

Il salotto e la strada (per non dir della gallina). Spazi pubblici e spazi privati nell'esperienza del Lower East Side di New York

Mario Maffi

Punti di vista

Nel testo letterario paradigmatico della moderna esperienza urbana, "L'uomo della folla" di Edgar Allan Poe (1840), il narratore apre e chiude il suo racconto (culminante in un autentico "shock of unrecognition") con l'immagine di una città che "lasst sich nicht lesen", "non si lascia leggere".¹ Ottantadue anni più tardi, in un testo letterario altrettanto paradigmatico, "La terra desolata" (1922), T.S. Eliot scriverà i celebri versi: "Città irreale, / Sotto la nebbia bruna di un'alba d'inverno, / Una gran folla fluiva sopra il London Bridge, così tanta, / Ch'ì non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta"² – dove le immagini-chiave, destinate al tempo stesso a condensare e riassumere un intero ciclo culturale precedente e a inaugurarne un altro, sono racchiuse proprio in quell'iniziale "irreale" e in quel finale "disfatta".

Irrealtà e dissoluzione, alienazione e frammentazione, perdita d'identità e senso di smarrimento, angoscia e anomia: sembrano queste le letture e interpretazioni dominanti della città capitalistica a emergere dai testi premodernisti e modernisti usciti nell'arco di tempo compreso fra il 1840 e il 1922. D'altra parte, ancora nel 1930 Walter Benjamin scriverà, in *Berliner Kindheit*: "Non sapersi orientare in una città non vuol dir molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare".³ Per restituire questo "dis-orientamento", che sarebbe contenuto nell'esperienza urbana (e che, dal punto di vista esperienziale-culturale, per lui si carica di implicazioni al tempo stesso positive e negative), Benjamin ricorre dunque alle immagini metaforiche della foresta, dell'arabesco, del labirinto. Ma poi, nel medesimo testo, introduce anche un'ammissione importante: riconosce cioè che a quel labirinto urbano "non è mancata la sua Arianna".⁴

Nel tentativo di caratterizzare e restituire l'esperienza urbana, sembra infatti impossibile non utilizzare la metafora del labirinto: al punto che essa quasi rasenta il luogo comune, sebbene non privo di senso, significato, efficacia descrittiva. Il pro-

* Mario Maffi insegna letteratura angloamericana all'Università di Milano. È autore di numerosi saggi e volumi, tra cui: *Nel mosaico della città*, Milano, Feltrinelli, 1992.

1. Cfr. Edgar Allan Poe, *L'uomo della folla*, in E.A. Poe, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 1970.

2. T.S. Eliot, *La terra desolata*, in T.S. Eliot, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1971, p. 213.

3. Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, in Id., *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971, 1980, p. 76.

4. *Ibidem*.

blema è che, nell'uso corrente che se ne fa, si tende spesso a dimenticare che questa metafora contiene in sé non solo l'esperienza del dis-orientamento (della perdita di senso, dello smarrimento, dell'alienazione individuale e collettiva), ma anche e forse soprattutto quella dello scioglimento dell'enigma (del suo superamento, di un'uscita dal groviglio e dall'incertezza): se non altro, grazie ad Arianna e al suo filo.⁵

Passiamo ora brevemente dal regno delle metafore letterarie a quello delle realtà fisiche e sociali. In un saggio di particolare interesse sul rapporto fra il giovane Engels e la città di Manchester (rapporto che culminerà in uno dei testi fondanti della scienza marxista, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, del 1844, dunque praticamente contemporaneo al testo di Poe), Steven Marcus mostra come Engels metta in discussione la percezione allora dominante di una città labirintica, inaccessibile e illeggibile, attraverso un autentico ribaltamento di prospettiva. Commenta infatti Marcus, testo engelsiano alla mano: "Questo caos di vicoli, cortiletti, tuguri, sporcizia – ed esseri umani – non è per nulla caotico. Ogni frammento di disordine, ogni disagio, ogni frammento d'umana sofferenza possiede un suo proprio significato. Ciascuno d'essi fa riferimento, in maniera speculare e inestirpabile, alla vita condotta dalla borghesia e piccola-borghesia, al lavoro svolto in fabbrica, alla struttura generale della città in quanto tale".⁶

Il "mistero" della moderna società capitalistica comincia così (1844) a essere svelato. Il labirinto, l'arabesco, contengono al proprio interno le chiavi di lettura, la mappa, il portolano. Come la merce, da cui bisogna necessariamente partire per leggere la realtà capitalistica ("L'analisi della merce è quindi il punto di partenza della nostra indagine", scrive Marx),⁷ la metropoli in realtà ha un significato, "lasst sich lesen", "si lascia leggere": è al contempo l'enigma e la sua soluzione.

Questioni di prospettiva, di punto di vista. Il che vale anche per l'ambito letterario. In un'analisi dei codici che dominano la letteratura urbana del Novecento (o, per meglio dire, la letteratura di quel modernismo che ha traversato il secolo e che continua a occupare la scena nonostante le deboli e pretestuose costruzioni postmoderniste), Hana Wirth-Nesher sottolinea il quesito centrale intorno a cui ruota necessariamente l'analisi dell'esperienza urbana in letteratura (ma che di fatto si propone come quesito centrale relativo all'esperienza urbana in generale, in tutti i suoi aspetti, etnografico-antropologici, culturali, sociali, politici): "Che posto occupiamo nella metropoli per vedere ciò che vediamo?"⁸ Il luogo da cui si guarda è centrale tanto quanto ciò che si vede; ciò che si vede è in qualche modo predeterminato, reso necessario, dal luogo da cui si guar-

5. E grazie a Dedalo: fu infatti l'architetto del Labirinto a suggerire ad Arianna lo stratagemma del filo con cui salvare Teseo. D'altra parte, anche Dedalo (dal cui nome deriva l'altra comune metafora urbana) riuscirà a uscire dal Labirinto in cui era stato rinchiuso da Minosse insieme al figlio Icaro, per mezzo delle celebri ali di cera. Insomma, nei due grandi miti che hanno al proprio centro il Labirinto, esso è tutt'altro che invincibile, insolubile e indicibile.

6. Steven Marcus, *Reading the Illegible*, in H.J. Dyos and Michael Wolff, eds., *The Victorian City: Images and Realities*, Vol. I, London, Routledge and Kegan Paul, 1973, p. 272.

7. Karl Marx, *Il Capitale*, Torino, UTET, 1974, p. 107.

8. Hana Wirth-Nesher, *City Code: Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 3.

da, dalla posizione (reale o simbolica) che si occupa all'atto del vedere. Guardare la città è sempre un atto di "osservazione partecipante",⁹ come direbbe James Clifford, invariabilmente fondato, inevitabilmente incardinato su un punto di vista.

In effetti, se riandiamo a tutti gli "atti del vedere" racchiusi nelle letterature premodernista e modernista statunitense (da quello di Catherine Sloper che guarda dal salotto verso la strada in *Washington Square* di James a quello di Newland Archer che da una panchina guarda verso il balcone in *The Age of Innocence* di Edith Wharton, da quello di David Schearl che sbircia negli appartamenti dal tetto del *tenement* in *Call It Sleep* di Henry Roth a quello di Paul che dalla scala antincendio osserva la strada in *Christ In Concrete* di Pietro Di Donato, senza dimenticare tutti gli "atti del vedere" contenuti in *Manhattan Transfer* di Dos Passos o la celebre metafora della narrativa come una casa che non ha una sola finestra, ma un milione, da cui guardare la medesima scena, nella *Prefazione del 1908* a *The Portrait of a Lady* di James) – se riandiamo a tutti questi (e altri ancora) "atti del vedere", ci accorgiamo che l'elemento determinante in essi è proprio la *collocazione* dell'osservatore/narratore. Di nuovo, la domanda "che posto occupiamo?" si pone inevitabilmente e con forza; e la risposta che se ne dà è fondamentale per una comprensione piena dell'opera stessa.

Ora, proprio l'esperienza del Lower East Side di New York come quartiere storico d'immigrazione ci offre – fra le innumerevoli altre sollecitazioni che esulano per il momento dal nostro campo d'interesse e che sono già state trattate più volte altrove¹⁰ – preziosi elementi per cogliere questa dinamica che ha a che fare con la percezione della città, con il punto di vista, con l'atto del vedere/essere visto, con lo spostamento dall'interno all'esterno, con l'appropriazione e riappropriazione degli spazi, con la rielaborazione del privato e del pubblico.

Il laboratorio nel labirinto

Una prima considerazione si rende a questo punto necessaria. Essa è sì di carattere generale, ma è anche tale da costituire un'irrinunciabile premessa a quanto si cercherà di dimostrare in seguito. L'esperienza del Lower East Side (come pure, entro limiti forse più circoscritti almeno temporalmente, quella di Harlem e del Greenwich Village sempre a New York, o del French Quarter di New Orleans, o del South Side di Chicago) mostra quanto "ideologica", quanto "costruita sulla base di una falsa coscienza", sia la cosiddetta *melting-pot theory*¹¹ che per più di mezzo secolo ha dominato gli studi sull'immi-

9. James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 49.

10. Cfr. Ronald Sanders, *The Downtown Jews: Portrait of an Immigrant Community*, New York, Harper & Row, 1969; Moses Rischin, *The Promised City: New York's Jews, 1870-1914*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1977; Irving Howe, *World of Our Fathers*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1976; Mario Maffi, *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York*, Milano, Feltrinelli, 1992; *Remembering the Lower East Side: American Jewish Reflection*, ed. by Hasia R. Diner, Jeffrey Shandler, Beth S. Wenger, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000.

11. Sulla genesi e sugli sviluppi, oltre che sulle ambiguità e sulle contraddizioni, di questa "teoria", si veda il testo seminale di Werner Sollors, *Alchimie d'America*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

12. Alcuni studi che sottolineano in modo particolarmente efficace questo processo osmotico e dialettico sono: Elizabeth Ewen, *Immigrant Women in the Land of Dollars: Life and Culture on the Lower East Side, 1890-1925*, New York, Monthly Review Press, 1985; David Nasaw, *Children of the City: At Work & At Play*, New York Oxford University Press, 1985; Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia, Temple University Press, 1986.

13. Cit. in M. Maffi, *Nel mosaico della città*, cit., p. 8.

14. Michael Denning, *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*, London, Verso, 1987, p. 136.

grazione (e più in genere sulla cultura) negli Stati Uniti e che continua ostinatamente a riaffiorare sotto discorsi di diverso tipo e spessore. Al contrario, proprio a contatto con l'esperienza ormai più che secolare del Lower East Side, risulta con maggior chiarezza come il processo di "americanizzazione" (termine di per sé fortemente ambiguo: ma per ora su questa ambiguità sarà il caso di sorvolare) sia infinitamente più complesso di un processo a senso unico, unidirezionale e meccanico, dotato di due sole "stazioni": di partenza e di arrivo. Secondo la *melting-pot theory*, durante tale processo gli immigranti sarebbero "fusi" (*melted*) e "depurati" (*cleansed*) delle incrostazioni e imperfezioni legate alla loro appartenenza a mondi altri, al Vecchio Mondo; a quel punto (e questa è la parte del processo che si tende a dimenticare e che risulta invece quella più caratteristica e significativa della metafora implicita nella teoria), il metallo così fuso e depurato sarebbe versato nel *preesistente* "calco americano", dando così origine ad altri esemplari di *homines americani* (e *dominae americanae*).

Al contrario, quartieri come il Lower East Side (che nella concezione del *melting pot* altro non sono che estensioni di Ellis Island, quasi *no man's lands*, camere di decompressione, luoghi di pura decantazione e depurazione) rappresentano territori sì intermedi, in cui però i due estremi del Vecchio e del Nuovo Mondo s'incontrano e si scontrano, si toccano e interagiscono, entrano in contatto e soprattutto in frizione reciproca e dunque, dialetticamente, si mescolano e si trasformano. Soprattutto, sono organismi viventi, possiedono al proprio interno strutture di classe e di genere, contengono il passato e intrattengono un continuo rapporto osmotico con il presente, danno origine a tratti nuovi e ne rimodellano di vecchi, stimolano fermenti creativi al proprio interno ed esercitano attrazioni possenti all'esterno, esprimono forme socio-culturali che sono spesso altrettanto lontane dalle tradizioni dei paesi d'origine che dai valori dominanti nel paese ospitante.¹² Come scriveva Waldo Frank in *Our America* (1920), "Ci mettiamo tutti in cerca dell'America, e cercandola la creiamo".¹³

L'esperienza del Lower East Side, insomma, mostra come questi quartieri fossero (e siano), per parafrasare una convincente espressione di Michael Denning, "un terreno di confronto e negoziazione",¹⁴ in cui circolazione e osmosi, reciproco influenzamento, scontro di campi di forza e passaggio di energie diverse erano (e sono) all'ordine del giorno. Sono stati enormi, complessi, contraddittori, drammatici *laboratori socio-culturali* nel cuore del labirinto urbano, così densi di storia e di memoria, di esperienze individuali e collettive, private e pubbliche, di materiali più o meno raffinati, più o meno grezzi, prove-

nienti da ogni parte, di punti di vista "altri", da costituire ulteriori chiavi interpretative, da offrire ulteriori soluzioni all'enigma metropolitano. Luoghi di ricomposizione, che permettono di "giungere al tutto attraverso una o più delle sue parti",¹⁵ da cui guardare il resto della metropoli e a poco a poco appropriarsene: quella "regione [...] lontana, vaga e misteriosa nelle notti d'estate, quando ce ne stavamo sui tetti".¹⁶

La reinvenzione degli spazi

Al cuore di molta parte dell'esperienza del Lower East Side, da metà Ottocento (quando l'area cominciò a configurarsi, almeno in alcune sue zone, come quartiere d'immigrazione) a fine Novecento (quando il processo di *gentrification* mutò il volto di alcune aree del quartiere, senza riuscire peraltro a sgretolare del tutto un'identità e una consapevolezza forti e radicate¹⁷); al cuore di molta parte di quest'esperienza sta un continuo processo di *reinvenzione* di costumi e abitudini, di parole e narrazioni, di lingua e concetti, di spazio e tempo.

L'impatto del nuovo contesto urbano (esso stesso sottoposto, specie nei cinquant'anni a cavallo tra i due secoli, a uno sviluppo e a una trasformazione continui¹⁸) sui modi di vita originali delle comunità immigrate fu talmente violento che l'unico modo per sopravvivervi materialmente, psicologicamente, culturalmente, lungi dall'essere un semplice adattamento, meccanico e passivo, a quel nuovo contesto, doveva fondarsi di necessità su un'attiva e continua interazione con esso, spesso conflittuale, sempre dialettica.¹⁹ Si trattò (e si tratta ancora, come si può vedere nelle aree caraibiche e asiatiche del Lower East Side odierno) di un processo traumatico, fatto di tensione e di scontro e dunque anche di perdite, di lacerazioni, di sconfitte e di sofferenza. Soprattutto, si trattò (e si tratta) di un processo aperto, del tutto privo di quella fatalistica determinazione teleologica che è implicita nella teoria del *melting pot*, nella visione dell'americanizzazione come fenomeno socio-culturale a senso unico, inevitabile stazione d'arrivo. E di ciò – argomento non semplice, che andrebbe esaminato più nei dettagli di quanto non si possa fare qui – fanno fede proprio le numerose autobiografie scritte tra fine Ottocento e inizi Novecento, soprattutto da italiani ed ebrei dell'Europa orientale.²⁰

La reinvenzione degli spazi che ci interessa qui, nell'ambito di un discorso su "pubblico e privato", fu di tipo sia materiale sia metaforico. Era ovvio che l'esperienza dell'immigrazione, specie nei decenni già indicati, conferisse nuove forme e significati agli spazi urbani, offrisse nuove letture di una me-

15. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 47.

16. Marie Ganz, *Rebels: Into Anarchy – And Out Again*, New York, Dodd, Mead and Co., 1919, p. 98.

17. Sulle dinamiche della *gentrification* (e contemporaneamente sulla resistenza a essa), si veda Janet L. Abu-Lughod et al., *From Urban Villane to East Village*, Oxford, Blackwell, 1994.

18. Libri recenti sull'incessante riorganizzazione spaziale di New York sono quelli di Edward G. Burrows and Mike Wallace, *Gotham: A History of New York City to 1898*, New York, Oxford University Press, 1998 e di Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan, 1900-1940*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

19. Si veda tra gli altri Gunther Barth, *City People: The Rise of Modern City Culture in Nineteenth-Century America*, Oxford, Oxford University Press, 1980, passim.

20. Camillo Cianfarra, *Diario di un emigrante*, New York, L'Araldo Italiano, 1900; Rose Cohen, *Out of the Shadow*, New York, George H. Doran, 1918; M. Ganz, *Rebels. Into Anarchy – And Out Again*, cit.; Emma Goldman, *Living*

My Life, New York, Alfred A. Knopf, 1931. Non va poi dimenticato che un forte elemento autobiografico sottende (dando loro anche forma) alcune opere-chiave come *Call It Sleep*, *Christ in Concrete*, *Jews Without Money*, *Bread Givers*, al punto che esse possono essere anche lette come "autobiografie", come "testimonianze" letterarie. Il "caso" di Henry Roth – il lungo silenzio seguito alla pubblicazione di *Call It Sleep* e chiuso solo dai molti volumi di *Mercy of a Rude Stream* – può forse essere letto anche come l'impossibilità (infine riconosciuta e accettata) di uscire dall'autobiografia.

21. Non a caso Leonard Bernstein e Jerome Robbins "reinventarono" la scena del balcone di *Giulietta e Romeo* in *West Side Story*, usando per l'appunto una scala antincendio. Si veda Mario Maffi, *Dalle strade della metropoli al palcoscenico dell'opera*, in *West Side Story*, Milano, Teatro alla Scala, 2000.

22. Anonimo, *The City on the Housetops*, "The Atlantic Monthly", Vol. LXXIV (1894).

tropoli via via scomposta nelle sue parti costitutive per riuscire a trovare in essa (in esse) una ragion d'essere e un'identità nuove: una scomposizione che, dal piano direttamente esistenziale e sociale, si trasferirà, sul piano culturale, proprio nel modernismo, e che contiene però, almeno fino a un certo punto, uno slancio, un anelito, verso la ricomposizione.

Gli immigrati dal paesino dell'Italia meridionale o dallo *shetl* est europeo dovevano impadronirsi degli spazi della metropoli adattandoli ai propri bisogni e adattando se stessi alla novità di forme e funzioni, e così facendo li ripensavano e reinventavano con una creatività imposta dal bisogno. Gli *stoops*, per esempio: i gradini d'accesso agli edifici, introdotti a New York da architetti olandesi che avevano recato con sé i progetti e le pratiche costruttive dettate dall'esperienza del luogo d'origine (terre basse, inondazioni frequenti, scarso spazio a disposizione) e trasformati in tipici (e tipicamente privati) elementi architettonici dell'abitazione borghese medio-alta (le celebri *brownstones* jamesiane, che il ripido accesso separava dalla strada, trasformando ogni singolo edificio in un piccolo, inespugnabile castello). Gli *stoops* vennero reinventati nei quartieri immigrati come spazi pubblici, micro-piazze del nuovo villaggio urbano, teatri del mondo su cui aveva luogo una parte consistente e significativa dell'interazione umana: contatti fra gli individui (le generazioni, i sessi), circolazione di notizie, informazioni, codici di comportamento, interscambi linguistici, ibridazioni culturali. A loro volta, le scale antincendio (autentico ossimoro modernista: simboli tecnologici di una vulnerabilità cittadina che rimandava a un passato-presente dominato dal legno e da altri materiali facilmente infiammabili) divennero aggettanti estensioni di appartamenti congestionati e caotici, vie di comunicazione esterne o non-ortodosse, balconate proiettate sulla strada, in un equilibrio precario, fluido e di continuo rimesso in discussione, tra pubblico e privato, esterno e interno, collettivo e individuale.²¹ Gli stessi tetti piatti divennero prolungamenti dell'intero edificio, luoghi di corteggiamenti (come in *Yekl* di Abraham Cahan), di giochi di adolescenti (come in *Call It Sleep* di Roth) o di altre attività più o meno trasgressive (come in *On the Waterfront* di Budd Schulberg/Elia Kazan), luoghi in cui la popolazione dei *tenements* poteva dormire o festeggiare (come in *Jews Without Money* di Mike Gold) o cercare una momentanea *privacy* via dalla pazza folla – tutti momenti di estrema importanza nella vita del ghetto, perché proprio in essi si attuava quella riflessione-rielaborazione del sé immigrato e del paese ospitante, che sarebbe poi stata alla base di buona parte della cultura americana del Novecento e del modernismo in particolare.²²

Analoga reinvenzione dello spazio può leggersi nella “social map” pubblicata dal *New York Times* il 3 aprile 1910, a commento visivo di un lungo articolo intitolato “Social Geography of the Lower East Side” e firmato da Walter E. Lagerquist, professore di economia alla Columbia University. La mappa è di estremo interesse per molti aspetti: i confini precisi correggono per esempio le comuni letture e interpretazioni del quartiere come territorio indefinito, oscuro e perturbante *Es* metropolitano, mentre l’inclusione di sezioni come Little Italy e Chinatown (in passato spesso scorporate dal Lower East Side) conferisce un’unità a un quartiere troppe volte segmentato in *enclaves* separate (se non addirittura in reciproco antagonismo), quasi circondate una per una da un cordone sanitario a negare ibridazioni e interscambi che invece erano la norma quotidiana (cordon sanitaire che, per le medesime ragioni e per sineddoche densa di implicazioni, veniva poi steso intorno al Lower East Side stesso, nel vano tentativo di separarlo dal resto della metropoli, di farne un moderno *Hic Sunt Leones*).

Ma la mappa è di estremo interesse anche e soprattutto perché offre quella che si potrebbe definire una visione “dall’interno” del quartiere: per la prima volta in maniera così dettagliata, abbiamo infatti una precisa descrizione di ciascun isolato in termini di “numero di individui per acro” e una serie di simboli diversificati a indicare *tutti* gli spazi pubblici che costellavano il Lower East Side – *saloons*, caffè, bigliardi, *5-cents vaudevilles* e *penny arcades*, teatri, club, chiese protestanti, istituzioni caritatevoli, sinagoghe (“in un edificio ne sono state trovate cinque, mentre la media è di tre per edificio”, come c’informa la Legenda), *settlements*, scuole pubbliche, *kindergarten*, ospedali e dispensari, locande a buon mercato, dormitori, bagni pubblici, chiese cattoliche, missioni, YMCA e YWCA. Ciò che colpisce in questa mappa²³ è proprio il numero e la densità di spazi pubblici così diversificati, la loro vicinanza, il loro reciproco intreccio: a riprova di un fenomeno di autentica riappropriazione del quartiere (e della città: per l’appunto, “giungere al tutto attraverso una o più delle sue parti”), contro le nozioni diffuse (allora e oggi) di frammentazione, di perdita di identità, di anomia. Risalta invece in essa il carattere profondamente integrato del quartiere, in cui spazi privati e spazi pubblici sconfinavano gli uni negli altri, in cui alla contiguità dei corpi prodotta da un sovraffollamento impressionante faceva riscontro anche una contiguità di luoghi di trasmissione e circolazione della cultura e della politica, strappati con la lotta a un tessuto che tendeva a negarli e ad annullarli.

Ma la reinvenzione degli spazi implicava anche qualcosa di forse meno definito dal punto di vista materiale e tuttavia di

23. Per una lettura più accurata della mappa, si veda il mio “A Map of the Lower East Side”, relazione presentata al Convegno “Public Spaces, Private Lives. Race, Class, Gender and Citizenship in New York City, 1890-1929”, Università di Padova, Padova, 26-28 aprile, di prossima pubblicazione.

24. H. Wirth-Nesher, *City Code: Reading the Modern Urban Novel*, cit., pp. 18, 20.

25. Marcus Eli Ravage, *An American in the Making: The Life Story of an Immigrant*, New York, Dover, 1971 [1917], p. 72.

grande significato dal punto di vista delle trasformazioni radicali in ambito socio-culturale. È ancora Hana Wirth-Nesher a spiegarci che tra Ottocento e Novecento è possibile cogliere “un mutamento nelle modalità di rappresentazione della città dai romanzi premoderni a quelli moderni” – uno “slittamento” che ruotava per lo più intorno al tema della *home*, della “domesticità”, della “vita familiare”: in quel periodo, infatti, “la [tradizionale] opposizione di salotto [*parlor*] e strada risulta ormai erosa”; la *home* diviene sempre più “un luogo instabile e mutevole, un’intersezione di pubblico e privato in processo continuo” e dunque si assiste a “una costruzione dell’io molto più dipendente dalla ‘strada’ che non dalle risorse domestiche”.²⁴ Una volta di più, il romanzo di Roth *Call It Sleep* – per quanto tardo rispetto al periodo indicato da Wirth-Nesher – è una narrazione accurata di tali fenomeni e processi, che riguardavano peraltro non la sola letteratura statunitense.

Questi cambiamenti erano il riflesso di quanto stava avvenendo materialmente nelle abitazioni e nelle strade del Lower East Side, nel privato e nel pubblico del quartiere: la manifestazione letteraria di quel tipo di reinvenzione dello spazio che stava per l’appunto verificandosi negli anni tra fine Ottocento e inizi Novecento. Ed è proprio qui che ci aiutano le autobiografie degli immigrati, sintesi e condensato di esperienze precedenti, visione-interpretazione individuale di un vissuto collettivo. Due brani in particolare appaiono illuminanti al riguardo, perché mostrano *dall’interno* quello “slittamento” e quell’erosione di cui parla Wirth-Nesher. Così, nel 1917, scriveva Marcus Eli Ravage, ripensando a che cos’era davvero la *home* del Lower East Side, fra adattamento e reinvenzione, spazi chiusi e spazi aperti, identità forti e identità fluide negli stessi oggetti, nello stesso arredamento:

Durante il giorno, i miei parenti mantenevano l’interessante finzione di un appartamento con divisioni specifiche [...]. Ma tra le nove e le dieci di sera, quest’imponente struttura crollava d’improvviso nella maniera più stupefacente. L’appartamento diventava di colpo un accampamento. I sofà si aprivano e rivelavano il loro vero volto interiore. Il cassettone s’allungava senza ritegno, incurante delle diurne pretese. Anche i mastelli per il bucato, si veniva a scoprire, non erano altro che una penosa finzione. Le sedie intagliate della stanza da pranzo venivano disposte su due file, l’una di fronte all’altra come ballerini in un *cotillon*.²⁵

Qui, il privato (l’“appartamento con divisioni specifiche”) diviene “finzione”, investito com’è – di necessità – da un au-

tentico capovolgimento generale di usi e destinazioni: tutto diviene *shifting*, e l'immagine finale delle sedie come "ballerini in un *cotillon*" aumenta questo senso nettissimo di movimento. Lo statico è diventato dinamico: il fluire e il mutare incessanti della strada sono penetrati nell'appartamento.

Da parte sua, l'attore-cantante-ballerino Eddie Cantor, destinato alla notorietà in quello *show-business* che rappresenterà, negli anni immediatamente pre-hollywoodiani, l'apoteosi del "pubblico", scriverà nel 1928:

Ogni strada aveva il proprio sapore preferito e se lo teneva stretto e caro con una sorta d'orgoglio civico e locale. Gli abitanti di Hester Street, per esempio, si sentivano sprofondare nel vuoto se veniva a mancare il profumo pungente dell'aringa. Allo stesso modo, il quartiere italiano aveva le sue sacche d'aria piene di aglio, mentre sotto il Williamsburg Bridge soffiavano forti brezze olezzanti di pesce e nessuna ricca riserva d'ozono era completa senza gli ingredienti di una dozzina di stalle e le mille e una esalazioni che si levavano dai carretti dei verdurai, dai mercati di carne e pollame, dai laboratori di sottaceti e dai barili di rifiuti. Se camminavate giù per Orchard Street verso Rivington Street, vi accorgevate che l'aria sapeva inequivocabilmente di formaggio, di volta in volta fragrante crema di formaggio mischiata con formaggio stagionato o stantio Roquefort con l'aggiunta di un pizzico di gorgonzola. Togliete il formaggio a questa zona e la gente morirà per mancanza d'aria.²⁶

In qualche modo, la situazione qui si rovescia: la statica specificità dell'appartamento privato (il posto di ciascuno, la planimetria nota e rassicurante, il *descent*) si proietta fuori, verso la strada pubblica, segmentandola in tratti immediatamente riconoscibili, quasi apponendo sul suo scorrere inarrestabile una targhetta con nome e cognome, una targhetta tanto familiare quanto il cibo di casa, lo *home food*.

Ciò che accade in queste due situazioni non è dunque solo il processo attraverso cui lo spazio urbano viene catturato e strappato alla sua dimensione caotica, per essere infine letto e interpretato, catalogato e reso familiare: la fluidità e l'imprevedibilità della strada sembrano penetrare e permeare la *home* e, di converso, l'organizzazione sistematica e statica dello spazio tipica dell'appartamento privato si proietta fuori. Interno ed esterno, cioè, si scambiano di posto, si pongono in un rapporto che è osmotico e dialettico, e soprattutto sempre mutevole, *ever shifting*. È arduo non pensare qui – come d'altra parte ha fatto Marshall Berman a proposito della modernità – a

26. Eddie Cantor, *My Life Is in Your Hands*, New York and London, Harper & Bros., 1928, p. 27 (nuova ed., New York, Cooper Square Press, 2000).

quanto scrivevano nel 1848 Marx ed Engels, nel *Manifesto del Partito Comunista*: "Tutto ciò che ha consistenza svapora..."²⁷.

Breve digressione sull'arredo urbano

Con un'amplificazione e intensificazione dei significati che qui ci interessano, l'espressione italiana "arredo urbano" si traduce in inglese con *street furniture*, "arredamento di strada", dove ritroviamo il medesimo ossimoro socio-culturale che contraddistingue il processo per cui, tra Ottocento e Novecento, dentro e fuori, interno ed esterno, privato e pubblico, cangiano ripetutamente l'uno nell'altro. Come abbiamo visto, a quell'epoca gli *stoops* e le scale antincendio erano già esempi di un arredo urbano, di una *street furniture*, in cui aveva luogo questo *shifting*: concrezioni materiali di fenomeni socio-culturali in atto.

Fenomeni che peraltro non hanno mai smesso di verificarsi e che sono ben visibili anche oggi nella medesima area d'indagine, il Lower East Side. È il caso per esempio dei *murales*, i grandi affreschi²⁸ che coprono intere pareti degli edifici, in genere quelle laterali, prospicienti un giardino o un lotto abbandonato. Pur nella grande varietà dei temi trattati, questi *murales* sembrano accomunati dalla volontà di aprire quell'aggregato di *homes* a scenari pubblici (proiettando su di esso convulse scene di strada o colorati panorami caraibici e asiatici), oppure di rivelare alla strada la *privacy* degli interni sovraffollati (con immagini riferite alla storia passata e presente delle comunità immigrate che abitano la zona). Non a caso, uno dei primi segni di *gentrification*, oltre che nella costruzione di una cancellata che circonda i gradini d'accesso, consiste proprio nella cancellazione di questi *murales* dalle pareti di un edificio in via di ristrutturazione e destinato a inquilini *middle-* o *upper-middle-class*: quasi a voler riportare l'edificio a una dimensione puramente privata separandolo il più possibile dalla strada, dal pubblico, e dunque dal passato e dalla memoria collettivi.²⁹

I *community gardens*, anch'essi nati dall'iniziativa spontanea, dal basso, e costantemente minacciati dalla speculazione edilizia, sono un ulteriore esempio efficace di quel processo tuttora in corso. Non solo, infatti, si propongono come luoghi pubblici d'incontro, configurati però anche come angoli di *privacy* (individuale e di gruppo) nel vortice della città e del ghetto in particolare, equidistanti dunque tanto dalla *maddening crowd* che fluisce nella strada quanto dalla confusione caotica della "propria privata Coney Island", come è stata definita la cucina (e, per traslato, l'appartamento tipico del Lower East Side).³⁰

27. K. Marx e F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 57. È superfluo ricordare che il titolo dell'opera famosa di Marshall Berman (del 1982) è per l'appunto *All That Is Solid Melts Into Air*.

28. Per un'analisi dei *murales*: Gregory Battcock, *Introduction to Philip Pocock, The Obvious Illusion: Murals from the Lower East Side*, New York, George Braziller, 1980; Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990.

29. Due degli esempi più stupidi e brutali si sono avuti all'angolo di Avenue C (Loisaida Avenue) e East 8th Street e su Clinton Street, con la cancellazione nel 1995 rispettivamente dei *murales* "La Lucha Continua" e "Baile Bomba", entrambi ideati ed eseguiti da Maria Dominguez.

30. L'espressione è di Zero Mostel, cit. in Irving Howe, *World of Our Fathers*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1976, p. 207.

Ma anche proprio nelle piante e negli manufatti che concorrono a formarli, essi sembrano voler sottolineare l'incontro e intreccio fra privato e pubblico: da un lato, infatti, la loro vegetazione è profondamente "domestica", rimanda cioè a scenari "di casa", di una *home* in senso lato (Portorico, i Caraibi in genere, gli alberi della tradizione orientale) contrapposta a una metropoli che conserva una propria estraneità, una specificità "altra" e fortemente pubblica; dall'altro, l'"arredo urbano" che concorre alla loro struttura interna di viottoli, spiazzi, gazebo, cespugli, luoghi appartati e spazi collettivi, è spesso a sua volta di origini squisitamente domestiche: piastrelle, mattonelle, lavandini, *water closets*, pentole, cornici, cassette, sedie, poltrone... tutto ciò che è "di casa", ma che "in casa" – per i più disparati motivi – non può più stare e che dunque, da privato, viene reinventato in funzione pubblica.³¹

Il fenomeno tocca l'apice con le *casitas*, minuscole costruzioni in cartone e compensato che punteggiano i giardini dividendone la precaria esistenza. Qui l'intreccio fra pubblico e privato è ancora più evidente. Indubbia estensione dell'appartamento sovraffollato (di cui a volte riproducono addirittura il salotto, completo di logori divani, *hi-fi* e televisore avventurosamente collegati ai fili della luce), al tempo stesso le *casitas* si configurano anche, soprattutto per gli anziani o i disoccupati, come luoghi d'incontro in cui bere birra, leggere il giornale, chiacchierare e scambiarsi informazioni, intorno alle quali coltivare un piccolo orto o perfino allevare galline; spazi pubblici, dunque, ma con un'intimità tutta particolare, da salotto, che rimanda direttamente alla *home* (fin nell'accezione *mi casa es tu casa*).³² Quando poi queste *casitas* hanno origine diversa – quando cioè rispondono alla necessità di creare un minimo riparo per una comunità di *homeless* – ecco che la collocazione pubblica (in un parco come quello di Tompkins Square, o in un lotto abbandonato come quello rimasto tale per molti anni nel tratto compreso fra East 4th e East 3rd Street, Avenue C e Avenue D, ecc.) esaspera ancor più l'identità fluida, intermedia, *ever shifting*, di questo genere di spazi.³³

D'altra parte, è tutta la strada del ghetto, e del Lower East Side in particolare, a conservare questo carattere sempre in bilico, insieme agli aspetti senz'altro equivoci e negativi, e nonostante i ripetuti tentativi dell'amministrazione cittadina di normalizzarla e ripulirla sia materialmente che metaforicamente. La "cultura della strada", fatta di giocatori di domino che al mattino aprono il tavolino pieghevole sul marciapiede, di venditori e venditrici di *piraguas* (granite) e *cuchifritos* (fritture) che diffondono in giro familiari gusti e aromi di cucina, di *boliteros* (allibratori e più spesso allibratrici del lotto clandestino) che ri-

31. Sui *community gardens* e sulle *casitas* si vedano: Joseph Sciorra, *I Feel Like I'm in My Country': Puerto Rican Casitas in New York City*, "TDR", Vol. 34 (Winter 1990), n. 4; Mario Maffi, *Sotto le torri di Manhattan*, Milano, Rizzoli, 1998 e l'ampia documentazione fotografica raccolta sia dalla fotografa newyorkese di origine tedesca Marlis Bomber, sia dall'architetto romano Michela Pasquali.

32. Qui la connotazione di *gender* è indubbiamente forte, ma con molte valenze diverse, su cui è impossibile soffermarsi: basti dire che spesso queste casupole si configurano anche come luoghi di domesticità maschile.

33. Al riguardo, la fotografa newyorkese Margaret Morton ha raccolto un'impressionante documentazione.

cevano le puntate seduti fuori della *bodega*, è in continua evoluzione: ma non cessa di conservare, sul palcoscenico del mondo, atmosfere proprie dell'intimità domestica.

La reinvenzione della lingua

Qualcosa di simile alla reinvenzione degli spazi è avvenuto (e continua ad avvenire) al livello della lingua, altro grande "terreno di confronto e negoziazione" – fra tradizione e modernità, *descent* e *consent*, privato e pubblico. Gli interscambi linguistici verificatisi negli ultimi due secoli, fra inglese americano e tedesco, irlandese, italiano, yiddish, cantonese, spagnolo caraibico, ecc., sono già una prova significativa di questo fenomeno, che di fatto non si limita alla semplice introduzione e dispersione di termini ed espressioni "altre" nel corpo dell'inglese americano, ma opera più in profondità, fin dentro alle strutture grammaticali e sintattiche.

Il discorso è complesso. Qui basti accennare alle molte situazioni, per esempio nell'opera di Abraham Cahan, di Anzia Yezierska e di Pietro di Donato, in cui la quotidiana reinvenzione degli spazi s'accompagna – in maniera parallela e quasi contemporanea, intrecciata insieme, dialogante – a un'analogia reinvenzione nell'ambito della lingua: dando così origine al medesimo fenomeno per cui l'interno (il punto di partenza, il *descent*, la lingua madre, la tradizione) e l'esterno (il punto d'arrivo, il *consent*, la lingua ospite, la modernità) inaugurano un sistema di interazione continua che finisce per trasformare entrambi i poli, nello stesso modo in cui la sintesi non è mai solo banale somma aritmetica di tesi e antitesi, ma dinamicamente le contiene e al contempo le trascende.

Di particolare interesse, a questo proposito, sono le osservazioni di H.L. Mencken in *The American Language*, autentica summa di un lungo processo di trasformazioni e reinvenzioni, pubblicata non a caso nel 1919-1922, vale a dire negli anni-chiave del modernismo e a ridosso della prima grande chiusura del flusso di immigrazione negli Stati Uniti (il National Origins Act del 1924, con ulteriori emendamenti ancor più restrittivi nel 1927). In questo suo ampio studio, a proposito del rapporto fra inglese americano e yiddish, Mencken rileva per esempio il fatto che, mentre il termine *ingle* (yiddish per "ragazzo") era stato "del tutto soppiantato dalla parola inglese", lo stesso non era (ancora) accaduto per il termine *meidel* (yiddish per "ragazza"), che veniva (ancora) preferito al termine inglese: così – ricorda l'autore – una frase come "Die boys mit die meidlach haben a good time" era considerato "eccellente yiddish americano".³⁴

34. Henry Louis Mencken, *The American Language*, New York, Alfred A. Knopf, 1919, 1923, p. 417.

Le suggestioni che si sprigionano qui sono molte: è difficile infatti non cogliere il privato nella preponderanza yiddish della frase, nella forma verbale "haben" e soprattutto nella sopravvivenza di "meidlach" (ragazze, una sopravvivenza densa a sua volta di implicazioni socio-culturali e di genere), mentre "boys" e particolarmente "a good time" sono indubbe proiezioni verso un pubblico già carico di modernità.

Il fenomeno aveva un equivalente nella scomparsa – anch'essa carica di implicazioni sociali – del termine yiddish *fenster* a favore di "window" (da cui si guarda fuori, verso il teatro pubblico della strada) e, invece, nella persistenza di *tür* per indicare la porta dell'appartamento (quella che per l'appunto difende e racchiude il privato, oltre la quale si apre l'universo complesso e contraddittorio del pubblico, come ben sa il piccolo David Schearl di *Call It Sleep*). È ancora Mencken a ricordarcelo; ma più di una ventina d'anni prima l'aveva anticipato Cahan in una scena famosa di *Yekl*, in cui Gitl, fresca immigrata a New York, si muove letteralmente fra nuovi oggetti d'uso comune e nuovi termini americani cercando un difficile equilibrio con quelli tradizionali.³⁵ E ha un altro equivalente nella scelta ripetuta di Anzia Yezierska di mantenere, nei dialoghi dei personaggi dei suoi racconti e romanzi, soprattutto nella raccolta *Hungry Hearts*, per l'appunto del 1920, la struttura yiddish della frase, composta però ormai totalmente in inglese americano, sia pure vacillante, imperfetto o riecheggianti termini "altri", lasciando così il lettore nell'incertezza se si tratti della traduzione volutamente letterale e approssimativa di una frase pronunciata in yiddish o se il personaggio stia parlando in inglese americano senza tuttavia perdere il calcio yiddish: "What say you to a bite of eating with me?", "For why is it necessary all this to know?" Tutti esempi di una liminalità d'esperienze destinata a lasciare tracce profonde nella lingua e nella cultura della modernità e del modernismo.

Altri esempi si potrebbero trarre a questo punto dall'esperienza del ghetto in genere e non più solo da quella del Lower East Side, e degli anni della grande immigrazione, prendendo in esame quei *clusters of images*, quei "grumi d'immagini", in cui *descent* e *consent*, passato e presente, tradizione e modernità, entrano in contatto diretto, interagiscono creativamente, suscitando quelli che a ragione potrebbero chiamarsi "correlativi oggettivi". Qui, la *double vision* di cui scrive W.E.B. DuBois come di un'esperienza caratteristica dell'africano americano (l'essere al contempo dentro e fuori, il vedere lo stesso "oggetto" attraverso i propri occhi e attraverso lo stereotipo dominante: altro ingrediente centrale del modernismo³⁶) dà infatti origine a espressioni dense e ricche, che agiscono contempora-

35. *Ibidem*.

36. W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folks*, Greenwich, Conn., Fawcett, 1961 [1903], passim.

neamente nei due sensi e sono rivelatrici proprio se colte nel loro significato dialettico, mutevole e contraddittorio.

Penso per esempio all'espressione, usata da Zora Neale Hurston in uno dei suoi racconti di Harlem, "Then he would give the pimp's sign, and percolate down the Avenue",³⁷ dove la figura del *flâneur* metropolitano (alla Poe-Baudelaire-Benjamin) viene rivisitata combinandola da un lato con una figura tipica del ghetto segnata da forti elementi tradizionali e dall'altra con un riferimento diretto a un altrettanto tipico manufatto tecnologico americano, il *percolator*, che rimanda a sua volta a una domesticità, a un privato, che però, nell'immagine della Hurston, si proiettano fuori, verso un pubblico tutto particolare come quello della "Avenue". E penso anche, più di recente, al titolo di una raccolta di versi di Tato Laviera, poeta *nuyoricano*, *La carreta made a U-Turn*, dove si combinano nuovamente, da un lato, una ben riconoscibile tradizione socio-culturale portoricana e, dall'altro, un "segno" metropolitano di grossa presenza evocativa.³⁸ Sono due ulteriori esempi dell'incessante fluidità linguistica implicita nel fenomeno della reinvenzione spaziale e del persistere di una modernità e di un modernismo strettamente collegati a certe particolari esperienze, come quella dell'immigrazione negli Stati Uniti.

37. Zora Neale Hurston, *Story in Harlem Slang* (1942), in Zora Neale Hurston, *Tre quarti di dollaro dorati*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, p. 108.

38. La "carreta" è un'immagine centrale dell'universo portoricano d'origine, rimandando alla realtà dei *jibaros*, al contatto con la terra, alla loro incessante mobilità. Ma è anche il titolo di una celebre *pièce* teatrale di René Marqués (1962), che per la prima volta porta sulla scena il portoricano nella sua lunga storia travagliata di emigrazione verso New York. Infine, la "carreta" continua a essere una componente centrale dell'universo del ghetto: il *piraguero* e il venditore di *cuchifritos* sono in certo senso la sua attualizzazione metropolitana.

Babele o Arianna?

È ovvio che a questo punto gli esempi potrebbero moltiplicarsi, in un campo come nell'altro. Ma ciò che qui importa ribadire è il senso di un'incessante reinvenzione dell'esperienza individuale e collettiva, degli spazi e della lingua, del privato e del pubblico; una reinvenzione che corrisponde a una strategia necessaria, sebbene non cosciente né lucidamente delineata, *volta a sciogliere l'enigma*. Sarà infatti proprio il reciproco articolarsi dialettico di queste reinvenzioni – processi materiali legati all'esistenza data di individui e gruppi – a entrare in maniera decisiva nella dinamica di sviluppo del modernismo come espressione artistica delle trasformazioni radicali intervenute fra Ottocento e Novecento a livello mondiale.

Non c'è dubbio infatti che il modernismo affondi le proprie radici nell'esperienza complessa e contraddittoria dell'immigrazione (e meglio sarebbe dire "della migrazione"), e dunque dello sradicamento / radicamento (e di tutto quanto vi corre in mezzo), nel quadro generale di un diffuso antagonismo di classe e di una "globalizzazione" che è, fin dagli albori e ben prima che il termine diventasse di moda, caratteristica genetica del modo di produzione capitalistico – temi questi che an-

dranno ripresi in futuro, nella consapevolezza che essi non sono stati trattati a sufficienza nella letteratura critica sul modernismo, per quanto pregevole e ampia.³⁹

Temi, inoltre, che – una volta approfonditi – ci permetteranno anche di comprendere meglio alcune successive dinamiche del modernismo, dinamiche dentro le quali siamo tuttora collocati. Furono infatti i macrofenomeni socio-politici verificatisi a partire dalla metà degli anni Venti, con l'assopirsi di quell'antagonismo di classe (da allora latente o presente al modo dei fiumi carsici) e la perdita di un fertile contatto diretto con l'esperienza dell'immigrazione, a causare via via il prosciugamento di una delle anime del modernismo, quella che da un lato spingeva in avanti in maniera positiva e propositiva e dall'altro tendeva verso la ricomposizione in una nuova sintesi superiore. Ebbero allora il sopravvento altre forze e tensioni (oltre che inerzie): quelle di un ritorno indietro, di un *rap-pel à l'ordre*, di un prevalere del senso di frammentazione e anomia, di una frattura interna al fenomeno di dialettica continua fra individuo e gruppi, spazi e lingue, pubblico e privato. Ed è questa, e non certo il cosiddetto "postmoderno", la storia che continua anche oggi.

Ora, proprio l'esperienza del Lower East Side, e più in generale del ghetto e dei quartieri d'immigrazione, racchiude ancora – per quanto semi-occultate da scorie e sedimenti diversi – le tracce pulsanti, la memoria viva, di *quel* passato; e dunque ci rivela come al cuore del modernismo non ci fossero (e non ci siano) solo la frammentazione e l'anomia, fra l'altro troppo spesso riassunte nella frusta, impropria e sviante immagine della biblica Babele; bensì anche e soprattutto – e in maniera forte e decisa – l'anelito verso la ricomposizione: la spinta a sciogliere l'enigma, a cogliere il significato profondo. Come per l'appunto scrive Stephen Marcus a proposito dell'esperienza del giovane Engels a Manchester. O come scrive Marshall Berman, quando ricorda che, da allora, il modernismo è "ogni tentativo di uomini e donne moderne di proporsi come soggetti oltre che oggetti della modernizzazione, di riuscire ad avere una presa sul mondo moderno e di sentirsi a casa in esso".⁴⁰ Perché certo la modernità capitalistica – il sistema di fabbrica, la grande metropoli, il mercato globale, del 1848 come del 2001 – è "un vortice di disgregazione e rinnovamento perpetui, di conflitto e contraddizione, d'angoscia e ambiguità".⁴¹ Ma dentro a quel vortice è poi possibile, fors'anche inevitabile, individuare "un'unità della separatezza (*a unity of disunity*)": il filo d'Arianna che aiuti a svelare il labirinto, e infine a uscirne.⁴²

39. Si vedano al riguardo: Malcolm Bradbury and James McFarlane, eds., *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1976, 1991; William Boelhower, ed., *The Future of American Modernism: Ethnic Writing Between the Wars*, Amsterdam, V.U. University Press, 1990; Giovanni Cianci, a cura di, *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

40. Marshall Berman, *Preface to the Penguin Edition: The Broad and Open Way*, in M. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Harmondsworth, Penguin, 1988, p. 5 (Trad. ital., *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985).

41. M. Berman, *L'esperienza della modernità*, cit., p. 25.

42. *Ibidem*.