



PIERLUCA NARDONI

SOSPENDERE IL MODERNISMO

La pittura fotografica del Realismo magico

ABSTRACT: Beginning in 1922 a series of events marked the spread of Magic Realism in Europe. The Italian magazine *Valori Plastici* ceases publication but its main theoretical orientation flows into the new figurative classicism of the artists of the Novecento group. In its most algid and suspended outcomes such classicism corresponds to a general tendency toward Magic Realism, whose peculiar character is the fusion of painting and photography. The most striking consequence of that fusion, still not addressed by scholars, is a kind of genetic shift in painting practice that seems to become as objective and impersonal as a photographic shot. In Italy in 1926 Ubaldo Oppi even became a case for what commentators call a "photo-painting" capable only of tracing magazine photos. In Germany, critic and theorist Franz Roh highlights the virtues of this approach by extolling in the magic realists the tendency to annihilate the pictorial treatment of figuration. Through studying the ways in which the photographic code is assumed in the painting of these artists the paper intends to read European Magic Realism as the first major setback of Modernism. By attempting to reproduce the "non-artistic" elements of photography, soon also discussed by Walter Benjamin, 1920s painting suspends many modernist paradigms, including that of the medium's specificity and autonomy and opens up to a postmedial attitude.

KEYWORDS: 1922; Magic Realism; Postmedia; Postmodernism; New Objectivity; Novecento; *Valori Plastici*; Franz Roh, Walter Benjamin.

Alcune vicende artistiche che dal 1922 si estendono per circa un decennio e che riguardano l'Italia e la Germania sembrano oggi aprire una prospettiva ancora inedita sul rapporto tra Modernismo e Realismo magico. Sebbene sia impossibile trovare tracce teoriche del Modernismo nella critica italiana o tedesca di allora, in entrambi i casi emerge in modi diversi uno statuto para-fotografico del Realismo magico che induce a rovesciare dispositivi in seguito definiti modernisti.

Il Modernismo come oggetto teorico si presenta molto complesso e sfaccettato anche ai nostri giorni. Nato in un contesto anglo-americano, in Italia riceve attenzioni soprattutto da studi letterari di taglio comparatista come quelli di Romano Luperini, Luca Somigli o Raffaele Donnarumma, che rintracciano in esso delle costanti valide anche per la storia dell'arte (Cianci 1991; Somigli 2010; Tortora 2010; Luperini, Tortora, 2012; Luperini 2018). Pur nelle oscillazioni semantiche del concetto, tali costanti si potrebbero riassumere in alcuni caratteri fondamentali: il senso di un generale progresso nella ricerca artistica, ancora frutto di un retaggio storicista; l'adesione a tutto

ciò che è nuovo e assolutamente originale (Somigli 2010, 7) e addirittura il mito di esso (Krauss 2007, 170-171); il forte investimento soggettivo nell'operare artistico che si traduce in una consapevolezza della sua natura linguistica e convenzionale, riconoscendo i limiti del mezzo espressivo ed esaltandone al massimo l'opacità (Greenberg 2011a, 59-63; 2018b, 118). Da questo aspetto discende un quarto carattere, che si presenta con chiarezza negli scritti di Clement Greenberg a partire dalla fine degli anni Trenta: l'affermazione e la sottolineatura del medium d'elezione porta a evidenziarne la specificità, come accade per la peculiare piattezza e per il valore autonomo e autoreferenziale della pittura delle avanguardie.

Talvolta le trattazioni indicano un Modernismo dal tempo lungo, compreso tra la fine dell'Ottocento e l'immediato secondo dopoguerra, altre volte considerano un arco temporale più ristretto, tra il 1910 e il 1930 circa (Somigli 2010, 11). Alcuni studiosi parlano inoltre di un primo e un secondo tempo, come Raffaele Donnarumma (2012, 23-27) per il quale il 1925 è la data d'inizio di una fase più realista e classicista del Modernismo. La prospettiva adottata nella presente indagine assume il fatto che esiste una cesura temporale, ma la radicalizza, affermando che negli anni successivi al 1922 i rapporti tra Realismo magico e fotografia portano a un rovesciamento dei caratteri modernisti prima ricordati. Si tratterebbe perciò di una pausa del Modernismo, una sospensione di quella che Greenberg (2011b, 122-123) vede come un'inesorabile marcia evolutiva.

Lo spunto per l'idea di un Modernismo sospeso viene da un passo di Filiberto Menna (1985) in cui lo studioso presenta una specie di genealogia: tra i realismi magici degli anni Venti e gli iperrealismi dei Settanta corre un legame stabilito dal rapporto costitutivo tra pittura e fotografia, capace di assegnare alla pittura una specifica qualità metalinguistica. Le pagine che seguono intendono sviluppare questo assunto. La decisione di affrontare i casi esemplari di Realismo magico in Italia e Germania, trascurando per esempio le ricerche statunitensi, dipende da ragioni di spazio ma anche dall'interesse nelle opposte reazioni che l'analogo rapporto tra foto e pittura ha suscitato nella critica italiana e in quella tedesca. Occorre tuttavia una precisazione terminologica: parlare di Realismo magico significa osservare una tendenza trasversale che oltrepassa i confini nazionali e comprende anche aspetti di etichette più o meno tangenti a essa, come Novecento, il movimento promosso in Italia da Margherita Sarfatti, e la Nuova Oggettività, promossa da Gustav Hartlaub in Germania. In ciò il presente contributo è in linea con l'impostazione di due teorici fondamentali della corrente come Franz Roh (2007) e Massimo Bontempelli (1974, 21-22) che nel 1927 sulla rivista *900* riassume i caratteri dell'arte del Realismo magico nella celebre formula della precisione realistica immersa in un'atmosfera di lucido stupore. Negli anni successivi un'accezione larga e comprensiva di Realismo magico trova poi conferme in studi (Fagiolo dell'Arco 1988, 12-15) e in recenti occasioni espositive (Belli, Terraroli 2022).

Il 1922 è un anno importante per l'arte in Italia. La rivista *Valori Plastici*, curata a Roma da Mario Broglio, chiude le pubblicazioni dopo quattro anni ma grazie agli scritti dei fratelli De Chirico costituisce un solido ponte per il passaggio dalla Metafisica alle successive tendenze classiciste e magico-realiste del gruppo di Novecento. Broglio, da promotore e manager a largo spettro quale è, non si è limitato a dirigere la rivista, ma ha lanciato anche edizioni d'arte ed esposizioni, come per esempio l'importante mostra organizzata a Berlino nel 1921, *Das Junge Italien*, che permette a molti artisti tedeschi di vedere dal vivo l'arte post-metafisica italiana (Bosco 2020). Alla fine del 1922, presso la galleria di Lino Pesaro a Milano si danno appuntamento i cosiddetti "Sette di Novecento," un gruppo di artisti composto da Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi e promosso da Margherita Sarfatti. Il gruppo si scioglierà presto e l'etichetta Novecento rimarrà a designare un raggruppamento più ampio, ma nei sette artisti di partenza a queste date è già in atto la trasformazione degli incanti onirici della Metafisica in un classicismo di nuova specie, in cui le immagini recuperano la nettezza di contorni e la consistenza statuaria del nostro Quattrocento. Tuttavia, nonostante la natura oggettiva e congelante di queste pitture, nessun artista o critico parla espressamente di analogie con lo scatto fotografico.

Nel suo accurato studio sul clima di *Valori Plastici*, Paolo Fossati fa emergere alcuni aspetti che assegnano alla rivista un ruolo importante nelle nostre vicende. Prima di tutto lo studioso nota che tra i presupposti del periodico c'è un secco rifiuto della "continua innovazione stilistica e linguistica," dunque dell'idea di originalità in arte: "l'idea modernista dell'attenzione portata all'originalità, alla novità come sorpresa [...] è un palese errore di prospettiva culturale" (1981, 85-86). Se l'originalità non può più essere al primo posto tra i pensieri dell'artista, non lo sarà nemmeno "il linguaggio pittorico di per sé," tanto che l'opacità modernista del mezzo espressivo dovrà invece mutarsi in piena trasparenza (1981, 86). È Giorgio De Chirico il primo sostenitore di questa tesi quando, nell'articolo del 1919 *Il ritorno al mestiere* (1985, 93-99), scrive che la tecnica artistica ormai non ha più alcun ruolo. Da quel momento un dipinto varrà soltanto per "la concentrazione idee-figure, senza alcuna impuntatura sul linguaggio, anzi questo è chiamato a collaborare, azzerato in mestiere, così da incarnare senza sforzi fisici o materiali la volontà della pittura (e non l'espressività del pittore)" (Fossati 1981, 86). Non è noto se Clement Greenberg conosca gli articoli di De Chirico o le posizioni generali di *Valori Plastici*, ma essi corrispondono perfettamente a quella che negli anni a venire sarà la sua idea di "negazione del medium," con riferimento alle esperienze pittoriche fino alla metà del diciannovesimo secolo in cui, a suo parere, tutto dipende "dall'aneddoto o dal messaggio" (2011a, 56-57). Alla Biennale di Venezia del 1924 il gruppo di Novecento dovrebbe esporre compatto, ma Ubaldo Oppi decide all'ultimo di presentarsi in solitaria (Bossaglia 1983, 23-24) ricevendo il commento di Cipriano Efisio Oppo, artista anch'egli e tra i critici più influenti del tempo, che sulla rivista *Galleria* gli

rimprovera “quel molto di fotografico” della sua pittura (Fagiolo dell’Arco 1988). Circa due anni dopo, nel marzo 1926, su Oppi scoppia addirittura un caso che coinvolge lo stesso artista insieme a colleghi e critici, tutti impegnati in una sorta di referendum che rimbalza di giornale in giornale. L’oggetto del contendere è proprio l’eccessivo carattere fotografico ostentato dalle opere di Oppi. Di più: l’artista avrebbe addirittura copiato punto per punto alcuni nudi fotografici pubblicati a Parigi in un album per studi da accademia (Bonardi 1988). Le posizioni ostili a Oppi sono molte, a cominciare proprio dalla ex-sostenitrice Margherita Sarfatti per la quale l’artista ha scelto una scorciatoia “scansafatiche”: “egli è rimasto nel clima della fotografia, cioè nel clima del realismo. Questa è la sua colpa.” E per realismo è chiaro che Sarfatti intenda l’abbandono dell’espressività come emanazione psicologica dell’autore (Sarfatti 1988), in modi simili a quelli che Fossati trova invece valorizzati sulle pagine di *Valori Plastici*. Sul *Giornale d’Italia* Cipriano Efisio Oppo approfondisce il suo precedente giudizio e parla di una “specie di foto-pittura,” accusando i colleghi di non averne colto la vacuità (Oppo 1988), mentre Francesco Trombadori è ancor più radicale e vede le operazioni di Oppi come plagi, “veri e precisi ingrandimenti fotografici” (Trombadori 1988). La schiera di pareri avversi a Oppi è folta, solo Lionello Venturi e pochi altri lo difendono ma con argomentazioni alquanto generiche. Oppi stesso interviene con parole che hanno il sapore della giustificazione, chiarendo in un’intervista che le fotografie gli servono per ispirarsi, ma che in corso d’opera sostituisce i modelli fotografici con persone viventi perché l’emozione della “carne viva” (Bonardi 1988) lo guidi alla realizzazione artistica vera e propria. Non sembra perciò esserci in lui la consapevolezza di sospendere il Modernismo, anche se forse se ne scorge un barlume nella decisione di aggiungere il sottotitolo *Miscuglio fotografico* all’opera *Giovani donne al mare*, presentata alla Biennale del 1926 (Fagiolo dell’Arco 1988).

Tra gli artisti del Realismo magico italiano anche Antonio Donghi è sospettato di un’esagerata vicinanza al mondo della fotografia, riscontrabile nell’uso di “inquadrature” e di altri elementi che ricorrono nelle sue composizioni come pezzi di cliché. Per trovare un critico che noti questa attitudine bisogna però aspettare il 1935, quando Francesco Callari segnala in Donghi “una evidenza quasi fotografica” che a suo dire, rispetto alla fotografia, addirittura “perde di calore” (Callari 1990, 91).

Il dibattito in Germania è di tutt’altra natura. In parte ciò dipende dalla presenza ispirata dello studioso d’arte e di fotografia Franz Roh, colui che adotta per primo l’etichetta di Realismo magico. Sul piano della pratica artistica va però ricordato che al fianco dei pittori del Realismo magico si muove il mondo della cosiddetta Nuova Oggettività. Rimandando ad altri studi la lettura delle analogie e delle differenze rispetto al Realismo magico (Cecchini 2005, 33), che in fondo lo stesso Roh considera come etichetta più “capiente,” bisogna segnalare che la Nuova Oggettività ha tra i suoi esponenti anche dei fotografi, cosa che invece non ha corrispettivi in Italia. Tra essi la personalità più interessante è senza dubbio August Sander, la cui straordinaria impresa

di ritrarre il popolo tedesco come fosse un enorme archivio dell'umanità affascina i realisti magici per le sue inquadrature volutamente frontali, standardizzate e stranianti ai limiti del magico (Fässler 2014). Tale fascinazione è evidente nell'opera di Anton Räderscheidt, che in alcuni ritratti fotografici di Sander riceve su sé stesso quel trattamento oggettivante proponendolo anche nei suoi dipinti in una versione, se si vuole, persino più inquietante.

Forse non è casuale che l'attenzione alla fotografia nel mondo tedesco cresca anche intorno al pensiero di Walter Benjamin, la cui *Piccola storia della fotografia*, uscita nel 1931 a puntate sulla rivista berlinese *Die literarische Welt*, coglie con chiarezza la qualità dello sguardo di Sander. Nei suoi personaggi così lontani dalla ritrattistica ufficiale, Benjamin vede una produzione meccanizzata di tipologie umane senza alcuna partecipazione psicologica né dell'autore né dei modelli. Lo studioso comprende sin da ora, e poi più compiutamente con *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, che la fotografia è un medium capace di modellare l'intero nostro modo di stare al mondo, trovando in Sander l'esponente di una nuova "sensibilità per ciò che nel mondo è analogo" (2018a, 153-156). Sarà poi Rosalind Krauss a evidenziare come in Benjamin la natura di oggetto teorico della fotografia assuma contorni via via più precisi, cedendo negli anni ogni idea di specificità e autonomia del medium. Per lui gli "effetti scioccanti" operati sul piano percettivo e psicologico dal collage e dal montaggio cinematografico sono uguali a quelli suscitati dalla fotografia, grazie al potere rivelatore del mezzo fotografico che si fa portatore delle "ragioni di una trasformazione generale dell'arte" (Krauss 2005, 52). Questa "condizione plurale" della fotografia in quanto medium (2005, 68-69) apre dunque alla postmedialità e al superamento del Modernismo.

Torniamo però agli anni centrali del nostro percorso per osservare alcuni passaggi di Franz Roh, in particolare del suo celebre *Post-espressionismo Realismo magico* che esce nel 1925 ma raccoglie e sistematizza una serie di interventi usciti tra il 1921 e il 1923. Il volume dedica un intero capitolo al rapporto tra arte e fotografia, inaugurando una linea interpretativa molto diversa rispetto alle successive uscite italiane sul caso Oppi. Per Roh (2007, 30-31) nei realisti magici è già presente la sensibilità nuova che Benjamin racconterà negli anni seguenti: "Il piacere della visione precisa e della realtà, che ha già in sé una determinante gamma espressiva, spinge per certi aspetti verso la fotografia." E ancora, in modo più esplicito: "il fatto che qualcosa possieda o no una forma estetica non può dipendere affatto dalla mano dell'uomo. Dipende, per così dire, dall'oggetto stesso." In altri termini, proprio la cruda visione della realtà che Sarfatti definirà "insignificante e inutile" diventa per Roh la direzione estetica più appagante di questo nuovo clima culturale. È notevole il modo con cui Roh sembra prefigurare, rovesciandolo, il canone modernista. L'evidenza della "mano" deve farsi da parte. L'accentuazione dalla trama delle pennellate e il trattamento fortemente personale del segno pittorico sono ora elementi da evitare, con buona pace di quello che ne dirà Greenberg. Ma se il confronto diretto con il critico americano è cronologicamente impossibile, si può forse immaginare

che le pagine di Roh portino alle massime conseguenze le idee di anti-originalità e di annullamento della soggettività che Fossati rintraccia in *Valori Plastici*, se si considera il ruolo cruciale per il Realismo magico tedesco che proprio Roh assegna alla rivista (2007, 51-52).

L'opinione da molti condivisa secondo cui la natura si presenta spesso satura di espressione, ha condotto recentemente a considerare l'apparato fotografico non solo come un semplice raccogliitore di motivi, ma ad immaginare l'intera costruzione di una pittura nel modo seguente: se si riesce a cogliere in una fotografia un ineguagliabile frammento di natura, questa fotografia (ingrandita) dovrà servire direttamente come base per la pittura e l'artista dovrà limitarsi soltanto a ritoccare l'immagine, a ridurre il suo lavoro [...] ad inserire qua e là qualche segno, a dar rilievo, ad appiattare, ad intensificare o ad attenuare l'uso dei colori. (2007, 33-34)

Dopo aver smontato anche il mito romantico e modernista dell'artista originale (2007, 34), Roh passa ad analizzare le singole poetiche post-espressioniste e magico-realiste, non prima di aver concluso la parte più teorica del suo testo con un passaggio importante. Se con l'Espressionismo di inizio secolo la rappresentazione del reale lasciava il campo, a suo dire, a una grande libertà realizzativa, negli anni Venti l'arte è frutto del rapporto "dolcemente dissonante [...] tra rigore realista e ipercomposizione" (2007, 48), dove il secondo termine sembra riferirsi all'attenzione un po' maniacale dei pittori magico-realisti per gli aspetti tecnici della composizione.

Va detto che il senso delle intensificazioni o delle attenuazioni cromatiche sui modelli fotografici diventa anche più pregnante se si pensa che in quegli anni la fotografia conosce soprattutto il bianco e nero. Negli anni Venti il colore è presente grazie a tecniche come l'*autochrome*, brevettata da Louis Lumière nel 1903 ma riproducibile solo in formato diapositiva fino circa al 1930. Inoltre i risultati di questa tecnica, per via del suo particolare procedimento, danno luogo a un *flou* più vicino a una pittura puntinista che a un effetto di realtà (Fuchs 2013). Del resto per molto tempo, e di certo per tutto il terzo decennio del secolo, il mondo della fotografia riconosce il bianco e nero come portatore di valori più autentici (Kattenbelt 1995). Salvo casi sporadici, in questi anni anche la diffusione di massa dell'immagine stampata privilegia il bianco e nero, grazie al successo sui giornali della fotoincisione a mezzi toni e alla parallela tiratura di cromolitografie commerciali spesso di bassa qualità (Harris 1990, 305-307). Tali consuetudini visive, per giunta sgranate e dunque più che mai a bassa definizione, sono confermate nel 1927 anche da un saggio di Siegfried Kracauer (1982, 111-112) che si sofferma sull'evidenza assunta dai puntini nel tipico retino fotografico della stampa a mezzatinta. È chiaro che in un simile contesto i ritocchi cromatici proposti da Roh si oppongono a un effetto di cruda realtà e possano ben coincidere con le cromie smaltate o con i netti risalti chiaroscurali dei realisti magici.

A fronte di soluzioni formali omogenee, il Realismo magico in Germania produce dunque un fronte critico ben diverso da quello italiano. Lo dimostrano anche i discorsi intorno alla tecnica pittorica, che rievocano a più voci il senso del "ritorno al mestiere"

proposto da Giorgio De Chirico alcuni anni prima. Il desiderio di ottenere le metalliche levigatezze descritte da Roh (2007, 62) induce alcuni artisti a confrontarsi con la tradizione degli antichi manuali di pittura (Makela 2002, 42-43). Lo fa tra gli altri Georg Scholz (1980) pubblicando nel 1924 alcune note su *Das Kunstblatt*, rivista su cui scrive anche Roh. Un anno prima, sempre sulla stessa rivista, il critico svizzero Hans Curjel sottolinea in Scholz la capacità di eliminare tutti gli effetti pittorici di superficie che Impressionisti ed Espressionisti hanno variamente adottato per attirare gli sguardi sulla fattura pittorica. Per Curjel (1980), Scholz utilizza una tecnica sottile, quasi impercettibile, capace di donare alle superfici una qualità liscia e smaltata tanto da farle apparire una sorta di “cromolitografia artistica,” ultimo stadio di un’evoluzione che punta in direzione di una pittura il più possibile oggettiva.

La meticolosità gelida e ossessiva della pittura del Realismo magico ci riporta alle considerazioni di Filiberto Menna con cui si è aperto il presente contributo. Nel saggio del 1985 *Arte e fotografia* Menna descrive la pittura magica e oggettiva in Germania con una formula da estendersi a questo punto anche alla situazione italiana: i realisti magici dimostrano la “capacità di approntare una macchina rappresentativa che si fa quasi da parte” (1985, 103), dove in quel “quasi” sono da leggere i modi ingegnosi con cui la pittura si lascia percepire appena mentre la struttura formale della rappresentazione pare sul punto di tramutarsi in realtà (o in fotografia, che dir si voglia). Sempre Menna, precisando ulteriormente il suo pensiero, riporta le parole di Peter Sager che coglie nell’operato dei realisti magici una “sottile colorazione che cancella il processo pittorico, che neutralizza la calligrafia personale” (1976, 32).

Al termine di queste considerazioni sembra giustificabile pensare che per alcune vicende successive al 1922 il Modernismo in Italia e in Germania non conosca una cesura e una rapida ripartenza, ma una sospensione prolungata. La necessità di innovare e la costante ricerca di originalità sfumano ora nell’attitudine quasi plagiaria degli artisti verso la realtà fermata dall’obiettivo fotografico; le manifestazioni soggettive dell’interiorità dell’autore perdono importanza di fronte al carattere oggettivo e inanimato delle rappresentazioni; il mezzo espressivo smette di attirare le attenzioni su di sé, sulla sua natura opaca e autoreferenziale, per farsi quasi impercettibile. A quest’ultimo dato si potrebbe obiettare che un certo carattere metalinguistico appartiene anche al Modernismo e al suo indugiare sui mezzi espressivi (Picchione 2012, 18). Eppure per il Realismo magico e per tutti i realismi che con Menna sono da dirsi “alla seconda” non si tratta soltanto di sottoporre a verifica le regole di una particolare espressione artistica (Greenberg 2011b, 120-122), ma di allargare l’indagine a un procedimento complesso, in cui interferiscono due modelli di visione. Nel calibrato intreccio tra la funzione di referenzialità della fotografia rispetto al reale e la funzione illusionistica della rappresentazione pittorica, la pittura para-fotografica dei realismi magici diventa perciò capace di accogliere la “condizione plurale” che Krauss riconosce alla fotografia e si fa discorso aperto. Simulando lo status fotografico la pittura ambisce per la prima volta

nell'arte occidentale, con diversi gradi di consapevolezza a seconda del contesto geografico, a farsi anch'essa oggetto teorico. È quindi un momento aurorale della postmedialità, non per nulla tipica della cultura postmodernista: l'epica ricerca della specificità del medium sembra subire una prima battuta di arresto, mentre cresce l'interesse a cogliere le possibilità di espressione estetica del medium a prescindere dalle sue condizioni materiali. Con ciò si schiude un certo atteggiamento analitico della pittura, tuttora fertile, riconnettendosi alla tradizione delle immagini di "soglia": si tratta di immagini che tentano di sfuggire ai paradigmi classici della rappresentazione eludendo i dispositivi di separazione tra esse e la realtà e che sono, secondo gli studi più aggiornati di cultura visuale (Pinotti 2021), un fenomeno oggi molto favorito dall'attuale regime postmediale. L'attitudine analitica e metalinguistica inaugurata dai realismi magici è da dirsi perciò ancor più interessante poiché a essere indagato non è il solo funzionamento di un mezzo espressivo ma quello di un intero regime visivo, dialetticamente colto a metà tra il pittorico e il fotografico.

BIBLIOGRAFIA

- BELLI, G., TERRAROLI, V. (eds). 2021. *Realismo magico. Uno stile italiano*. Milano: 24 Ore Cultura.
- BENJAMIN, W. 2018a [1931]. "Piccola storia della fotografia." In Id. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, 136-171. A c. di G. Schiavoni. Milano: Bur Rizzoli.
- . 2018b [1936]. "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica." In Id. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, 69-127. A c. di Giulio Schiavoni. Milano: Bur Rizzoli.
- BONARDI, D. 1988 [1926]. "Oppi, 'il vero' e la fotografia." In M. Fagiolo dell'Arco (ed.). *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, 338. Milano: Mazzotta.
- BONTEMPELLI, M. 1974 [1927]. "Analogie." In *L'avventura novecentista*. Firenze: Vallecchi, 21-25.
- BOSSAGLIA, R. 1983. "Caratteri e sviluppo di Novecento." In R. Bossaglia e D. Formaggio (eds.). *Il Novecento italiano 1923/1933*, 19-32. Milano: Mazzotta.
- CALLARI, F. 1990 [1935]. "II Quadriennale d'arte nazionale. Studio critico." In M. Fagiolo dell'Arco e V. Rivosecchi (eds.). *Donghi. Vita e opere*, 91. Torino: Allemandi e C.
- CECCHINI, S. 2005. "Franz Roh e il Realismo magico." In M. Sartor (ed.). *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericana*, 31-48. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese.
- CIANCI, G. 1991. *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*. Milano: Principato.
- CLAIR, J. (ed.). 1980. *Les réalismes 1919-1939. Peinture, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- CURJEL, H. 1980 [1923]. "Georg Scholz." In J. Clair (ed.). *Les réalismes 1919-1939. Peinture, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*, 477-478. Paris: Centre Georges Pompidou.
- DE CHIRICO, G. 1985 [1919]. "Il ritorno al mestiere." In Id. *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, 93-99. Torino: Einaudi.

- DEL PUPPO, A. 2013. *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*. Macerata: Quodlibet.
- . 2021. *Arte contemporanea. Tra le due guerre*. Roma: Carocci editore.
- DONARUMMA, R. 2012. "Tracciato del Modernismo italiano." In R. Luperini e M. Tortora (eds.). *Sul modernismo italiano*, 13-38. Napoli: Liguori.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. 1988. *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*. Milano: Mazzotta.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., RIVOSECCHI, V. (eds.). 1990. *Donghi. Vita e opere*. Torino: Allemandi e C.
- FÄSSLER, B. 2014. *August Sander. Fotografia, archivio e conoscenza*. Milano: Postmedia Books.
- FOSSATI, P. 1981. *Valori Plastici 1918-1922*. Torino: Einaudi.
- GREENBERG, C. 2011a [1940]. "Verso un più nuovo Laocoonte." In Id. *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, 52-64. A c. di G. Di Salvatore e L. Fassi. Trad. it. di B. Cingerli. Monza: Johan & Levi.
- . 2011b [1960]. "Pittura modernista." In Id. *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, 117-124. A c. di G. Di Salvatore e L. Fassi. Trad. it. di B. Cingerli. Monza: Johan & Levi.
- HARRIS, N. 1990. *Cultural Excursions. Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. Chicago: University of Chicago Press.
- KATTENBELT, C. 1995. "Il colore e il bianco e nero nelle prime teorizzazioni sul cinema." In *Fotogenia. Storie e teorie del cinema 1*: 163-174.
- KRACAUER, S. 1982 [1927]. "La fotografia." In Id. *La massa come ornamento*, 111-112. Napoli: Liguori.
- KRAUSS, R. 2005. "Reinventare il medium." In Id. *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, 48-69. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2007 [1981]. "L'originalità dell'avanguardia." In Id. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, 163-183. Roma: Fazi.
- LUPERINI, R., TORTORA, M. (eds.). 2012. *Sul modernismo italiano*. Napoli: Liguori.
- LUPERINI, R. 2018. *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*. Roma: Carocci Editore.
- MAKELA, M. 2002. "'A Clear and Simple Style': Tradition and Typology in New Objectivity." *Art Institute of Chicago Museum Studies* 28: 38-51; 108-109.
- MENNA, F. 1985. "Arte e fotografia." *Figure. Teoria e critica dell'arte* 10-11: 101-108.
- OPPO, C.E. 1988 [1926]. In M. Fagiolo dell'Arco (ed.). *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, 339. Milano: Mazzotta.
- PICCHIONE, J. 2012. *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche di scrittura*. Macerata: EUM.
- PINOTTI, A. 2021. *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*. Torino: Einaudi.
- ROH, F. 2007 [1925]. *Post-espressionismo Realismo magico. Problemi della nuova pittura europea*. A c. di S. Cecchini. Napoli: Liguori.
- SAGER, P. 1976 [1973]. *Le nuove forme del realismo*. Milano: Mazzotta.
- SARFATTI, M. 1988 [1926]. "Daguerre non ne ha colpa." In M. Fagiolo dell'Arco (ed.). *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, 339. Milano: Mazzotta.
- SCHOLZ, G. 1980 [1924]. "Les éléments permettant d'obtenir les effets dans la peinture." In J. Clair (ed.). *Les réalismes 1919-1939. Peinture, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*, 478. Paris: Centre Georges Pompidou.
- SOMIGLI, L. 2010. "Dagli 'uomini del 1914' alla 'planetarietà'. Quadri per una storia del concetto di modernismo." *Allegoria* 63: 7-29. <<https://www.allegoriaonline.it/PDF/422.pdf>> [Ultima consultazione 15.06.2023].
- TORTORA, M. 2010. "La narrativa modernista italiana." *Allegoria* 63: 83-91, <<https://www.allegoriaonline.it/PDF/426.pdf>> [Ultima consultazione 15.06.2023].

TROMBADORI, F. 1988 [1926]. In M. Fagiolo dell'Arco (ed.). *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, 339. A c. di M. Fagiolo dell'Arco. Milano: Mazzotta.