



ADRIEN CHIROUX, BENOÎT MONGINOT, FRANCESCA QUEY,
ÉMILIE SERMIER

TOTAL MODERNISM

Invarianti e casi studio

1922/2022. Questo numero raccoglie studi e interrogativi sul modernismo in occasione del suo centenario e segue la precedente pubblicazione di CoSMo, *Total modernism vol.1*, ponendosi in continuità con il progetto di osservare e analizzare la portata di questa categoria storico-estetica. Si tratta ancora una volta di affrontare la difficile sfida di applicare il concetto a una varietà di contesti cercando di tenere sotto controllo il restringimento della sua *in-tensione* e la crescita esponenziale della sua estensione. Le lettrici e i lettori potranno quindi leggere gli studi presentati qui di seguito, sia attraverso l'irriducibile singolarità del loro corpus e del loro oggetto, sia come un'incarnazione sempre parziale di alcuni invarianti storici che potrebbero caratterizzare a minima il modernismo quale categoria storica ed esplicativa. Lungi dal giungere ad una definizione unitaria, i percorsi che verranno abbozzati in queste pagine ci porteranno a pluralizzare il significato di una nozione trasversale e proteiforme capace di descrivere, senza ridurle a una comune essenza, un'ampia varietà di pratiche artistiche e letterarie, geograficamente e storicamente distinte.

I – Oltre la categoria di avanguardia

Il volume si apre sotto il segno della contrapposizione tra la nozione di modernismo e certe cronologie della storia letteraria fondate sulle retoriche avanguardistiche della rottura con il passato (in particolare in Francia, ma anche in area germanofona). Come vedremo, la categoria permette di evidenziare e sottolineare orientamenti estetici talvolta trascurati poiché non strettamente aderenti a posture dichiaratamente rivoluzionarie o di collegare opere considerate imparagonabili nella loro originalità a un più ampio contesto culturale europeo.

In netto contrasto con una storiografia spesso concentrata esclusivamente sul contesto surrealista, l'articolo di Annalisa Lombardi si propone di "ripensare il rapporto

tra Surrealismo e Modernismo in termini di continuità,” basandosi sul caso singolare di Philippe Soupault. L'autrice mostra come a partire dal 1922, anno 'di transizione', il lavoro e la carriera dello scrittore francese si distaccarono in gran parte dalle norme surrealiste che Breton stava allora stabilendo: non solo Soupault si avvicinò liberamente a diversi romanzieri modernisti (Joyce in particolare), ma scrisse anche il suo primo romanzo (*Le Bon Apôtre*), che 'provocatoriamente' definì la scena della sua distanza dai circoli d'avanguardia. Lombardi rilegge questa narrativa ambivalente alla luce della storia letteraria come segno di un addio e contemporaneamente di un inizio nella carriera di Soupault, prima della sua espulsione ufficiale dal Surrealismo nel 1926. L'autrice propone una lettura 'modernista' di questo romanzo, che, con il suo gioco di punti di vista e pluralizzazione, si avvicina a quelli di Gide, Jouve e Pirandello dello stesso periodo. In breve, è l'"eclettismo" di Soupault che Lombardi mette in evidenza nel suo articolo, facendone una delle caratteristiche principali di una categoria ritenuta indefinibile: "Ci si potrebbe chiedere se questo eclettismo di cui è stato accusato non fosse, alla fine, solo un altro nome per il modernismo."

Nel suo contributo, cercando anch'egli di operare una rivalutazione della storiografia letteraria francese, e nella continuazione dell'importante lavoro svolto nel suo recente *Une Saison dans le roman* (2022), Émilien Sermier mette in discussione la preminenza dossale di un'opera canonicamente scelta per l'anno modernista del 1922: *Sodoma e Gomorra* di Proust. Sebbene Sermier non minimizzi l'influenza e l'importanza dell'autore de *La Recherche* sulla letteratura francese, propone tuttavia di rivalutare il suo rilievo nella storia letteraria nazionale, a beneficio di altri romanzieri modernisti altrettanto innovativi. Prendendo le mosse da un'analisi dell'articolo di Louis Aragon, "Une année de romans (1922-1923)," l'autore mette in luce l'esistenza di un "corpus alternativo" rispetto al canone *Nrf* vigente all'epoca. Sermier dimostra allora che il 1922-1923 non fu solo l'anno in cui alcuni poeti iniziarono a scrivere romanzi (ad esempio "Cocteau, Delteil, [...] Soupault, ma anche Mireille Havet e Max Jacob"): questo fiorente passaggio al romanzo fu anche una "*aventure collective*," una "*émulation commune*" nonché una "*belle lutte*" che alimentò una serie di innovazioni artistiche, spesso dimenticate, tra cui *Le Bon Apôtre* di Philippe Soupault, su cui l'autore si concentra in particolare.

Come testimonia il caso di Soupault, l'implicazione di un autore nelle chiosose dimostrazioni delle avanguardie porta spesso a occultare la parte della sua opera che esplora altri possibili estetici. Sarà senz'altro per contrastare un'invisibilizzazione analoga che l'articolo di Silvia Ulrich si concentra sulla traiettoria singolare di Walter Serner. L'autrice inizia ricordando i modi in cui è stato coinvolto nel movimento Dada, evidenziando le dinamiche che hanno portato l'autore di *Letzte Lockerung. Manifest Dada* a prendere le distanze da Tristan Tzara per poi rompere con Dada. Come ricorda Ulrich, furono in particolare la pratica della *tabula rasa* e le assurdità stilistiche a non convincere Serner, che preferiva opporsi alla cultura borghese e alla sua serietà pontificante con una sana derisione le cui radici affondano tanto nella critica di Nietzsche alla nozione di verità

(certo cara ai dadaisti), quanto nella hofmannsthaliana messa in discussione delle possibilità espressive del linguaggio o nei giudizi intransigenti di Karl Kraus sul mondo e sulla cultura della sua epoca. La rottura con Dada, consumata agli albori degli anni Venti, diede origine all'esplorazione di una forma letteraria che sembrava avvicinare l'autore alla *neue Sachlichkeit*: la storia criminale e il suo personale disdicevole, tratto dalle viscere della malavita metropolitana. Prendendo l'esempio del racconto *Eine eingenartige Konversation* (1921), Silvia Ulrich mostra come, dopo la rottura con Dada, la posta in gioco in questo tipo di scrittura possa essere interpretata come la continuazione di ciò che è germogliato nelle sciocchezze dinamitarde di Tzara e dei suoi epigoni, come il culmine di una crisi culturale senza precedenti, caratterizzata dalla "negazione dell'esistenza di ogni verità e lo sdoganamento della menzogna come principio di vita pratica".

In "L'imaginaire de la circularité dans trois œuvres collectives de 1922 : *Le Disque vert, La Roue et Skating-Rink*," Bastien Mouchet, dal proprio canto, adotta un approccio interdisciplinare e indaga sulle ragioni che hanno spinto tutta una serie di artisti europei a imbarcarsi, collettivamente, in questa "favolosa avventura del cerchio," secondo l'espressione di Fernand Léger. Dopo aver illustrato la pervasività dell'immaginario della circolarità attraverso le opere di Bachelard, Poulet e Durand, Mouchet identifica le tracce della circolarità nelle tre opere collettive citate, spiegando come esse abbiano diffuso e contribuito alla svolta sperimentale del 1922. Giungendo a conclusioni coerenti con quelle di Sermier, Lombardi e Ulrich, l'autore contraddice l'idea secondo la quale il modernismo sarebbe "*le nom d'une volonté tenace de faire table rase des formes artistiques anciennes*." Seguendo un approccio fondato sui presupposti della critica tematica, l'autore afferma che il "mito della rottura" non è compatibile con l'onnipresenza del simbolo del cerchio nelle opere del suo corpus, in quanto il cerchio testimonia della necessità di liberarsi dalla linearità e di fare un possibile ritorno, modernizzato, al tempo precedente (una posizione sostenuta anche da Matilde Manara nel suo contributo).

II- Dopoguerra, tradizione e crisi della civiltà

La seconda parte del volume si concentra sulla spinosa questione del rapporto alla tradizione nel contesto di disordine assiologico del dopoguerra, spesso vissuto come una crisi profonda e definitiva della civiltà europea. In un periodo in cui tanti e tante credono di vivere gli ultimi giorni dell'umanità (Kraus), quando i quadri dell'esperienza sembrano dissolversi, i contributori di questa sezione analizzano come si inventano figure di autorialità ambigue in un dialogo complesso con alcune forme di classicità. A questo scopo vengono studiate le tensioni tra il grottesco e la grande letteratura (in Bacchelli) o quelle tra una tradizione formale e i problemi di una condizione assolutamente moderna (in Rilke e Valéry).

In apertura di questa sezione, Riccardo Morello ripercorre il lavoro svolto da Karl Kraus nella sua rivista *Die Fackel* durante la Prima Guerra Mondiale, una catastrofe durante la quale l'intellettuale osservò il culmine di un processo che aveva già denunciato incessantemente: la sostituzione della parola inautentica della stampa, carica di distorsioni della realtà, di opinioni e di propaganda, con il mondo così com'è, questo "progressivo sostituirsi della sfera della *Meinung* politica (opinione) a quella del *Gedanke* (pensiero) che prelude alla falsificazione sistematica della realtà ad opera della parola, quello che ai nostri giorni avviene attraverso la manipolazione dell'immagine." Se Kraus interruppe la pubblicazione della *Fackel* all'inizio della guerra, disgustato dalle chiacchiere di coloro che parlano senza avere nulla da dire, non tardò a tornare al lavoro. Nel 1915, la rivista era di nuovo in stampa: lo scrittore si mise a documentare l'orrore della guerra, accumulando materiale per quella che presto sarebbe diventata una tragedia in cinque atti, *Die letzten Tage der Menschheit*, un'opera satirica e profetica che descrive l'assurdità e la disumanità della guerra sullo sfondo di quella che Benjamin chiamava la fine dell'esperienza.

Nel decadimento dei vecchi quadri inscindibilmente assiologici, rappresentazionali ed esperienziali del dopoguerra, gli scrittori del periodo esplorano posizioni ambivalenti e ideologicamente scomode caratterizzate da tensioni talvolta irriducibili. Se la notorietà di Riccardo Bacchelli (1891-1985) attiene per lo più alla sua attività di romanziere, sono da ricordare anche il suo impegno e la sua attività nella scrittura teatrale. L'articolo proposto da Franco Arato approfondisce proprio gli scritti teatrali nei quali si rintracciano gli albori di tentazioni moderniste mantenute tuttavia in costante tensione con la filiazione neoclassica nella quale Bacchelli si iscrive. Tra i titoli degli anni 1918-1930 si trovano una riscrittura semi-parodica dell'*Amleto* di Shakespeare (1918-1923, in scena solo nel 1956); il dramma storico *Spartaco e gli schiavi* (1920); l'atto unico *La notte di un nevrastenico* (1925, in scena a Roma al "Teatro degli Indipendenti," per la regia di A. G. Bragaglia), che alla fine divenne un libretto per un'acclamata opera buffa di Nino Rota (1960); diversi *pastiches*, come *Una mattina a Bologna* (1930), di forte impronta goldoniana. Il primo teatro di Bacchelli riserva un ruolo centrale all'ironia, al *pastiche* e al realismo, ma l'impianto delle trame e la costruzione dei personaggi delle sue opere lascia tuttavia intravedere un fondo di tensione: l'attrazione esercitata sull'autore dal teatro del grottesco con le sue movenze umoristiche incontra la tenuta di una forte componente storicistica e della "grande maniera" classica di derivazione manzoniana. Un paradosso, forse una contraddizione, in ogni caso una tensione tra antico e moderno che emerge dalle composizioni teatrali di Bacchelli - al contrario della produzione librettistica nella quale sembra risolversi - e che può dar ragione dell'appellativo ossimorico "anarchico conservatore" proposto da Franco Arato.

Un rapporto paragonabile, riguardo a una tradizione classica riconfigurata, è al centro dell'articolo di Matilde Manara. L'autrice vi confuta (almeno per quanto riguarda la letteratura) la posizione di Hannah Arendt, secondo la quale la perdita della civiltà

occidentale moderna sarebbe dovuta alla scomparsa del concetto di autorità e a quella di venerande tradizioni discorsive. Manara ricorda le posizioni di Paul Valéry espresse ne *La Jeune Parque* (1917) - in cui l'autore difende una concezione anti-lineare dell'innovazione e l'uso di una forma e di un linguaggio quasi-tradizionale per esprimere le preoccupazioni più moderne della sua epoca - e la loro ripresa e applicazione da parte di Rainer Maria Rilke nelle *Duineser Elegien* (1923), i cui componimenti testimoniano una modernizzazione della forma e del metro altamente tradizionali dell'elegia. L'autrice dimostra che tra "il polo dell'emancipazione e il polo dell'assoggettamento all'autorità indicato da Arendt [...] sembra esserci una posizione intermedia" che risiede nella "tensione tra un contenuto estremamente moderno [...] e una forma apparentemente tradizionale." Manara giunge in conclusione alla definizione usuale del modernismo poetico quale pratica di innesto tra modernità e tradizione.

III- Sfumare i limiti del soggetto

La terza sezione del volume riunisce tre studi nei quali la parola "modernismo" qualifica un processo storico di complessificazione della nozione di soggetto, sia attraverso l'esasperazione delle dinamiche polifoniche della narrazione (come in Woolf o Hesse, o in quelle opere che Simona Carretta chiama romanzi musicali) sia attraverso la rappresentazione di una sfocatura dei quadri normativi della realtà nella diegesi (in Elisabeth Langgässer).

Scritti alla fine degli anni Venti, *Der Steppenwolf* (1927) di Hermann Hesse e *The Waves* (1931) di Virginia Woolf sono segnati dagli sviluppi scientifici del loro tempo, in particolare dalla psicoanalisi. Tuttavia, l'articolo di Adrien Chiroux che proponiamo in apertura della sezione mostra come, lungi dall'essere una trasposizione letteraria delle teorie psicoanalitiche - con le quali Hesse e Woolf erano parzialmente in disaccordo - questi due romanzi propongono una diversa concezione del soggetto. Poiché in queste opere le divisioni romanzesche e la moltiplicazione delle voci generano la presenza di diversi punti di vista che entrano in dialogo tra loro e si intrecciano fino a costituire il romanzo stesso, l'autore afferma che *Der Steppenwolf* e *The Waves*, concepiti come il risultato di una dinamica tra decostruzione e ricostruzione del sé, possono essere considerati una specie di modernizzazione del *Bildungsroman* che Chiroux propone di chiamare *Gebildete Romane* ("romanzi costruiti").

Altrettanto attenta agli effetti della polifonia romanzesca, Simona Carretta analizza nel suo contributo alcuni romanzi contemporanei la cui struttura si calca volontariamente sui modelli e le forme delle opere musicali. Prendendo in analisi opere di autori quali Gabriel Josipovici, Péter Esterházy, Milan Kundera, Salman Rushdie o Dubravka Ugrešić, romanzieri ancora attivi nel XXI secolo, o romanzi di alcuni tra i loro predecessori dell'ultima metà del XX secolo, come Carlos Fuentes, Ernesto Sabato o Danilo Kiš, l'autrice rileva e analizza all'interno dell'impianto romanesco l'utilizzo di

principi formali e compositivi specifici dell'opera musicale: assemblaggio, giustapposizione, fuga e variazione sul tema. La forma romanzesca – o “romanzo d'arte” come lo chiama Carretta riferendosi all'integrazione e al confronto tra il romanzo e altre arti – praticata da questi autori a cavallo tra XX e XXI secolo si ispira e si appropria delle specificità compositive della musica, seguendo la via della “musicalizzazione” indicata da Hermann Broch. In particolare, l'autrice individua nella polifonia un tratto centrale dell'opera musicale ripreso dai romanzieri nelle loro composizioni scritte. Letteralmente “porre insieme,” la polifonia diventa forma d'arte della composizione e criterio organizzativo per un impianto romanzesco la cui architettura ricorda le opere precedentemente commentate da Chiroux: “La polifonia, o contrappunto, – sottolinea l'autrice – rompe la tradizione della monodia, che prevedeva lo sviluppo di una sola voce melodica, e ne introduce diverse che sviluppa contemporaneamente; in questo modo, costituisce la base per la composizione di forme più complesse.”

Spostando l'attenzione dalla polifonia narrativa alla questione della destabilizzazione dei confini della realtà all'interno della mimesi narrativa, Hubert Roland propone uno studio del romanzo *Der Gang durch das Ried* (1936) dell'autrice tedesca Elisabeth Langgässer. In questo articolo, l'autore dimostra due cose. In primo luogo, e in linea con la sua recente monografia *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur* (Königshausen & Neumann, 2021), Roland propone di situare e ridefinire quello che chiama “realismo magico storico” nella Germania del primo dopoguerra. L'autore si oppone dunque ai critici contemporanei i quali, dimenticando la prima fase di quello che fu in realtà un doppio trasferimento culturale, collocano le origini del realismo magico in America Latina (a proposito della quale Roland adotta la dicitura “realismo magico internazionale”). Ovviamente ansiosa di sfuggire alla censura del regime nazionalsocialista, anche se continuò ad articolare una critica della situazione socio-politica, Langgässer inaugurò molte delle tecniche di scrittura associate al realismo magico: una sfocatura dei quadri normativi della realtà nella diegesi attraverso i “luoghi-soglie,” la presenza di un momento epifanico che ristabilisce i confini della realtà, o una frammentazione dell'identità dell'eroe, fortemente legata alla presenza di un evento traumatico. D'altronde, in considerazione del periodo in questione e delle caratteristiche di questo tipo di scrittura caratterizzato da ciò che Wendy B. Faris descrive (in riferimento al realismo magico) come “perturbazioni del tempo, dello spazio e dell'identità,” Roland dimostra che il realismo magico, sia esso “storico” o “internazionale,” è molto legato ai processi cruciali del modernismo europeo. Senza sminuire in alcun modo le loro specificità culturali e nazionali, il contributo di Roland permette tuttavia di rimescolare parzialmente le carte e di considerare sotto una nuova luce opere come quelle del Premio Nobel 1982 Gabriel García Márquez.

IV – Il modernismo e l'esperienza di identità culturali complesse

I contributi della quarta sezione, approfondendo la questione delle riconfigurazioni del soggetto e spostandola verso il campo di interrogativi più prettamente socio-culturali e identitari, si propongono di considerare le dinamiche di un modernismo inteso in senso lato attraverso la varietà di movimenti artistici, letterari, culturali e sociali più diversi storicamente e geograficamente. In un momento storico in cui i testi letterari si svincolano da contesti puramente nazionali per migrare e iscriversi all'interno di dimensioni culturali e linguistiche diverse e diversificate, emergono problematiche nuove come quelle di assimilazione, deterritorializzazione, integrazione linguistiche e culturali all'interno dei processi di creazione e nell'utilizzo di nuovi strumenti espressivi. Al di là delle frontiere geografiche europee multilinguismo e multiculturalismo diventano una base fondamentale per le arti e la creazione, ponendosi come una sfida poetica ed estetica nella creazione di definizioni nazionalistiche e identitarie dell'individuo e della collettività.

Analizzando le differenze concettuali tra riscrittura, traduzione e intertestualità, l'articolo di Iole Scamuzzi, che inaugura questa sezione, verte sull'opera della scrittrice cilena María Luisa Bombal *House of mist*, un testo che, nonostante la riproposizione di nuclei tematici presenti nel suo libro precedente scritto in spagnolo, *La última nebla*, si presenta come una vera e propria opera autonoma adeguata ai gusti e alle attese del pubblico nordamericano. Questo lavoro rappresenta un esempio di commistione stilistica e di tecniche narrative che attinge dalle proprie opere composte in spagnolo e dal canone anglosassone, in particolare dal romanzo vittoriano, realista e modernista che influenza e ispira Bombal per creare un'opera dal gusto esotico ma comunque familiare al pubblico ricevente. Ne risulta un'opera dalle influenze implicite, il cui sfondo intertestuale complesso e le fonti anglosassoni emergono con evidenza. *House of mist* è quindi un'opera che si costruisce sulla dialettica e l'incontro tra culture, lingue, stili e canoni letterari diversi e ben orchestrati tra loro.

Un altro esempio di multilinguismo e di ibridazione culturale è presentato nell'articolo di Alessandro Raveggi. Questo studio prende in analisi il caso particolare dell'assimilazione e della ricezione di Joyce e dei suoi scritti all'interno della letteratura ibero-americana del secondo Novecento, con una specifica attenzione a quella messicana. Ispirati dalla svolta modernista joyciana, gli scrittori messicani si soffermano in particolare su due componenti proprie della postura letteraria dello scrittore irlandese presenti nelle sue opere: l'anti-nazionalismo letterario e il multilinguismo. Due elementi che scrittori come l'argentino Jorge Luis Borges e i messicani Fernando Del Paso, Salvador Elizondo e soprattutto Carlos Fuentes assimilano in chiave cosmopolita, in quello che si può definire come un vero e proprio *multilingual turn* che si costituisce sulla ricezione, le traduzioni parziali, omaggi e approcci estetici traslati. Una svolta che, come spiega Raveggi, è evidente nella letteratura messicana, non solo nell'innovazione stilistica

ma anche “nelle forme di immaginare l’identità nazionale, svincolandole dalla centralità della lingua spagnola.” Gli autori ibero-americani si iscrivono dunque nella scia di Joyce per proporre un’alternativa al monolinguisimo spagnolo, all’identità nazionale univoca che esso veicola e alla sua narrativa.

Un ultimo esempio è presentato dall’articolo di Francesca Valentini che si sofferma sul caso della letteratura caraibica del XX secolo mettendo in rilievo l’utilizzo dell’estetica barocca come una delle forme privilegiate del decolonialismo culturale. La letteratura barocca, per la fluidità dei suoi confini, è capace di abbracciare i sincretismi culturali propri di questa epoca e di costituire una forma complessa in opposizione al modello universalizzante di una cultura eurocentrica abituata a considerare le culture colonizzate attraverso la lente riduttiva e distorsiva dell’esotismo. Mostrando come, da Alejo Carpentier a Edouard Glissant, gli autori caraibici di lingua spagnola e francese siano stati in grado di appropriarsi dell’estetica barocca, Valentini si sofferma ad analizzare le simbiosi che tale estetica rende possibili, le sue imprevedibili creolizzazioni, vedendoci la forma e l’orizzonte di una modernità caraibica finalmente emancipata dal modello europeo, al termine di un lungo processo di *transculturación* durante il quale l’imitazione di una cultura egemonica ha lasciato il posto al rifiuto e poi alla riappropriazione.

V – Immagini, cinema e radio

Il modernismo si caratterizza come un vero e proprio momento laboratoriale di creazione, una fucina che favorisce la sperimentazione e la proposizione di tecniche e approcci artistici nuovi. Gli articoli presentati nella quinta e ultima sezione interrogano alcuni casi di esplorazioni grafiche, cinematografiche e radiofoniche, sollevando problematiche ad esse legate come i limiti della rappresentazione nell’epoca della trasmissione di massa e la difficile dialettica tra l’espressione della soggettività autoriale e la sua emancipazione all’interno dei nuovi contesti mediali.

Il contributo di Pierluca Nardoni, *Sospendere il Modernismo. La pittura fotografica del Realismo magico*, passando al vaglio alcune delle caratteristiche principali del modernismo nel discorso critico – la fede condivisa nel progresso storico dell’arte, la valorizzazione della novità, l’investimento soggettivo nella pratica artistica indissociabile da un riconoscimento dei limiti del mezzo espressivo e la messa in rilievo della specificità di questo mezzo – mostra come a partire dagli anni Venti, in Italia e in Germania, le opere che potevano essere considerate parte del Realismo Magico sembravano essere in contrasto con le caratteristiche moderniste sopra elencate. Soffermendosi sui casi di artisti come Ubaldo Oppi, Antonio Donghi e Georg Scholz, le cui opere si avvicinano, se non aderiscono effettivamente, alla fotografia (a tal punto che alcuni critici italiani accusarono Oppi di plagio), l’autore osserva come tali opere sembrano cancellare il processo pittorico dai loro dipinti, neutralizzando qualsiasi forma espressiva personale. Si potrebbe parlare, seguendo l’autore, di un vera e propria sospensione dei principi del

modernismo: “la necessità di innovare e la costosa ricerca di originalità si persero inizialmente nell’atteggiamento quasi plagiatario degli artisti verso una realtà chiusa dall’obiettivo della fotografia.” La valorizzazione del carattere oggettivo e inanimato delle rappresentazioni offusca la manifestazione soggettiva dell’interiorità che perde così di importanza: “il mezzo espressivo smette di attirare le attenzioni su di sé, sulla sua natura opaca e autoreferenziale, per farsi quasi impercettibile.”

Raissa Baroni nel suo articolo interroga il contributo specifico della Settima arte, il cinema, nel dispiegamento delle nuove interpretazioni estetico-percettive della modernità. Seguendo le riflessioni critiche e gli approcci metodologici di Simmel, Balázs e Kracauer, e soffermandosi sugli sviluppi e le evoluzioni della cultura visiva negli anni Venti, Baroni rintraccia nella progressiva autonomia dell’arte cinematografica la sua capacità di esprimere i desideri e gli impulsi delle masse e di influenzarle allo stesso tempo, costituendo in questa maniera un rapporto dialettico tra spettacolo e spettatori. Il cinema si impone sempre di più come strumento di comprensione e, più particolarmente, come “agente” delle dinamiche sociali “che introduce nuove forme di pensiero visivo, accostando l’invisibile e il visibile per porli in reciproco dialogo.” L’autrice fa emergere i rapporti fecondi tra alcune intuizioni e sensibilità proprie dello spirito modernista, sviluppatesi agli inizi del Novecento nelle metropoli, e il cinema, soffermandosi in particolare sull’elaborazione di una rinnovata *Weltanschauung* “basata sull’esperienza sensibile non mediata dall’intelletto, grazie alla funzione-soglia delle immagini, che attivano l’attraversamento tra reale e immaginario.” Interrogando il rapporto dialettico tra visibile e invisibile, il cinema propone una nuova possibilità di far esperire le *Stimmung*, o atmosfere sensibili, del reale. Baroni delinea in questo modo uno spaccato del cinema degli anni Venti, sottolineando come “la partecipazione emotiva, sinestetica e reciproca dello spettatore al film apre moltissime riflessioni sullo statuto delle immagini cinematografiche, sulla loro produzione e ricezione, sulla condizione di spettatore, sugli stati emotivi, fisiologici e psicologici implicati nell’esperienza cinematografica, ancor prima dell’introduzione del sonoro.”

In conclusione, l’articolo di Jessica Passos, “Robert Desnos, la radio surrealista e la cultura popolare” si sofferma su un aspetto un po’ dimenticato del lavoro di Robert Desnos: le sue creazioni radiofoniche. Utilizzando il pamphlet collettivo *Un cadavre* (1930) come punto di partenza, l’autrice mostra come i lavori radiofonici di Desnos siano direttamente connessi alla sua maturazione poetica e al suo impegno all’interno della cultura popolare. Gli spot radiofonici di Desnos dovrebbero in questo senso essere ripensati e considerati come poesia: come il poeta stesso ricorda, il successo delle pubblicità da lui create si basa su effetti sonori come la ripetizione e il ritmo, la suspense e le gag sonore, ma soprattutto – e più in particolare – su quelli che l’autrice chiama, prendendo in prestito la formula da Marie-Claire Dumas, *accrochages sonores*. Passos illustra, infine, come la pratica radiofonica di Desnos, pur allontanandolo dai ranghi dei surrealisti guidati da Breton, gli permise comunque di adempiere pienamente alle attività

e alle missioni proprie del loro approccio: raggiungere le folle e provocare una sensazione di *Unheimlichkeit*.

In chiusura della presentazione di questo secondo numero, ci auguriamo che lettrici e lettori possano addentrarsi nei labirinti modernisti seguendo quei fili d'Arianna tessuti nelle diverse sezioni e intesi a ricostruire sotto il loro sguardo percorsi di lettura illuminanti un momento storico la cui eredità sembra inesauribile.