, difendeva opzioni culturali nazionali. Non ci fu quindi grande sorpresa quando le prime recensioni sottolinearono il bisogno di maggiore chiarezza,²³ portando in qualche maniera all'allontanamento di Kreyborg che rassegnò le dimissioni nel febbraio del 1922.

La scelta di svolgere in Europa lavoro editoriale e stampa – prima a Roma e poi a Berlino – non fu dettata da particolari interessi per la cultura internazionale.²⁴ Le ragioni di Loeb erano legate al tasso d'interesse conveniente e al basso costo della stampa; né del resto i suoi successori – Alfred Kreyborg prima di Matthew Josephson e Malcolm Cowley, entrambi esuli volontari – nutrivano particolare interesse per culture e politiche estere, come risulta dalla loro corrispondenza. Non senza ironia, fu uno dei contributori europei ad accreditare la legittimità atlantica della rivista con un commento sul tema della modernità. In un saggio del numero

²² ALFREYD KREYBORG, *Manifesto I*, «Broom», 1,.1, Novembre 1921, s.i.p.

²³ In una lettera datata 21 ottobre 1921, MALCOLM COWLEY, che sarebbe entrato nel comitato editoriale a primavera 1923, scrisse al suo amico Foster Damon che «Broom» gli sembrava essere «a weak edition of *The Dial* [...] there was no wad shot». (citato in HANS BAK, *Malcolm Cowley. The Formative Years*, Athens, University of Georgia Press, 1993, p. 249).

²⁴ Su questo punto, il progetto di «Broom» è in forte contrasto con quello di altre riviste espatriate, come «The Transatlantic Review» (1924) di FORD MADOX FORD, nata a Parigi con l'idea «of introducing into international politics a note more genial than that which almost universally prevails. The first conduces to the second in that the best ambassadors, the only nonsecret diplomatist between nations are the books and the arts of nations [...] When that day arrives we shall have a league of nations non diplomatists shall destroy, for into its comity no representatives of commercial interests or delimitators of frontiers can break» («Prospectus», dicembre 1924).

1, *America Invades Europe*, la critica Emmy Veronika Sanders, statunitense nata in Europa, raccomandava agli europei desiderosi di meglio comprendere «the new America's contact with herself» la lettura di Waldo Frank e dei nuovi scrittori regionalisti «who had stayed at home», come Carl Sandburg e Sherwood Anderson. Due anni prima, Frank aveva ritratto in *Our America* lo stato culturale del paese, allora sull'orlo del secolo che sarebbe diventato quello americano, e concluso che era soffocato da «the industrial puritanism» della classe e dell'età medie. Esortava quindi gli artisti della sua generazione a scegliere l'America come tema, per liberarla da «the clamped dominion of Puritan and Machine». ²⁵ Per parte sua, Sanders avvertiva i lettori di «Broom» che «Europe [could] afford the Machine, but America made of the Puritan by the Puritan, for the Puritan and remade of the Machine, by the Machine, for the Machine [...] [was] too young [...] and therefore [could] not afford to attempt the turning of this new life into one narrow channel». ²⁶ Il colpo di Sanders mirava insieme al cerchio e alla botte. Se da un lato strigliava il numero 2 di «Contact » e la poesia di Marianne Moore che associava, indebitamente, a una forma di precisione atona e meccanica, condannava severamente dall'altro «the ultra-followers of France [...] for whom Paris [was] the centre of the globe»: una influenza senza dubbio «disastrously wrong in a continent that [was] just beginning to take some culturally recognizable shape». Sanders concludeva con l'auspicio che il modernismo transatlantico di «Broom» potesse «sweep into the circle of its vision aspects of Europe wider than those of Parisian boulevards, and into the vision of Europe aspects of modern America wider than those of one or two small coteries». ²⁷ La posta del gioco, nelle energiche parole di Sanders, era proprio la possibilità di fare dialogare le sponde culturali euro-americane. Come divenne presto chiaro, aveva sottovalutato l'influenza che ebbe sulle avanguardie europee l'americanizzazione in rapida via di diffusione attraverso i canali della cultura commerciale e di massa.

Appena sbarcati, Loeb e Josephson si mostrarono perplessi di fronte al fascino esercitato sui loro colleghi europei dal mondo americano: la velocità, il cinema, la pubblicità, il fumetto, la musica jazz e i grattacieli. Nel febbraio 1922, comparve in «Broom» la traduzione di un articolo di Bernard Faÿ, pubblicato in *Les écrits nouveaux* e dedicato agli Stati Uniti. Lo storico francese vi lodava la stampa americana, «which have invented and established a new form which pleases the people and corresponds to them [...] and] cannot help but develop imagination and taste for life». ²⁸ Loeb rispondeva allora alle parole di Faÿ con un radicale cambiamento della propria posizione iniziale:

²⁵ WALDO FRANK, *Our America*, New York, Boni & Liveright, 1919, p. 164.

²⁶ EMMY VERONIKA SANDERS, *America Invades Europe*, cit., pp. 90-91.

²⁷ Ivi, pp. 91-93.

²⁸ HAROLD LOEB, *Comment*, «Broom», 1, 4, febbraio 1922, pp. 375-384: 379.

Le reazioni pungenti e stimolanti di Faÿ, scriveva, «efficiently dispel the confused nimbi which shield that country from our understanding».²⁹ Nel numero di aprile 1922, Jean Epstein intitolava *The New Conditions of Literary Phenomena* la sua acuta indagine sugli effetti letterari della velocità spaziale e mentale, annunciando in conclusione l'avvento di un nuovo cosmopolitismo nato dallo scambio di «customs, words, ideas». Epstein osservava che cinematografia e letteratura americane davano prova di «considerable mental speed», aggiungendo che l'ottica e l'accelerazione avrebbero cambiato «the logic of utterance, grammar, thought; hence, every brain».³⁰ Consapevoli dell'impatto creato all'estero dalla modernità americana, i redattori di «Broom» aggiustarono di conseguenza la propria percezione dello spazio. In questo nuovo quadro, la prospettiva degli *expats* americani non era solo una questione di visione in parallassi o di salutare distanza, ma poteva utilmente dare voce al dibattito in corso su «the invention of an American identity as cultural identity».³¹

Questo punto di vista fu accolto con entusiasmo da Matthew Josephson, come si evince dal primo numero di «Secession», il *little magazine* che aveva fondato a Vienna insieme a Gorham Munson:

Americans need play no subservient part in this movement. It is no occasion for aping European or Parisian tendencies. Quite the reverse, Europe is being Americanized... The complexion of the life of the United States has been transformed so rapidly and so daringly that its writers and artists are rendered a strategic advantage. They need only react faithfully and imaginatively to the brilliant minutiae of her daily existence in the big cities, in the great industrial regions, athwart her marvellous and young mechanical forces.³²

Josephson, giornalista espatriato, si era autonominato padrino dei surrealisti dopo averli incontrato a Parigi.³³ In qualità di co-curatore del nuovo '*tendenz magazine*' di

²⁹ Ivi, pp. 380, 377.

³⁰ JEAN EPSTEIN, *The Conditions of New Literary Phenomena*, «Broom», 2, 1, aprile 1922, pp. 3-10: 4-5.

³¹ WALTER BENN MICHAELS, *Our America. Nativism, Modernism, and Pluralism*, Durham and London, Duke University Press, 1995, p. 15.

³² MATTHEW JOSEPHSON, *Apollinaire: Or Let Us Be Troubadours*, «Secession», 1, primavera 1922, pp. 9-13:13.

³³ In un altro saggio del 1922, Josephson insiste sul fatto che «the contemporary American fauna and flora are collected, in an arbitrary fashion, out of the inimitable films, the newspapers accounts, the jazz band, on the hunch that the world is on its way to being americanized in the new two decades». Esplorando «the strong leaning of purely American elements in the new [French] literature», propone gli esempi di Soupault con *Westwego*, Éluard con *Répétitions* e Morand con *Ouvert la nuit*. *After and Beyond Dada*, «Broom», 2, 4, luglio

Munson, sosteneva che il dadaismo avrebbe ringiovanito la poesia americana. Harold Loeb difendeva la medesima strategia in un saggio del 1922, *Foreign Exchange*, con l'ausilio metaforico del tasso di scambio che rendeva la merce americana molto appetibile: «[...] one commodity, sometimes overlooked, is reversely affected [...] that of [American] improvident artists».³⁴ Dando seguito all'immagine finanziaria, Loeb invitava a rivalutare il prezzo di mercato della letteratura americana. Espatrio e contatti con il pensiero 'straniero', proseguiva, hanno portato a capire che l'adesione alla cultura statunitense della macchina è un modo per lottare contro tendenze conservatrici visionarie o idealiste.³⁵ La virata editoriale di «Broom» si confermò con il numero successivo. Josephson, con *Made in America*, caldeggiava le critiche mosse a Wilson dichiarando con enfasi che «the machine is our magnificent slave, our fraternal genius. We are a new and hardier race, friend to the skyscraper and the subterranean railway as well».³⁶ Voltando le spalle alle critiche mosse da Waldo Frank all'età della macchina, la rivista abbracciava la cultura dalla quale aveva pensato di fuggire scegliendo l'Europa e i suoi modelli culturali. Questo percorso avrebbe portato, logica insegna, a indagare i possibili rapporti tra capitale, arte e scrittura.

Nel primo autunno del 1922, il cambiamento di rotta non si percepiva ancora a occhio nudo. Fedele alla formula originaria della rivista, il numero di giugno presentava un indice variegato. Contigui al Pirandello di *Sei personaggi in cerca di autore* comparivano un altro saggio di Epstein sugli effetti della velocità mentale nella letteratura francese, poesie di e.e. cummings, disegni di Picasso e Matisse oltre a una prova di scrittura dadaista dovuta a Robert M. Coates. E mentre Josephson decantava i pregi dell'americanizzazione della letteratura francese, Emmy Sanders castigava la cultura espressiva degli Stati Uniti prendendo di mira in particolare la pubblicità: «Advertise your fads and follies, your trouser belts and cigarettes and pills and pins and peaches, your morals, movies and machines – and advertise, above all advertise your substitutes».³⁷ Pochi mesi dopo, tuttavia, la linea della rivista sembrò delinearci meglio. Nel numero di settembre, Loeb replicò vivacemente a Sanders sul tema della

1922, pp.346-350: 347.

³⁴ HAROLD LOEB, *Foreign Exchange*, «Broom», 2, 2, maggio 1922, 176-183: 176.

³⁵ La posizione di Loeb era diametralmente opposta alle note considerazioni coeve di EDMUND WILSON: «The buildings are flattening us out, machines are tearing us to pieces». *The Aesthetic Upheaval in France. The Influence of Jazz in Paris and Americanization of French Literature and Art*, «Vanity Fair» 17, febbraio 1922, p. 49. HAROLD LOEB, *Foreign Exchange*, cit., p. 180: «Many a writer of American novels is a maimed pedestrian gazing up at the intestines of the auto which is crushing his leg».

³⁶ MATTHEW JOSEPHSON, *Made in America*, «Broom», 2, 3 giugno 1922, pp. 287-292: 292.

³⁷ EMMY VERONIKA SANDERS, *Fourth of July Crackers*, «Broom», 2, 4, luglio 1922, pp. 287-292: 292.

pubblicità e del denaro: «The more indigenous products, the combination of abstract trademarks, pithy slogans, fresh, forceful language, photography and superlative typography have an aesthetic value of no mean order».³⁸ Diventato co-direttore, Josephson disquisiva di ‘post-Dada America’, in polemica con i risultati dell’indagine condotta dal giornalista americano-parigino Harold Stearns tra trenta scrittori connazionali, *Civilization in the United States*. Sulla base di una ricerca in più direzioni – cultura urbana, politica, istruzione, giurisprudenza, famiglia, sessualità, commercio, scienza e filosofia – Stearns concludeva che il paese era dominato dalla ipocrisia e che la vita sociale negli Stati Uniti era «emotional and aesthetic starvation».³⁹ Josephson, per contro, enfatizzava la sua visione di un’ autentica letteratura nazionale, incarnata in particolare dalla pubblicità, vera e propria poetica americana:

The American businessman, in the short daily time at his disposal, reads the most daring and ingenious literature of the age [...] sentence form and word constructions more arresting and provocative than 99% of the stuff that passes for poetry in our specialized magazines.

Incurante delle distinzioni tra cultura alta, popolare o di massa, Josephson spiegava che la stampa ad alta circolazione offriva agli americani modelli audaci e innovativi: «Let us consider for a moment Keats’s adroit line: “/The beaded bubbles winking at the brim/”; and also consider the anonymous genius who wrote: “MEATY MARROWY OXTAIL JOINTS”».⁴⁰

Sfumava per «Broom» la ragione di restare in Europa. Nei proclami di Loeb – «American advertising remains preeminent in the field», oppure «the greatest danger to America [is] the imitation of European art»⁴¹ – traspariva la sua intenzione di spostare la direzione della rivista a New York, cosa che accadde nella primavera del 1923,⁴² con l’avvicendamento alla direzione di Josephson, assistito da Malcolm Cowley. «Broom» era allora noto come un significativo *advance guard magazine* dedito alla sperimentazione letteraria. Aveva imboccato una strada americana, con una scelta quasi esclusiva di giovani artisti e scrittori statunitensi, tra i quali Jean

³⁸ HAROLD LOEB, *The Mysticism of Money*, «Broom» 3, 2, settembre 1922, pp. 115-130: 121.

³⁹ HAROLD STEARNS, *Civilization in the United States. An Inquiry by Thirty Americans*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1921.

⁴⁰ MATTHEW JOSEPHSON, *The Great American Billposter*, «Broom» 3, 4, novembre 1922, pp. 304-312: 309.

⁴¹ HAROLD LOEB, *The Mysticism of Money*, cit., pp. 121, 130.

⁴² Dal maggio del 1922, «Broom» aveva un ‘American editor’, Lola Ridge, e cumulava un ufficio a New York, al n. 3 di 9th East, con quello europeo.

Toomer, Emanuel Carnevali, e.e., cummings, Kay Boyle insieme ad altri leggermente più anziani, come Charles Sheeler, Man Ray e William Carlos Williams. Se è vero che l'America era un tema importante per questi artisti,⁴³ essi tuttavia non si identificavano con il progetto di «Broom»; il quale, come spiega Loeb ad Alfred Barnes, mirava «to examine contemporary phenomena, from movies to jazz, to billboards, to advertising slogans, skyscrapers, etc., and using them as bases to create that significant form of which our genius is capable».⁴⁴

Nel giugno del 1922, Matthew Josephson sanciva l'indipendenza culturale degli Stati Uniti decretando la morte inequivocabile di Dada e assegnando all'America la paternità del 'post-Dada'.⁴⁵ Un anno prima, Pound aveva congedato lo scioglilingua «dada/deada/what is deader/than dada»,⁴⁶ ma «Broom» non era d'accordo nel liquidare Dada: si trattava al contrario di appropriarsi delle sue poetiche, ribaltando il senso delle osservazioni ironiche di Edmund Wilson sui modi dadaisti di una sensibilità americana pronta a perfezionare il modello europeo:

America since the war has almost a monopoly of life [...] our skyscrapers may be monstrous, but they are at least manifestations of force, our entertainments may be vulgar but at least they are. That is why we find French Dadaism a violent, rather sophomoric movement.⁴⁷

Nel diffondere lo spirito di Dada a New York, Josephson e Cowley volevano significare la loro intenzione di inserire nel dibattito sulla cultura nazionale la prospettiva degli espatriati tornati a casa e convinti dell'importanza del dialogo con le forze del mercato.⁴⁸ Questa strategia fu oggetto di pesanti critiche, da parte dei

⁴³ Questo vale in particolare per William Carlos Williams, che scelse «Broom» per i primi sei capitoli di *In the American Grain* (gennaio 1923-gennaio 1924); e per Jean Toomer che vi pubblicò parti di *Cane: Seventh Street*, novembre 1922; *Karintha*, gennaio 1923; e *Kabnis*, settembre e ottobre 1923.

⁴⁴ Lettera ad Alfred Barnes, 21 settembre 1923, Loeb Papers, Princeton University.

⁴⁵ MATTHEW JOSEPHSON, *Made in America*, cit. Dada muore a Parigi nell'aprile del 1922; vive a New York con «New York Dada», aprile 1921, la rivista mono-numero curata da Duchamp e Man Ray.

⁴⁶ EZRA POUND, *The Poems of Abel Sanders: Poem n.2*, «The Little Review», 8, 1, autunno 1921, p. 111.

⁴⁷ EDMUND WILSON, *The Aesthetic Upheaval in France*, cit., p. 49.

⁴⁸ Nelle parole di COWLEY a Burke, gennaio 1923: «America in the distance begins to loom up as a land of promise, something barbaric and decorative and rich. The form-matter pendulum has taken another stroke, and I begin to believe strongly in the importance of using contemporary material». Citato in HANS BAK, *Malcolm Cowley*, cit., p. 51.

modernisti che avevano deciso di restare in Europa come da chi era rimasto a casa. Harold Stearns non risparmiò agli interessati commenti sarcastici: «Dada-inspired Americanism [was] a strange form of New Nationalism that did not last their return. When they got home they couldn't get on the American bandwagon fast enough». ⁴⁹ Nel frattempo, Waldo Frank irrideva «our local realists and shockers who think they are reforming us [and] are all in reality but sweepings off the immense, centrifugal action of the American world». ⁵⁰

Molti studiosi hanno anche sottolineato gli errori compiuti da Josephson e Cowley. Lo ha notato Hans Bak: il tentativo di trapiantare a New York quello che erroneamente consideravano lo spirito positivo di Dada come se fosse un prodotto da acquistare è presumibilmente frutto della loro inabilità a capire la profonda nausea suscitata in Europa dalla prima guerra mondiale e dalle politiche nazional-colonialiste che l'avevano innescata. Nel tentativo di interagire con la cultura borghese della merce, il post-dadaismo di «Broom» obliterava di fatto la radicale negatività di Dada. Peter Nicolls suggerisce che questo fraintendimento si deve al fatto che gli *expats* americani avevano osservato il conflitto da lontano senza prendere parte ai combattimenti. ⁵¹ A questo si aggiungeva la superficialità dell'entusiasmo di «Broom» per le logiche di mercato. Contrariamente ad altri intellettuali, ⁵² i direttori della rivista non mostravano alcun interesse per le realtà sociali e politiche nascoste sotto la coltre *glamour* dello spettacolo urbano e tecnologico. È possibile che l'assenza di uno sguardo interrogativo o dissenziente da parte di Josephson e Cowley non abbia aiutato il loro sforzo di fare di «Broom» l'organo del post-dadaismo newyorchese. Negandosi alla protesta collettiva, che era stata centrale per il movimento in Europa, facevano mancare ai contributori della rivista un terreno comune. Occorre tuttavia sottolineare che queste osservazioni derivano in buona parte dalla percezione europea che si ha del dadaismo, e che riflessioni recenti hanno insistito sul fatto che l'esperienza dada di «Broom» non è la gemmazione di quella europea ma piuttosto un movimento analogo e parallelo.

Uno degli attacchi più violenti alla poetica dadaista di «Broom» fu scagliato dalla rivista «American Mercury», fondata nel gennaio del 1924 da H.L. Mencken e

⁴⁹ HAROLD STEARNS, *The Confessions of a Harvard Man* [1935], Santa Barbara, Paget Press, 1984, pp. 298-300.

⁵⁰ WALDO FRANK, *Seriousness and Dada*, «1924» 3, 1924, pp. 70-73.

⁵¹ MALCOLM COWLEY riteneva che la distanza dell'osservatore fosse la quintessenza della sua esperienza di guerra. *Exile's Return. A Literary Odyssey of the 20's*, New York, Viking Press, 1934.

⁵² Come per esempio William Carlos Williams nello *Advertising Number* di «Contact», pubblicato probabilmente nel mese di settembre 1921. Su questo tema, vd. il cap. 4 di ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-Gardes*, cit., pp. 110-139.

George Jean Nathan per offrire una lettura satirica della vita e dei costumi americani. Il numero 1 uscì con un pezzo al vetriolo diretto agli scrittori e ai critici dei giornali del modernismo cosmopolita come «Broom», «The Dial», «Secession», «The Little Review»: bersagli di *Aesthete: Model 1924*, quindi, Cowley, Frank, Burke, Josephson, e Coates. Ernest Boyd, l'autore del pezzo, stigmatizzava in particolare le pretese internazionaliste del periodico.⁵³ Il contrattacco alla satira realistica di Mencken arrivò da un periodico-burla, *Aesthete: 1925*. Come ebbe a dire Kenneth Burke, «[...] in a civilization of much grotesqueness (of pronounced opposites) Dada is the recording of this grotesqueness». Quello che serviva quindi alla letteratura e al pensiero americani non era, sosteneva Burke in polemica con Frank, opporsi a Dada ma «aggrandize Dada». ⁵⁴ Gli estensori del *Aesthete: 1925* avevano in mente di usare la poetica dadaista per dare vita a una sorta di pessimismo critico, utile, nelle parole suggestive di Jonathan Eburne, a «lay in demanding a degree of critical observation and distance that acknowledged the socially-verifiable presence of the grotesque, the absurd and the dangerous, rather than in seeking to purge them from American artistic and intellectual life».⁵⁵ In altre parole, con il doppio rifiuto del modello di coesione proposto da Frank e del progressivismo virulento di Mencken, il gruppo di «Broom» cercava di stimolare nuove forme di responsabilità artistica.

Il racconto di Coates, *The Sun Rises in Darkness*, illustra il nuovo corso poetico della rivista. Memore, forse, del saggio di Epstein sulla qualità essenzialmente ottica della modernità, Coates rappresentava con piglio innovativo la vita kaleidoscopica del paesaggio urbano colto attraverso la percezione visiva del suo personaggio:

Mc Dowell found the street and it was the same as always. He could hold the houses near at hand – if his eyeballs smarted and cracked he could hold them. But what good if a block away the street twisted like wax in flame and blurred itself into flaring curves, swelling beastly whorls turning dizzily on bubbling outlines evaporating smokily – window panes that would splinter before your fist hazily made out distending like taffy not a block away.⁵⁶

L'intreccio di immagini allucinatorie e frasi segmentate insieme al rapido susse-

⁵³ «While foreign literature is his constant preoccupation, the Aesthete has no desire to make it known. What he wants to do is to lead a cult, to communicate a mystic faith in his idols, rather than to make them available for general appreciation». ERNEST BOYD, *Aesthete: Model 1924*, «The American Mercury», gennaio 1924, pp. 51-56: 54.

⁵⁴ KENNETH BURKE, *Dada, Dead or Alive, Aesthete: 1925*, febbraio 1925, pp. 23-26: 24- 25.

⁵⁵ JONATHAN P. EBURNE, *Anti-Menckanism: Nathaniel West, Robert E. Coates and the Provisional Avant-Garde*, «Modern Fiction Studies», 56, 3, Fall 2010, pp. 518-543: 537.

⁵⁶ ROBERT M. COATES, *The Sun Rises in Darkness*, «Broom» 2, 4, luglio 1922, pp. 275-284: 276.

guirsi di verbi e aggettivi, tutto ciò suggerisce la «cerebral fatigue» – nelle parole di Epstein – causata dalla velocità e dalle pressioni della vita moderna. Coates sarebbe ricorso alle stesse scelte stilistiche e sintattiche per il suo romanzo, *The Eater of Darkness* (1926) nel quale forme dadaiste e surrealiste cozzano con fantascienza, pulp nero e romanzo giallo, a tal punto che personaggi narrativi come Nick Carter e Fantômas vengono evocati nella premessa del volume. Imperniata sull'esperienza visiva, la storia narra di un giovane uomo appena tornato da Parigi per imbarcarsi in una frenesia omicida nelle strade di New York in compagnia dell'anziano inventore di un micidiale raggio laser. Lo sguardo della macchina consente a Coates di accostare in umoristico disordine attori della scena artistica e oggetti di consumo:

[...] a pack of cards a glass eye two felt slippers the C in a Chop Suey sign a cigarette holder an umbrella Reginald Marsh a bottle of gin Cigar store coupons, [...] H.L. Mencken, a stiletto, Kenneth Burke, a stethoscope, a Martini cocktail.⁵⁷

Tra i lazzi della commedia affiora tuttavia una diagnosi piuttosto cupa del contemporaneo. Simile a un *montage* dadaista, il testo è sovraccarico delle notazioni sensoriali generate dal contesto urbano che impediscono la lettura in profondità. A presagire l'inevitabile degrado delle capacità analitiche e creative, la mercificazione del mondo letterario che si palesa nella reificazione metonimica di intellettuali noti come Dreiser, Burke e Mencken. Come ricorda Eburne, la posta in gioco è qui l'etica dell'avanguardia: «The novel's resounding question concerns what can be done with the weapon of avant-guardism: its explosive rhetoric, its polemics, its call for revolution».⁵⁸ L'oggetto metaforico che campeggia al centro del testo – il raggio x – risponde esplicitamente a questa domanda: unica funzione dell'artista, quella di documentare, con lo sguardo della macchina, gli effetti grotteschi della mercificazione urbana, e non certo di provare a cambiarli. Ovvero, si tratta ipotizzare «reform as a project toward which art [can] aim – but which it [can] not itself fulfil».⁵⁹ Il romanzo di Coates mostra che gli estensori di *Aesthete: 1925*, pur nella forte consapevolezza sociale e politica, erano del tutto disimpegnati sul fronte della partecipazione emotiva, spirituale o etica. E nonostante certi echi del dadaismo europeo nelle poetiche del gruppo, sarebbe forse più corretto vedere in esse un primo manifestarsi del 'superrealismo' americano.

Come ricorda Jonathan Veitch, il termine 'Super Realism' – introdotto nel 1931 da Nathanael West – è associato all'idea di «excessive realism». Denota una forma

⁵⁷ ROBERT M. COATES, *The Eater of Darkness* [1926], New York, Macauley, 1929, pp. 29-32.

⁵⁸ JONATHAN P. EBURNE, *Anti-Menckanism* cit., p. 536.

⁵⁹ Ivi, p. 523.

vernacolare di realismo che si affermò in modo fluido tra le due guerre sulle pagine di piccoli periodici transatlantici, tra i quali «View» e «transition».⁶⁰ Tra i motivi portanti del movimento, l'enfasi sul mostruoso, il grottesco e la violenza e una predilezione per le possibilità offerte all'immaginario dalla cultura popolare. A questo va aggiunto l'impegno sociale e politico – lo si coglie nelle manipolazioni visive di fotografi hollywoodiani come Will Connell e William Mortensen; e anche nel surrealismo sociale di pittori come O. Louis Guglielmi, Walter Quirt e James Guy. Tra gli scrittori superrealisti vanno ricordati Robert Coates, William Carlos Williams, Nathanael West e Bryon Gysin. Si coglie in essi la distanza critica cara al gruppo di *Aesthete: 1925* con il quale dividono anche lo sguardo acuto e insieme distaccato sulla violenza in atto nel corpo politico. Non stupisce che abbiano affidato a forme fluide di aggregazione e a periodici minori come «Broom» la circolazione del proprio pensiero estetico e la formulazione di una nuova responsabilità artistica. Quanto ai direttori di «Broom», nel farsi promotori di un 'super-realismo' autoctono, accentuavano la dimensione localista e nazionale del proprio progetto transatlantico e modernista. Non è quindi un paradosso da poco vedere uscire su «Broom» una tra le opere americane più significative del momento, deliberatamente ignara delle opzioni euroamericane della rivista.

Dell'importanza dei contributi di William Carlos Williams su «Broom», si è già detto molto. È noto infatti che i primi sei capitoli della sua personalissima saga americana, *In the American Grain*, furono pubblicati sulla rivista tra gennaio 1923 e gennaio 1924. Lontano dalla tradizione storiografica, Williams ignorava la struttura gerarchica della narrativa americana ottocentesca ereditata da scrittori quali Van Wick Brooks oppure Waldo Frank. Privilegiando le fratture a scapito della continuità, Williams cercava di sottrarsi al mito dell'origine che informava la memoria romantica dell'America. Tutti i capitoli del romanzo ritornano (un ritorno con variazione) sul duplice motivo che fonda l'*ethos* nazionale: l'inizio e la scoperta. Convinto che «the elemental scene of American creation was also one of racial slaughter»,⁶¹ Williams riteneva che l'intera impresa coloniale nel continente americano, da Colombo a Cortez, Champlain e i Puritani, avesse generato una eredità di vuoto e di assenza. L'autentico 'contatto' con l'America andava quindi affidato alla riesumazione di un idioma indigeno la cui identità si legava alla presenza del passato, un passato segnato dal sangue versato durante la resistenza alla assimilazione del-

⁶⁰ Per notizie relative al 'Super-Realism' americano, vd. DICKRAN TASHJIAN, *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, New York, Thames and Hudson, 1955; e JONATHAN VEITCH, *American Superrealism. Nathanael West and the Politics of Representation in the 1930s*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.

⁶¹ MICHAEL NORTH, *The Dialect of Modernism: Race, Language and Twentieth-Century Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 158.

la cultura europea. Il ‘noi/us’ della citazione, associato alle popolazioni caraibiche spogliate e massacrate da Ponce de Léon, suggerisce che i conquistatori sanguinari sono in verità i conquistati:

History, history! We fools, what do we know or care? History begins for us with murder and enslavement, not with discovery. No, we are not Indians, but we are men of their world. The blood means nothing; the spirit, the ghost of the land moves in the blood, moves the blood.⁶²

La ‘contronarrativa’ di Williams si configura come una risposta al dibattito transatlantico in corso sulle riviste e in particolare alle inclinazioni europee della direzione di «Broom»; e il fatto che sia stata la stessa rivista a pubblicarla illustra bene «the various, contradictory, communal messiness»⁶³ della stampa periodica modernista. Ma l’episodio suggerisce pure che la redazione di «Broom» riteneva che fosse responsabilità della rivista offrire un terreno adatto al confronto tra le diverse identità statunitensi e propizio a una revisione dell tradizione puritana. In questo senso, non stupisce la coesistenza dei contrari nella rivista: da un lato le sperimentazioni di Williams e Toomer, ispirate a una poetica della rottura,⁶⁴ e dall’altro contributi debitori delle estetiche transatlantiche.

Ripensamenti e rovesciamenti della politica editoriale di «Broom» trovano una curiosa risonanza nelle posture estetiche di alcuni tra i contributi più noti. Accade per esempio con il motivo dell’ ‘immaginazione degli antipodi’ che contraddistingue il poema di Jean Cocteau, *Potomak*, un cui frammento comparve nel saggio nel quale Jean Epstein illustrava il nesso tra velocità del pensiero e poesia di avanguardia:

Underneath the earth upon which you repose
There is the earth,
And still the earth
In a straight line,
And rock and mineral,
And lava, and incandescences
[...]

⁶² WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *The Fountain of Eternal Youth*, «Broom», 5, 2, settembre 1923, pp. 73-77, p.73.

⁶³ MICHAEL NORTH, *The Dialect of Modernism*, cit., p. 23.

⁶⁴ Un esempio si trova in *Seventh Street*, di JEAN TOOMER: «Seventh Street is a bastard of Prohibition and the War. A crude-boned, soft-skinned wedge of nigger life breathing its loafer air, thrusting unconscious rhythms, black reddish blood into the white and whitewashed wood of Washington. Stale, soggy wood of Washington. Wedges rust in soggy wood... Split it! In two! Again! Shred it! ... the sun» («Broom», 4, 1, dicembre 1922, p. 3).

And a woman who sleeps in New Zealand
With the abyss above her.⁶⁵

Si coglie una dinamica simile nel testo di Blaise Cendrars, *Profond aujourd'hui*, tradotto in parte da Matthew Josephson per «Broom»:

Space... physically everything is caprice, folly, habit, vice. All is depth. The whole universe is isomeric, that is to say, it is composed as a whole and in part of similar elements which have nevertheless (as a whole and in part) different properties, according to how differently these elements are presented to the senses.⁶⁶

Comme osserva Peter Nicholls, è possibile che il traduttore e l'editore, catturati dalle potenzialità pragmatiche del capitale americano insite nel 'misticismo del denaro', non abbiano colto appieno il modo 'simultaneo' in cui Cendrars esplora la metafisica del capitale. D'altro canto, un diverso redattore della rivista, contrario del tutto a tanta ammirazione per il sistema del capitale americano, si avventurava in considerazioni di segno opposto e fortemente critiche nei confronti dei modi di vita negli Stati Uniti.

Unica donna della redazione, Lola Ridge fu responsabile dell'ufficio di New York da marzo ad agosto 1922, data delle sue dimissioni dovute a dissapori relativi all'inclusione di Gertrude Stein nel numero *all-American* previsto per gennaio 1923.⁶⁷ Educata in Nuova Zelanda e in Australia, Ridge si stabilì a New York nel 1908, mischiandosi con i movimenti anarchici. La sua sperimentazione poetica mirava a esprimere una visione della vita umana fondata sugli opposti, sul rovesciamento e in continuo movimento. Nelle parole di Paul Giles, si è di fronte a «an appulsive avant-garde» e a una «poetics of turning things around the other way».⁶⁸ Nel poema lungo, *The Ghetto* (1918), Ridge esplorava motivi sociali, urbani e tecnologici

⁶⁵ JEAN EPSTEIN, *A necessary and Sufficient Literature*, cit., p. 214.

⁶⁶ BLAISE CENDRARS, *At the Antipodes of Unity*, «Broom», 3, 3, ottobre 1911, pp. 182-193: 185.

⁶⁷ Ridge riteneva che il materiale offerto da Stein giocasse sulle parole e sulla superficie delle cose. Pensava inoltre che la rivista avesse il compito di promuovere un linguaggio letterario autoctono, rappresentato a suo parere da Toomer, Anderson, Sandburg, Scott o ancora Boyle. Ecco le parole di una lettera indirizzata a Loeb: «Is the January number intended as a review of those arrived American writers whose work has already influenced their contemporaries?». Non manca il riferimento a 'the incongruity of the inclusion of Gertrude Stein – a woman who reached the height of her notoriety a decade ago – in the group of unknown or little known moderns mentioned in your [December] ad». Lettera a Loeb, 2 gennaio 1923.

⁶⁸ PAUL GILES, *The Global Remapping of American Literature*, cit., p. 244.

attraverso lo sguardo dell'immigrante, dipingendo la povertà e il disagio del Lower East Side: «So many and so still.../Flotsam of the five oceans/Here on this raft of the world». La coincidenza tra la critica urbana e la prospettiva del nuovo americano («The heat in Hester Steet/Heaped like a dray/With the garbage of the world») suscitò l'interesse ammirato di Louis Untermeyer: «It seems strange that it has remained for one reared far from our chaotic centers to appraise most poignantly the life that runs through our crowded streets».⁶⁹ I versi di *Hospital Nights* – apparsi nel primo numero di «Broom» – intrecciano immagini statiche e dinamiche e scivolano dall'atmosfera sommersa dell'ospedale al chiasso urbano di Manhattan, oscillando da un personaggio all'altro, la ragazza, l'infermiera e «the Salvation Army lass». La prospettiva multipla consente a Ridge di rivelare vite interiori senza pregiudizi e di privilegiare la trama delle immagini fittamente collegate per suggerire la forza esplosiva dell'esperienza umana:

Eyes that are glossily brown
 As the back of a queen bee
 That soars with her mate into the blue...
 To clinch and grapple and sway...
 Light lancing light under a flashing sky...
 Till she circles alone
 Over a plunge... and a gray trailing.⁷⁰

Mediante le giustapposizioni metonimiche inaspettate, i bruschi cambiamenti di scala e la legge di gravità scombussolata, il lettore è proiettato in uno spazio senza confini e attraversato da energie primitive. L'apoteosi appena suggerita resta sospesa e lascia solo intravedere una fugace possibilità di trasformazione. La poetica di Ridge, nel segno della visione 'antipodean', delinea un immaginario spazio di contatto dove le dimensioni del locale/nazionale/transnazionale risultano capovolte e proiettate in una ben più ampia visione del mondo.

Un'analisi delle poetiche avanguardiste di «Broom» rivela quanto «definitional dissonance matters», per dirla con Susan Stanford Friedman.⁷¹ Nel fare proprie concezioni divergenti della modernità americana, la rivista diede voce significativa al bisogno di esplorare l'identità americana con un linguaggio che fosse anch'esso americano. L'ottica transnazionale aiuta a temperare l'idea tradizionale di 'euro/

⁶⁹ LOUIS UNTERMAYER, *China, Arabia and Hester Street*, «New York Evening Post», 1 febbraio 1919.

⁷⁰ LOLA RIDGE, *Hospital Nights*, «Broom», 1, 1, novembre 1921, pp. 70-71: 71

⁷¹ SUSAN STANFORD FRIEDMAN, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 45.

americanocentrismo⁷²: da un lato mette in evidenza le tensioni tra le forze culturali in gioco e la complessità delle contraddizioni dialogiche tra Europa e Stati Uniti negli anni Venti; dall'altro consente di rileggere il progetto di «Broom» alla luce di una esperienza e di un immaginario globali e di scansare «orthodox accounts of the modernist enterprise within conventional nationalistic categories». ⁷² Espressione quintessenziale della rivista modernista quale veicolo di movimenti nuovi e multipli, «Broom» appartiene alla nebulosa degli spazi editoriali dove le pratiche letterarie s'incrociavano per meglio rinnovarsi e cambiare. Tracciarne la mappa e scoprire traiettorie o intersezioni insospettate resta forse una tra le sfide più avvincenti per chi studia i periodici dell'avanguardia.

(traduzione di Caroline Patey)

⁷² PAUL GILES, *The Global Remapping of American Literature*, cit., p. 344