

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ

IL FUTURISMO IN INGHILTERRA:
TRA AVANGUARDIA E CLASSICISMO

BULZONI EDITORE

Redazione: MASSIMO CARLUCCI

Ai miei genitori

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 88-7119-158-7

© 1990 by Bulzoni editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14

INTRODUZIONE

Da alcuni anni si assiste ad un crescente interesse per il Futurismo che se da una parte risponde a precise esigenze esegetiche, dall'altra implicitamente gli restituisce quel ruolo di primo piano che ha occupato sulla scena europea del primo Novecento.

Se tanti sono i movimenti artistici che devono qualcosa al Futurismo, preconetti ideologici e scetticismo verso alcuni atteggiamenti considerati superficiali, 'pericolosi', o, peggio, anti-artistici hanno ritardato uno studio che necessariamente deve essere più obiettivo, filologico, 'scientifico' in senso poundiano, l'unico che possa dare risultati attendibili e che solo in questi ultimi anni ha dato frutti significativi¹.

¹ Cfr.: F.T. MARINETTI, *Teoria e Invenzione Futurista*, L. DE MARIA (ed.), Milano, Mondadori, 1968; F.T. MARINETTI, *La Grande Milano Tradizionale e Futurista*, L. DE MARIA (ed.), Milano, Mondadori, 1969; L. DE MARIA (ed.), *Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori, 1973; G.B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, Napoli, Guida, 1973; U. APOLLONIO, *Futurismo*, Milano, Mazzotta, 1976; M. CALVESI, *Le due Avanguardie*, Bari, Laterza, 1975; M. CALVESI, Vol. V *Enciclopedia L'arte moderna*, Milano, Fratelli Fabbri, 1975; M. VERDONE, *Prosa e Critica Futurista*, Milano, Feltrinelli, 1973; AA.VV., *Marinetti Futurista*, Napoli, Guida, 1977; M. PINOTTINI, *L'Estetica del Futurismo*, Roma, Bulzoni, 1979; C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985; L. DE MARIA, *La nascita dell'avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1986; E.

Ma se è difficile orientarsi nella magmatica e tentacolare massa di scritti futuristi che affrontano gli argomenti più disparati in un caleidoscopico alternarsi di estetico ed extra-estetico e con esiti a volte contraddittori, ancor più difficile è riconoscere cosa di tutto questo sia filtrato e sia stato recepito nelle altre nazioni.

Vi sono zone geografiche interessate all'evento futurista in cui tale rapporto è stato già esaurientemente studiato². Ve ne sono altre, invece, che attendono ancora un esame definitivo. Una di queste è l'Inghilterra che, anche a causa della mancanza di una forte tradizione avanguardistica³ sensibile ai movimenti artistici europei, rimane agli occhi di molti estranea alle travolgenti correnti artistiche e di pensiero del primo Novecento⁴. Se si parla

CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986; AA.VV., *Futurismo & Futurismi*, Milano, Bompiani, 1986.

² Cfr.: VL. MARKOV, *Storia del Futurismo Russo*, Torino, Einaudi, 1973; G. KRAISKI, *Poetiche Russe del Novecento*, Bari, Laterza, 1968; C. G. DE MICHELIS, *Futurismo Italiano in Russia*, Bari, De Donato, 1973; A. M. RIPELLINO, *Majakovski e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959; M. COLUCCI, 'Futurismo Russo e Futurismo Italiano', in *Ricerche Slavistiche*, vol. XII, 1964; B. LIVSIC, *L'arciere dall'occhio e mezzo*, Bari, Laterza, 1968; I. AMBROGIO, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Ed. Riuniti, 1968; V. D. BAROOSHIAN, *Russian Cubofuturism 1910-1930. A study in Avant-Gardism*, The Hague-Paris, 1974.

³ Mi riferisco ovviamente ai movimenti storici d'avanguardia: Futurismo, Surrealismo, Dadaismo, Cubismo etc. A questo proposito HERBERT READ ha scritto: «Noi inglesi non abbiamo gusto... La nostra condizione è neutrale — un'immensa indifferenza per questioni d'arte» in *Anarchy and Order*, Londra, Faber & Faber, 1954, p. 67. Gli stessi Lawrence, Joyce ed Eliot sono difficilmente inseribili nel contesto delle avanguardie europee. F. M. FORD scriveva: «Noi Anglosassoni siamo la barzelletta del mondo: non c'è nazione che non ci disprezzi per le nostre idee commerciali, per la nostra incredibile politica estera — e per la completa assenza di un'arte tipicamente nazionale... Noi non abbiamo nulla». In *Thus to Revisit*, Londra, Chapman & Hall, 1921, p. 137.

⁴ Gli anziani artisti inglesi, famigeratamente noti per il loro atteggiamento filisteo nei confronti dell'arte moderna, erano insensibili alle nuove ricerche. Non

di movimenti d'avanguardia inglesi solitamente si guarda agli anni tra le due guerre che videro fiorire ricerche simili a quelle compiute dai Surrealisti francesi. Invece, proprio grazie al Futurismo, unitamente ad altri influssi continentali che vanno dal Cubismo all'Astrattismo di Kandinsky, si sviluppò alla vigilia del primo conflitto mondiale un movimento inglese d'avanguardia: il Vorticismismo.

L'argomento è in parte già noto⁵, ma solitamente si considera il Vorticismismo un movimento pittorico, mentre poca rilevanza viene ad esso attribuita dal punto di vista letterario, essendo erroneamente declassato a sinonimo di Imagismo. Invece il Vorticismismo «influenzò egualmente le immagini prodotte dalla sua ispirazione visuale e, allo stesso modo, i meno evidenti frutti letterari della sua ebollizione»⁶. In questo studio si vuole dimo-

a caso RICHARD ALDINGTON ricorderà nel suo *Life for Life's Sake*, (Londra, Cassele & Co., 1968), come un viaggio in Italia lo convinse che

Nel continente le arti erano prese molto più sul serio, erano molto più largamente e sinceramente praticate e gustate che in Inghilterra, dove lo sport ha usurpato il loro posto in tutte le classi. Certamente non c'era in Inghilterra lo stesso rispetto per l'artista che esisteva in Francia ed in Italia. Al contrario, l'artista in Inghilterra era oggetto di sospetto, avversione e disprezzo — a meno che non gli accadesse di fare soldi. (p. 119)

Lo stesso WYNDHAM LEWIS, esponente di primo piano del Vorticismismo, affermerà sulle pagine di *Blast*: «L'Inghilterra... tra le nazioni d'Europa rappresenta l'anti-Arte, la mediocrità e la mancanza di cervello». 'The Improvement of Life', *Blast* I, 20 Giugno 1914, p. 146.

⁵ R. CORK, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, 2 voll., Londra, Gordon Fraser, 1976; W. C. WEES, *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto University Press, 1972; W. LIPKE, 'Futurism and the Development of Vorticism', in *Studio International*, Aprile 1967; R. W. DASENBROCK, *The Literary Vorticism of E. Pound & W. Lewis*, Baltimora, The John Hopkins University Press, 1985; in Italia sono stati pubblicati: G. CIANCI (ed.), *Quaderno 9, Futurismo/Vorticismismo*, Palermo, 1979; G. CIANCI (ed.), *Wyndham Lewis. Letteratura/Pittura*, Palermo, Sellerio Editore, 1982.

⁶ W. LEWIS, 'The Vorticists', *Vogue*, Sett. 1956, p. 216.

strare come la scrittura vorticista sia stata significativa per la letteratura inglese del Novecento se è vero, come crediamo, che le opere di Lewis e di Pound, tra le più importanti in questo secolo, sono state influenzate per molti aspetti dal Vorticism, anche quando questo movimento era morto da molti anni. È possibile anzi affermare, come ha fatto R. Way Dasenbrock nel suo interessante *The Literary Vorticism of Ezra Pound & Wyndham Lewis*, che l'impatto del Vorticism fu principalmente sulla letteratura, non sull'arte figurativa.⁷

Qual'era, dunque, la pratica di scrittura vorticista, che relazione esisteva tra poesia e pittura soprattutto considerando il coinvolgimento, anche se a livelli diversi, dei protagonisti più conosciuti del modernismo inglese: E. Pound, Wyndham Lewis, D. H. Lawrence, T. S. Eliot, J. Joyce?

Da ciò scaturisce la necessità di quello che potrebbe apparire « l'ennesimo » libro sul Futurismo.

Se sul piano letterario questo incontro/scontro si concretizzò quasi esclusivamente nella pubblicazione della rivista *Blast*, ciò non toglie che essa, sebbene possa apparire, come in parte certamente fu, una imitazione delle tecniche futuriste, portò anche allo sviluppo ed alla presa di coscienza dell'avanguardia inglese che non mancò in seguito di rendersi autonoma da debiti continentali.

Prima del 1910 « l'Inghilterra si trovava in una atipica condizione di sonnolenza ».⁸ Gli artisti vorticisti avvertivano, però, « una febbre di ribellione », l'urgenza di un rinnovamento e di un'emancipazione delle idee. In tale atmosfera Marinetti incarnò per l'avanguardia inglese il modello dell'artista che rigetta

⁷ R. W. DASENBROCK, *op. cit.*, p. 63.

⁸ W. LEWIS, 'The Vorticists', *cit.*, p. 216.

⁹ F. SWINNERTON, *Background with Chorus*, Londra, Hutchinson, 1956, p. 170.

il ruolo tradizionale di uomo di cultura come tollerante umanista. Il conflitto, il dissenso, la trasgressione definivano questo nuovo intellettuale. Qui si inserisce un altro motivo di interesse: la nascita e/o lo sviluppo del concetto di 'modernismo' nella cultura del Novecento che si andava formando proprio negli anni 1910-14 nella Europa prebellica. Modernismo come capacità di annichilire il passato, come necessità di oblio in senso nicciano:

Ma egli [l'uomo] si meravigliò anche di se stesso, per il fatto di non poter imparare a dimenticare e di essere continuamente legato al passato: per quanto lontano, per quanto rapidamente egli corra, corre con lui la catena¹⁰.

Questa capacità di gettarsi ad occhi chiusi « in un'azione alleggerita di tutte le esperienze precedenti, cattura l'autentico spirito del moderno »¹¹.

A questo si aggiunga che la diffusione del Futurismo e lo svilupparsi del Vorticism si compiono in un periodo storico particolarmente ricco di fermenti rivoluzionari di ogni tipo¹². Anche in campo sociale la situazione era in pieno sommovimento.

Numerose erano le manifestazioni organizzate dalle suffragette di Eveline Pankhurst che quotidianamente apparivano nelle cronache dei giornali inglesi a seguito di azioni di protesta di una certa risonanza. A ciò si aggiungeva una lunga serie di scioperi dei ferrovieri, dei portuali, dei minatori che paralizzò il paese.

Si comprende così perché Ezra Pound scrivendo a W. C. Williams alludesse a Londra come a 'The Vortex' riferendosi in

¹⁰ F. NIETZSCHE, *Considerazioni Inattuali*, Milano, Adelphi, 1976, p. 262.

¹¹ P. DE MAN, *Blindness & Insight*, Londra, Methuen, p. 147.

¹² Basti ricordare le mostre di Kandinsky del 1909, quelle post-impressioniste del 1910 e 1912, la mostra di Picasso del 1912, la diffusione del pensiero di Bergson, della psicanalisi, della cultura russa, e delle nuove teorie sulla relatività di Einstein.

tal modo all'atmosfera di totale rinnovamento che in quegli anni si poteva respirare nella capitale inglese¹³.

Nel 1912 Lascelles Abercrombie scriveva: « il presente è un tempo che fermenta a causa di un cambiamento tremendo; il più tremendo di tutti i cambiamenti, un cambiamento nell'interpretazione idealistica dell'Universo »¹⁴. V. Woolf con precisione individuò nel Dicembre 1910 il momento in cui « il carattere dell'uomo cambiò »¹⁵.

¹³ Lettera del 19 Dicembre 1913, in E. POUND, *Selected Letters of E. Pound 1907-1941*, D.D. PAIGE (ed.), Londra, Faber, 1982, p. 65.

¹⁴ Cit. in R. H. ROSS, *The Georgian Revolt* Londra, Faber and Faber, 1965, p. 39.

¹⁵ V. WOOLF, *Mr Bennett and Mrs Brown*, Londra, The Hogarth Press, 1924.

CAPITOLO I

IL FUTURISMO IN INGHILTERRA

Nato sulle pagine del quotidiano francese *Figaro* il 20 Febbraio 1909 con la pubblicazione del Manifesto di Fondazione¹, il Futurismo, movimento iper-italiano, si poneva fin dall'inizio in un ambito ben più vasto, internazionale, andando ad occupare una posizione centrale nella cultura europea del primo Novecento. Posizione che Marinetti seppe mantenere anche grazie alla sua capacità di creare un perenne clima di *battage* culturale in cui la polemicità elevata a regola era il frutto di reali esigenze di cambiamento. La modernità, la tecnica, l'industrializzazione, l'elettricità, la macchina, che avevano cambiato la qualità della vita ed anche l'estetica delle cose, richiedevano ormai un tipo di arte che oltrepassasse i limiti dell'ottocentismo.

Nel tentativo di superare i confini tra Realtà ed Arte, quest'ultima si propone come 'avanguardia' cioè non solo come sinonimo di 'arte estremista' che combatte l'impoverimento delle

¹ Per 'Manifesto' intendo un documento programmatico di un movimento artistico o letterario, contenente i principi estetici di quel dato movimento. La necessità dell'uso di Manifesti nasceva dalla tendenza ad organizzarsi in gruppi, *bund*, da parte di élites che si ponevano nel ruolo di guida in ambito culturale e che entravano in aperto conflitto tra loro o con i movimenti che li avevano preceduti.

varie forme espressive, ma soprattutto come una forza capace di intervenire sulle strutture sociali e modificarle. Avanguardia come appropriazione, incarnazione di idee, non solo come innovazione di estetiche. L'arte a sua volta è vista come totalità, come 'morte' e 'trasmutazione dei valori', crisi della metafisica occidentale. Ed il Futurismo si afferma proprio come un movimento fornito di una ideologia capace di negare i valori e gli ideali su cui si fondavano la realtà e la conoscenza dell'uomo occidentale: la famiglia, il matrimonio, la religione, il razionalismo illuminista, il positivismo, la democrazia liberale, il socialismo democratico. Il problema dell'arte è affrontato nella sua globalità, non solo come conflitto di poetiche, ma di esistenze. È l'attuazione del rimbau-diano « il faut changer la vie » che mira ad un mutamento radicale della realtà e dello spirito umano.

Gli anarchici si accontentano di assalire i rami politici, giuridici ed economici dell'albero sociale mentre noi vogliamo assai di più. Di quest'albero infatti noi vogliamo strappare e abbruciare le più profonde radici, quelle piantate nel cervello dell'uomo².

La futurista distruzione del passato come atto liberatorio presupposto alla ricostruzione integrale della realtà sulla base di esigenze e valori propri di altre culture, fece sì che nascessero o si sviluppassero centri di cultura rivoluzionari. L'influsso del Futurismo sulle avanguardie europee e in genere sullo spirito d'avanguardia, è quindi rilevante. G. Benn nei suoi saggi critici ha scritto che la pubblicazione del manifesto futurista fu « l'avvenimento che segnò la fondazione dell'arte moderna in Europa »³. Questo però non vuol dire che il Futurismo si sia diffuso per un semplice processo di riproduzione agamica. Al contrario, nelle

² F. T. MARINETTI, 'Governo tecnico senza parlamento, senza senato e con un eccitatorio', in *Teoria ed Invenzione Futurista*, cit., p. 360.

³ G. BENN, 'Problemi della lirica', in *Saggi*, Milano, Garzanti, 1963, p. 217.

nazioni in cui il Futurismo raccolse consensi, si sviluppò secondo caratteristiche proprie di quel determinato ambiente culturale⁴. Fatte queste premesse, possiamo chiederci che significato ebbe nel Giugno 1910 l'arrivo in Inghilterra del Futurismo.

Il 1909, oltre a segnare la data di nascita del Futurismo, segna forse quello che C. K. Stead ha definito « il punto più basso di un lungo declino della poesia inglese »⁵. Il primo decennio del secolo fu il periodo in cui « molti poeti morirono o fuggirono in altri climi; anche gli editori fuggirono, e i prosatori vennero pescati nella Senna »⁶. Anche Eliot dirà: « Nel primo decennio del secolo la situazione era inusuale. Non riesco a pensare ad un solo poeta vivente, sia in Inghilterra sia in America, che allora fosse al massimo delle sue potenzialità, il lavoro del quale fosse capace di indicare la strada ad un giovane poeta cosciente del desiderio di una nuova lingua »⁷. In questo panorama desolato si inserirono i Futuristi.

A tutt'oggi non esiste un esame esaustivo dei rapporti tra Futurismo e cultura moderna inglese. Tali rapporti, però, furono certo più significativi di quanto si possa pensare. Basta considerare quanto Ezra Pound affermò in una dichiarazione precedente il 1930:

Lo scrittore che più mi interessa oggi e verso il quale confesso molti debiti di gratitudine, è Marinetti. Marinetti e il Futurismo hanno dato una grande spinta a tutta la letteratura europea. Il movimento al quale Joyce, Eliot, io stesso abbiamo

⁴ Marinetti era solito affermare che il Futurismo « non è una chiesuola né una scuola ma piuttosto un grande movimento solidale di eroismi intellettuali »: '1915 — In quest'anno futurista' in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., p. 283. A questo L. FOLGORE aggiungeva « Il Futurismo non è una scuola. È una tendenza. È uno slancio in avanti ». 'Le Futurisme' in *Sic*, Maggio 1917.

⁵ C. K. STEAD, *The New Poetic*, Londra, Hutchinson, University Library, 1975, p. 53.

⁶ F. MADDOX FORD, *Return To Yesterday*, Londra, Victor Gollancz, 1931, p. 45.

⁷ T. S. ELIOT, *To Criticize the Critic*, Londra, Faber, 1978, p. 58.

dato origine a Londra, non sarebbe esistito senza il Futurismo⁸.

Approdando sulle coste inglesi, dunque, il Futurismo contribuì fattualmente a formare quell'atmosfera di rinnovamento che proprio nel 1910 cominciava ad avvertirsi in Inghilterra.

La prima apparizione pubblica di Marinetti sul suolo inglese fu in occasione del « Discorso Futurista agli Inglesi » pronunciato al Lyceum Club di Londra nel Giugno 1910. Non stupirà il fatto che questa *lecture* più che una enunciazione di programmi futuristi risultò essere una lucida ed acuta critica alla *English way of life*, e al tipo di cultura e di tradizione a cui essa era legata. Dopo aver posto l'accento su quelli che a suo giudizio erano gli aspetti futuristicamente positivi del popolo inglese, « il patriottismo indomabile e bellicoso ... il vostro orgoglio nazionale, che guida la vostra grande razza muscolosa di coraggio ... il vostro individualismo possente », Marinetti passava ad esporre « tutto il male che noi pensiamo degli Inglesi ». Li accusava di essere « vittime del vostro tradizionalismo color di medio evo », di essere abitudinari e di non provare « né l'amore aspro e avventuroso delle idee, né lo slancio verso l'ignoto dell'immaginazione, né la passione del futuro, né la sete della rivoluzione ». Li rimproverava per il loro « formalismo ipocrita e abitudinario », per la « mania meschina e meticolosa per le etichette, le maschere e i paraventi », per « la mania ossessionante di essere sempre chic. Per amore dello chic, rinunciate sempre allo slancio appassionato, alla violenza del cuore, agli scoppi di voce, alle grida e persino alle lacrime ... per amore dello chic, voi non parlate mai di quello che fate, perché è vostra regola l'essere agili e leggeri nella conversazione ».

Dal punto di vista sociale li accusava di conservare « ancora

⁸ Dichiarazione di Ezra Pound riportata in FILLIA, *Il Futurismo*, Milano, Sonzogno, 1932, p. 20.

la netta separazione medioevale fra padrone e servitore, fondata su una adorazione assurda della ricchezza » e di avere un « culto morboso ... per l'aristocrazia ». Da questa tradizione derivava, secondo Marinetti, l'incapacità dei letterati inglesi di « concepire un romanzo che non si svolga nell'alta società ». Ancora più grave era la colpa della cultura inglese per la « lugubre e ridicola condanna di Oscar Wilde. L'Europa intellettuale non ve la perdonerà mai ». Con lucido acume Marinetti individuava alcune contraddizioni del mondo inglese:

Voi avete inventato l'amore dell'igiene, l'adorazione per i muscoli, l'aspra passione dello sforzo, che trionfano nella vostra bella vita sportiva. Ma disgraziatamente, spingete il vostro culto esagerato del corpo fino al disprezzo delle idee, e vi appassionarete soltanto per i piaceri fisici ... vi si crede molto religiosi, ma non è che apparenza. Voi non vi curate della vostra vita interna, e nella vostra razza non c'è un vero sentimento mistico. Di questo mi congratulo con voi! Ma voi avete bisogno ugualmente di rifugiarsi nel protestantesimo, *bonne-à-tout-faire* della vostra intelligenza, che vi evita la fatica e lo sforzo di pensare liberamente, senza paura e senza speranza come una bandiera nera nelle tenebre ... nessuno ama più di voi i piaceri della carne, e siete voi, tuttavia, che ostentate in Europa la maggiore castità! Voi amate ed accogliete generosamente tutti i rivoluzionari, ma ciò non vi impedisce di difendere solennemente i principi dell'ordine! ... Voi adorate le belle macchine volanti che sfiorano con le loro ruote la terra, il mare e le nubi, eppure conservate minuziosamente ogni minimo detrito del passato!

Ma quello che Marinetti considerava il « difetto maggiore: un difetto del quale voi stessi avete dotata l'Europa » è lo

snobismo, sia che esso consista nel culto appassionato, esclusivo della razza pura, nella vostra aristocrazia, sia che esso crei una specie di religione della moda e trasformi i vostri sarti il-

lustrati in altrettanti grandi sacerdoti di religioni perdute. Alludo anche alle vostre imperiose e dogmatiche norme per vivere bene e alle sacre tavole dei *comme il faut*, secondo le quali voi disprezzate e abolite, con una leggerezza sorprendente, il valore fondamentale dell'individuo, non appena esso deroghi alla legge suprema dello snobismo. Tutto ciò rende singolarmente artificiale tutta la vostra vita e fa di voi il popolo più contraddittorio della terra; cosicché, con tutta la vostra maturità intellettuale, voi potete anche sembrare, qualche volta, un popolo in formazione.

Marinetti poi concludeva:

Non dovete considerare tutte le mie osservazioni come rimproveri. Contraddirsi è vivere e voi sapete contraddirvi coraggiosamente. Ma io so d'altronde che voi nutrite un odio profondo per la goffaggine tedesca, e questo basta ad assolvervi interamente ...

Lo scalpore fu grande. Quei valori morali e culturali ai quali l'Inghilterra si era sempre riferita erano ora messi in discussione. Tutto ciò che era tradizione spazzato via, se non addirittura messo in ridicolo. Lo snobismo, l'etichetta, la freddezza, l'eleganza, la religione, la castità, tutto visto sotto una nuova luce, quella di brillanti lampade elettriche che mostravano i limiti di ciò che nella penombra di ottocentesche lampade a petrolio sembrava perfetto ed ordinato.

In questo contesto riesumare la diatriba sulla condanna di Oscar Wilde significava spingere il mondo culturale del tempo a riesaminare se stesso, a rivedere giudizi espressi sotto la pressione di istanze moralistiche e religiose più che culturali. Anche Ruskin, considerato un venerabilissimo caposcuola, veniva futuristicamente stroncato.

Quando vi sbarazzerete dell'ideologia linfatica di quel deplorabile Ruskin, che io vorrei coprire di ridicolo, ai vostri oc-

chi, in modo definitivo? Col suo sogno morboso di vita agreste e primitiva, con la sua nostalgia di formaggi omerici e di arcolai leggendari, col suo odio della macchina, del vapore e dell'elettricità, quel maniaco di semplicità antica somiglia ad un uomo che dopo essere giunto alla sua completa maturità fisica, volesse ancora dormire nella culla e cibarsi alla mammella della propria nutrice divenuta decrepita, per riconquistare la sua spensieratezza infantile⁹.

Eppure l'eco non fu vasta. L'intelligentsia inglese, tradizionalmente insensibile alle proposte delle avanguardie, rimase sorda anche alle altisonanti critiche di Marinetti. Roger Fry, uno dei catalizzatori del mondo artistico del periodo, oltre ad avere una chiara 'antipathy to Futurism' che « derivava dalla sua eredità Quacchera, dal suo iniziale apprendistato scientifico, e dal suo temperamento intellettuale »¹⁰, organizzò, nel Novembre del 1910 e poi nell'Ottobre 1912, due mostre di artisti Post-Impressionisti¹¹ riservando, così, un posto d'onore proprio a quel tipo di arte che Marinetti avrebbe definito 'passatista'¹². Fry considerava

⁹ F. T. MARINETTI, 'Discorso Futurista agli Inglesi', in *Teoria ed Invenzione Futurista*, cit., pp. 240-245.

¹⁰ D. FARR, *English Art 1870-1940*, O.U.P., 1978, p. 203.

¹¹ La prima mostra 'Monet and the Post-Impressionists' (8 Nov. 1910-15 Gen. 1911) organizzata presso le Grafton Galleries ospitava le opere dei seguenti pittori: Cézanne, Cross, Denis, Derain, De Vlaminck, Friesz, Gauguin, Girieud, Herbin, Laprade, Maillol, Manet, Manguin, Marquet, Matisse, Picasso, Puy Redon, Rouault, Sérusier, Seurat, Signac, Vallotton, Valtat, Van Gogh.

In occasione della 'Second Post-Impressionist Exhibition' (5 Ott. 1912-31 Dic. 1912) erano invece presenti: Adeney, V. Bell, Bonnard, Braque, Cézanne, Chabaud, Ciulionis, Derain, De Vlaminck, Doucet, Etchells, Friesz, Fry Girieud, Goncharova, Gore, Grant, Herbin, Lamb, Larionov, Lewis, Lhote, Marchand, Marquet, Matisse, Petrov-Vodkin, Picasso, Puy, Rousseau, Saryan, Spencer, Van Dongen.

¹² È strano, quindi, trovare il nome di Fry citato nel Manifesto-Sintesi 'L'Antitradition Futuriste' (29 Giugno 1913) insieme a quelli di Picasso, Marinetti,

l'arte futurista il tentativo di « dipingere la confusione del cervello durante un viaggio in treno »¹³. È innegabile che egli investì il ruolo di portavoce nella ricerca del *nouveau*, ma solo relativamente all'Inghilterra. A livello europeo le ricerche artistiche si erano spinte ben oltre il suo decorativo post-impressionismo, ed in questo senso egli esercitò una funzione frenante nei confronti delle più estremiste tendenze nazionali. In contrasto con gli ideali post-impressionisti, nell'Agosto 1910, Douglas Goldring, editore di *The Tramp*, pubblicava « Futurist Venice », un breve manifesto futurista in cui Venezia veniva ripudiata come simbolo di un nostalgico sentimentalismo impressionista, Venezia

calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite.

Marinetti così continuava:

Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiomati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture.

Goldring oltre ad accogliere favorevolmente l'arrivo di Marinetti, affermava che la polemica futurista era « courageously

Stravinsky, Léger ed altri. Si può, comunque, considerare il fatto che Fry era conosciuto negli ambienti artistici d'avanguardia sia per aver partecipato con delle sue opere alla mostra parigina degli 'Indépendants' del 1912, sia per aver organizzato le mostre londinesi sul Post-Impressionismo. Marinetti stesso scrisse a Fry annunciandogli che il nome del pittore e critico inglese sarebbe stato incluso nella lista dei nomi del Manifesto per dimostrare che si ammirava la sua « vaillance d'esprit d'avant-garde ». Cit. in *Letters of R. Fry*, DENYS SUTTON (ed.), Londra, Chatto & Windus, 1972, p. 54.

¹³ D. FARR, *op. cit.*, pp. 202-203.

worded », e che quindi bisognava riservarle una larga pubblicità. Egli pubblicò anche degli estratti del Manifesto di Fondazione del Futurismo (1909) così commentandolo: « Is it not thrilling? »¹⁴.

¹⁴ D. GOLDRING, 'Futurism', *The Tramp*, Agosto 1910, pp. 487-88.

CAPITOLO II

1912 LONDRA IMPAZZISCE

I Futuristi non fecero ritorno in Inghilterra se non nel Marzo del 1912 ma questa volta in gran forza al seguito della mostra che, dopo aver riscosso un largo consenso alla Galerie Bernheim di Parigi (5-24 Febbraio 1912), si trasferì alla Sackville Gallery di Londra. All'inaugurazione della mostra erano presenti Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, F. T. Marinetti e Luigi Russolo. Dopo il successo parigino si aveva sentore che qualcosa di importante sarebbe accaduto anche alla Sackville Gallery¹. Questa esposizione offrì l'opportunità ai Futuristi di farsi meglio conoscere, anche grazie alla concomitanza di una serie di iniziative culturali collegate alla mostra².

¹ Boccioni così scrive da Londra all'amico Vico Baer in una lettera datata 1 Marzo 1912:

Tra un'ora c'è l'inaugurazione per il vernissage e la stampa, domani per il pubblico. Dai rappresentanti della stampa venuti fino da ieri si può cominciare a capire che anche a Londra l'esposizione desterà un enorme interesse ... il catalogo inglese è bello. Il negoziante vi ha aggiunto una spiegazione di ogni singolo quadro che deve essere curiosa, ma che sarà utile per queste 'bestie di Inghilesi' ... come diceva Benvenuto Cellini.

U. BOCCIONI, *Gli scritti Editi e Inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 347-348.

² Marinetti pronunciò due conferenze: una al Lyceum Club e l'altra alla

In una intervista pubblicata sul *Daily Chronicle* (20 Marzo 1912), Marinetti si complimentava con l'intera Inghilterra per il suo avanzato grado di industrializzazione, per « la sua brutalità ed arroganza », ma la biasimava nuovamente per essere « una nazione di sicofanti e di snob, assoggettata da vecchie tradizioni rosicchiate dai vermi, convenzioni sociali, e romanticismo »³.

L'azione di proselitismo, così cara a Marinetti, veniva sviluppata in un'altra intervista concessa all'*Evening News* (4 Marzo 1912) dove il poeta milanese proclamava che « Londra stessa è una città Futurista! », ed aggiungeva di essere deciso a convincere artisti inglesi ad aderire al Futurismo. A tale scopo Marinetti affermava:

I vostri pittori continuano a vivere di un nostalgico sentimento, bramosi di un passato che non può essere rievocato, immaginando di vivere in un'era pastorale.

Lui, invece, cantava:

Le colorite luci elettriche che lampeggiano pubblicità nella notte ... gli enormi cartelloni abbaglianti ... i brillanti colorati motorbus.

Bechstein Hall di Londra il 19 Marzo sul tema 'Il Futurismo nella letteratura e nell'arte'. Fu pubblicato un catalogo che comprendeva una presentazione delle opere esposte, il Manifesto dei Pittori Futuristi, ed una prefazione firmata dagli artisti espositori.

³ H. MONRO un anno dopo scriveva:

Certamente altre persone ricorderanno il discorso, e l'eccezionale lettura del piccolo Marinetti (piccolo fisicamente, come sembrava su un immenso palco vuoto, ma immenso di spirito) nel periodo della mostra, ad un manipolo di Inglesi, che così come notte dopo notte applaudiva Shaw, selvaggiamente applaudì la sua schietta derisione di tutti gli amati usi e costumi nazionali.

H. MONRO, 'Marinetti', *Poetry and Drama*, Sett. 1913, p. 263.

Per quanto concerne la conferenza alla Bechstein Hall, il cronista di *The Times* (21 Marzo 1912) affermò che la performance era stata tanto spettacolare da far rimanere con il fiato sospeso e il caloroso torrente di parole marinettiane così sorprendente che « alcune persone del pubblico hanno chiesto pietà ». L'articolo proseguiva sostenendo che « l'anarchica stravaganza dei Futuristi priverà il loro movimento della simpatia delle persone ragionevoli ».

La prefazione al catalogo della mostra londinese si collocava in un punto critico e decisivo dell'esperienza futurista. Vi troviamo affermazioni che avranno molta importanza anche per gli artisti inglesi, almeno per quelli più sensibili alle novità introdotte dal Futurismo. L'introduzione si apriva con un'attenta ed aspra critica a quelle che erano allora le forme artistiche più acclamate. L'Impressionismo, che rappresentava la tradizione, veniva ripudiato soprattutto nello sforzo di superarne 'la fugacità' a favore di un lirismo più intenso e di un movimento continuo. Accanto alla critica dei tradizionali moduli impressionisti, trovava posto anche il rifiuto del Cubismo che allora rappresentava l'estrema avanguardia nell'arte.

Pur ammirando l'eroismo dei nostri amici Cubisti ... ci dichiariamo assolutamente opposti alla loro arte. Essi si accaniscono a dipingere l'immobile, l'agghiacciato e tutti gli aspetti statici della natura. Adorano il tradizionalismo di Poussin, d'Ingres, di Corot, invecchiando e pietrificando la loro arte con una ostinazione passatista che rimane per noi assolutamente incomprensibile.

A tutto questo si contrapponeva il tentativo futurista « di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore », complesso di sensazioni definito 'simultaneità', parola che, coniata appositamente dai Futuristi, compare per la prima volta nella prefazione al Catalogo della mostra: « La simultaneità degli stati

d'animo nell'opera d'arte: ecco la meta inebriante della nostra arte ».

La simultaneità, che era il tentativo di creare « un ambiente emotivo, cercando a colpi di intuizioni le simpatie che esistono tra la scena esterna (concreta) e l'emozione interna (astratta) », investiva anche lo spettatore di un nuovo ruolo. La pittura futurista intendeva « far rivivere lo spettatore al centro del quadro ... bisogna che il quadro sia la sintesi di quello che si ricorda e di quello che si vede »⁴.

In questo clima di evidente bergsonianismo, il quadro diventava una specie di « memoria visiva che raccoglie i dati della spazialità temporale, fenomenica e psicologica dell'artista e dello spettatore »⁵.

Queste affermazioni, che aprivano nuovi orizzonti culturali, unite ad un rumoroso apparato pubblicitario, furono sufficienti ad attirare grandi masse di pubblico. Infatti, il successo della mostra fu veramente straordinario.

In un volantino futurista 'La pittura futurista trionfa a Parigi e a Londra' datato Milano 11 Luglio 1912, si legge:

Malgrado lo sciopero dei minatori, Londra non si occupò, per tutto il mese di marzo, che dei pittori futuristi. Più di trecentocinquanta studi critici nei quotidiani inglesi, fra i quali quello del 'Times', favorevole. Il leader del partito conservatore, Lord Balfour, si fece notare fra i più assidui visitatori, dichiarando che si interessava vivamente della pittura futurista⁶.

Marinetti in una lettera indirizzata a Balilla Pratella (12 Aprile 1912) così racconta:

⁴ BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI, 'Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles ...', in U. APOLLONIO, *op. cit.*, pp. 88-95.

⁵ U. BOCCIONI, *op. cit.*, p. 433.

⁶ In AA.VV., *Marinetti Futurista*, cit., pp. 351-352.

A Londra il successo colossale aumentò in modo fantastico. Più di 350 articoli critici in un mese e quattro giorni, poiché la galleria non voleva lasciare partire i quadri, data l'affluenza della folla pagante. Le vendite superano ora gli undicimila franchi⁷.

Non possiamo, però, accontentarci della testimonianza di scrittori futuristi, ed in particolare di Marinetti, probabile autore del volantino futurista sopra citato, per la tendenza che essi avevano ad enfatizzare i consensi ottenuti all'estero. Ad esempio Boccioni, in una lettera a Nino Barbantini del 13 Aprile 1912, parlava di « più di duecento articoli critici »⁸ che, sebbene numerosi, sono certamente meno cospicui di quanto comunicato ufficialmente dai Futuristi. Per rendersi conto della reazione del pubblico londinese, è bene attenersi alla rivista francese *Gil Blas* (6 Marzo 1912).

Oggi Londra è immersa nel marasma ... L'inquietudine ... vi circonda. I buoni londinesi avevano preso, riguardo al Futurismo, una risoluzione sensazionale. Essi dovevano fare, a mo' di disdegno, la cospirazione del silenzio attorno ai rumorosi espositori della Sackville Gallery. Nessuno ne doveva parlare, nessuno doveva metterci piede, gettarci un'occhiata. E l'accoglienza del pubblico inglese non è per nulla quella che questo pubblico aveva predetto ... C'è folla all'esposizione dei Futuristi a Londra⁹.

⁷ M. DRUDI GAMBILLO e T. FIORI (eds.), *Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca, 1958, p. 237.

⁸ U. BOCCIONI, *op. cit.*, p. 352.

⁹ In un altro articolo, comparso su *Gil Blas* il 14 Aprile 1912, si legge: Gli Inglesi flemmatici, così gelosi dei loro vecchi costumi, delle loro stesse routine, hanno appena consacrato in maniera del tutto inattesa una branca dell'arte che non ha niente a che fare con la routine — il Futurismo — ... diecimila visitatori in un mese, uno scellino ciascuno;

Il successo di pubblico fu quindi effettivamente enorme. Resta da analizzare l'atteggiamento della critica.

Un articolo apparso su *The Times* (1 Marzo 1912), probabilmente lo stesso che Marinetti definiva 'positivo', era invece apertamente critico nei confronti del Futurismo¹⁰.

L'articolo iniziava con l'esaminare il Manifesto dei pittori futuristi, incluso nel catalogo della mostra, accusandolo di non essere « molto chiaramente ragionato; cosa che è un difetto, giacché pretende di spiegare un sistema estetico ». L'unico aspetto positivo del manifesto era di essere una specie di manuale in cui trovare il significato di quelle forme dipinte sulla tela, altrimenti incomprensibili: « [Il Manifesto] aiuta certo a capire ciò che i quadri sono destinati a rappresentare ». L'attacco poi si faceva più diretto:

Il peggio è che più i quadri sono intelligibili, più essi appaiono di solito dei luoghi comuni. Gli artisti sono molto ansiosi di spiegare che essi non sono accademici; ma cosa può essere più accademico dell'impiego di un metodo, non importa quale metodo sia, come mezzo per sfuggire al luogo comune? I quadri futuristi possono essere realizzati secondo una ricetta. Voi rappresentate tutti i diversi disegni su di un piano, e quindi disturbate tutte le relazioni tra di essi come se aveste fatto fare loro un sobbalzo, dovendo il vostro oggetto esprimere la

circa seimila cataloghi a sei pence, vendita di un terzo dei quadri esposti. Ecco certo un risultato inatteso ... tutta l'alta nobiltà ha sfilato davanti a questi pittori sovversivi e coloro ai quali tutto ciò non è piaciuto non hanno detto niente, perché hanno pensato che dopotutto poteva anche essere bello. L'emozione non si è ancora calmata a Londra, ogni giorno si presentano ancora diverse centinaia di persone alla galleria di Sackville Road, e questa gente desolata di non poter vedere la mostra, che è chiusa, si consola portando via un catalogo.

¹⁰ È da tenere presente, comunque, che i Futuristi qualificavano come 'successo folle' anche le stroncature. BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI, *op. cit.*, p. 95.

sensazione prodotta dai cambiamenti di un rapido e complesso movimento. Il risultato potrebbe essere sorprendente, ma il metodo è nondimeno accademico, perché è un metodo che anche il più stupido studente potrebbe mettere in pratica se volesse.

Seguiva un'analisi minuziosa dei quadri esposti alla mostra. Nessun artista veniva risparmiato: Boccioni, Carrà, Russolo, Severini erano tutti criticati per il fatto che le loro opere consistevano in « commonplace pictures ». Il quadro *Nuotatrici* di Carrà era l'unico giudicato con una certa clemenza proprio perché « sebbene completamente intelligibile, non è un luogo comune e veramente dà un'idea molto viva del piacere di fare il bagno nel Mediterraneo ».

Con la conclusione dell'articolo, le critiche venivano portate al cuore stesso del Futurismo: alla simultaneità.

Il tentativo di esprimere in arte una semplice sensazione porta al caos estetico così come la pura imitazione ... I Futuristi sembrano confondere la sensazione con l'emozione, e il risultato è nella maggior parte dei casi l'incoerenza che ci si può aspettare. Perché la ragione ha sempre qualche parte nell'emozione, ma nessuna nella sensazione; ed è l'azione della sola ragione che dà coerenza ad un'opera d'arte.

Il critico londinese, quindi, ricercava nel quadro, e nei principi estetici a cui quel quadro rimandava, un significato razionalizzabile se non proprio uno spunto razionale che illuminasse l'opera d'arte chiarificandone i motivi ed i significati, mentre i Futuristi, partendo dall'intuizionismo bergsonian, ricercavano « non solo varietà, ma caos ed urto di ritmi assolutamente opposti ». Le avvertenze ed i suggerimenti, dati dai Futuristi nella loro prefazione, cadevano completamente nel vuoto:

... il pubblico deve dunque convincersi che per comprendere delle sensazioni estetiche alle quali non è abituato, deve di-

menticare completamente la propria cultura intellettuale, non per « impadronirsi » dell'opera d'arte, ma per « abbandonarsi » ad essa ... Noi andiamo distruggendo ogni giorno, in noi e nei nostri quadri, le forme realistiche e i dettagli evidenti che ci servono ancora a stabilire un ponte d'intelligenza fra noi e il pubblico¹¹.

Sull'*Evening News* (2 Marzo) in un brusco e secco articolo, si leggeva che il Futurismo « si è appiattito come una frittella sgonfia ».

In una lettera al *Pall Mall Gazette* del 5 Marzo, Sir Philip Burne-Jones scriveva impietosamente che i Futuristi erano i creatori di « ... produzioni ridicole » e che essi erano « interamente al di fuori del territorio dell'Arte, e ad esso totalmente estranei ». Inutile appariva, quindi, l'appello fatto da Max Rothschild sul *Pall Mall Gazette* del giorno precedente dove egli affermava che

quando da un palazzo si diffonde un canto giovane ed originale, anche se ruvido e discordante, dovrebbe essere accolto, non con urla violente, ma con ragionevole attenzione e capacità critica.

Anche Roger Fry espresse le sue critiche in un articolo apparso su *The Nation* del 9 Marzo 1912 in cui scriveva che l'interesse futurista « per la velocità e per la meccanica non è stato in grado di produrre quella intensità lirica, la sola che renda lo spettatore capace di condividere le loro emozioni ». Gli *states of mind* che i Futuristi volevano creare, avevano a che fare più con una certa curiosità scientifica che con l'arte.

In un articolo apparso sul *Daily News* dell'8 Marzo 1912 gli aspri accenti della critica non cambiavano di tono. « Senza alcun

¹¹ *Ibidem*.

dubbio la gente si affollerà per vedere questa umiliante degradazione per amore della novità »; e più avanti:

... ma cosa dobbiamo noi pensare di una galleria che dà facilitazioni per esporre queste deplorevoli attestazioni di acuta degenerazione mentale? Non è arte e nemmeno un sano commercio.

Infine, riferendosi alle impressioni generali sulla mostra si parlava di « una veduta profondamente rattristante e mortificante ... tutto mescolato in una inestricabile confusione ».

L'apice estremo di questo atteggiamento di condanna venne però raggiunto dal *Morning Post*, avendo W. Sickert rivelato su *The English Review* (Aprile 1912) che

nell'esercizio del suo dovere, sembra che il Sig. Ross preparasse un articolo sulla mostra futurista ... mi è stato detto che l'articolo non può essere pubblicato perché la mostra futurista è in sé un'immoralità, e non deve essere recensita.

Sickert fu uno dei pochi ad usare toni positivi nei confronti del Futurismo definendolo un « movimento ... da cui noi in Inghilterra abbiamo molto da imparare ». Di tono più pacato è anche un articolo pubblicato dal *Daily News* in cui si legge:

Essi enfatizzano piacevolmente l'ovvio fatto che coloro che urlano abbastanza rumorosamente sono spesso ascoltati. I quadri alla Sackville Gallery meritano attenzione come prove di esagerazione piuttosto che di disciplinata originalità. È verosimile che tutta Londra parli di loro.

L'articolista, pur ritenendo valide le opere esposte, si dichiarava contemporaneamente impreparato a comprenderne i motivi e i principi estetici: « certamente lo spettatore ha bisogno delle parole di spiegazione fornite dal catalogo ».

Più positivo era l'articolo firmato da P. G. Konody ed

apparso su *The Illustrated London News* (17 Febbraio 1912). Qui si affermava che i Futuristi avevano « diritto di essere presi sul serio, sia che le conclusioni tirate dai loro sbalorditivi manifesti siano accettate o no ». Il merito maggiore dei Futuristi era quello di formare un gruppo compatto ispirato dagli stessi ideali tanto da contare già dei proseliti. Konody però aggiungeva che « i Futuristi soffrono della malattia moderna del disgusto per l'arte semplicemente rappresentativa ... essi vogliono esprimere l'inesprimibile ».

Nello stesso numero della rivista venivano pubblicate anche nove fotografie di altrettante opere futuriste tra cui un'opera di Boccioni riprodotta sottosopra, il che si prestò non poco all'ironia dei denigratori del Futurismo.

L'Illustrated London News della settimana passata, consacrando una parte del suo numero all'esposizione dei Futuristi che si deve aprire a Londra il 1 Marzo, ha riprodotto una tela del pittore (Boccioni) e non comprendendo naturalmente ciò che essa rappresentava, l'ha messa in questa posizione imprevista anche dall'autore.

Anche se si dovesse ripubblicare l'opera nel verso giusto, Boccioni « sarà il solo ad accorgersene »¹².

L'accoglienza della critica fu quindi caratterizzata, nella maggior parte dei casi, da un'ostinata chiusura mentale. Questa può essere la chiave per interpretare le severe parole di Boccioni:

Londra, bella, mostruosa, elegante, ben pasciuta, ben vestita, ma cervelli pesanti come bistecche. Interni di case magnifici; pulizia, onestà, calma, ordine, ma in fondo un popolo idiota o semi. Quando penso a tutta l'imbecillità socialista, cooperativista, positivista, igienista che vuol giudicare le cose italiane

¹² Articolo pubblicato su *Gil Blas* il 23 Febbraio 1912.

attraverso l'ossessione di ciò che è inglese ... mi vien la nausea¹³.

L'attività futurista non si limitò alla mostra. Come s'è detto, Marinetti tenne due conferenze e nei suoi scritti quasi si divertì a descriverne l'effetto prodotto sul pubblico inglese. Le *lectures*, come tante altre 'serate futuriste', suscitarono infatti un certo scandalo, spesso provocato volutamente da Marinetti, sempre fedelissimo alla futurista 'voluttà d'essere fischiati':

Arrivando a Londra mi diverte la mancanza di una vera rassegna burocratica dei bagagli ma mi cuoce lo smarrimento conseguente del manoscritto del mio discorso preparato per il Lyceum dove voglio duellare con la giovane Pankhurst segretaria generale di tutte le suffragette inglesi. Non leggo quindi improvviso in francese un duro scoppiettante e mordente discorso contro tutti i passatismi dell'Inghilterra. ... A guisa di sferzante polemica contro gli irriducibili passatisti io sospendo e dondolo al centro della sala il mio autoritratto o uomo che corre, assieme plastico costruito nel laboratorio romano di Giacomo Balla mediante oggetti di fortuna che sono scatole metalliche di sigarette telai pennelli fiammiferi inestinguibili una spazzola un fazzoletto colorato¹⁴.

L'impatto con un uomo della personalità di Marinetti non doveva essere facile. Anche il suo aspetto, agli occhi degli Inglesi, contribuiva ad aumentare questa difficoltà. Così lo ricorda Douglas Goldring: « una persona sgargiante, adornato con anelli di diamante, catene d'oro, e centinaia di sfavillanti denti bianchi »¹⁵.

In *Il Futurismo in Spagna, a Londra, Parigi, Berlino, Mosca*, Marinetti racconta:

¹³ U. BOCCIONI, *op. cit.*, p. 351.

¹⁴ F. T. MARINETTI, 'Nascita del Futurismo Milano, Parigi, Londra', in *La Grande Milano, cit.*, pp. 289-290.

¹⁵ D. GOLDRING, *South Lodge*, Londra, Constable & Co., 1943.

Nella grande sala del Lyceum Club di Londra prendo la parola per svolgere l'alta, violenta, e complicata ideologia futurista, spiegando i diversi manifesti dei poeti, dei pittori e quello del musicista futurista Balilla Pratella.

Tutti i più illustri letterati inglesi sono presenti. Durante le due ore della conferenza, gli applausi sono continui. Le numerosissime suffragette presenti provocano però un violento tumulto, interrompendomi alla famosa frase: il disprezzo della donna e allo svolgimento della concezione futurista dell'amore. Ma il pubblico impose il silenzio alle suffragette e coronò con un'ovazione poco inglese, per la violenza dei battimani, la mia insolentissima conferenza che chiusi con queste parole: 'O voi, fra i molti che disapprovate queste nostre convinzioni futuriste che pur v'imponete di applaudirmi per dovere di ospitalità, vogliate rompere brutalmente i ceppi della vostra bella cortesia inglese e fischiatevi lungamente, a piacer vostro, in libertà.' S'intrecciarono immediatamente lunghe polemiche fra i principali quotidiani londinesi, il Times, il Daily News, il Daily Mail, il Daily Chronicle, il Daily Mirror. A Londra, nel corso di una mia conferenza, ingiurio e sfido il giornalista irlandese McCullagh (noto denigratore dell'esercito italiano) presente nella sala¹⁶.

È interessante approfondire due argomenti: lo scontro con il giornalista McCullagh e il curioso rapporto di amore-odio che legava i Futuristi, e Marinetti in particolare, alle suffragette.

Per quanto riguarda il primo argomento, possiamo leggere le testimonianze di Boccioni e di Marinetti. McCullagh cominciò a « calunniare il nostro esercito finché nella sala Bechstein Hall lo ingiurio sfidandolo a duello che lo impaurisce ancor più del colera »¹⁷. Boccioni aggiunge: « A Londra con Marinetti sono

¹⁶ F. T. MARINETTI, 'Il Futurismo in Spagna, a Londra, Parigi, Berlino, Mosca', in *Teoria ed Invenzione Futurista*, cit., pp. 514-515.

¹⁷ F. T. MARINETTI, 'Aeropranzi futuristi Milano, Parigi, Londra...', in *La Grande Milano*, cit., p. 318.

andato a insultare, a casa, un giornalista inglese. Che magnifica gita in automobile fino a sessanta chilometri da Londra »¹⁸.

Al di là dell'irruente comportamento dei due Futuristi, è da notare la reazione del McCullagh, emblematica della divertita superficialità con cui gli inglesi accoglievano quegli aspetti più provocatori del Futurismo: la teatralità, la passionalità, la faziosità.

Mentre scrivevo il presente libro ... fui interrotto dall'arrivo di tre signori che erano venuti in automobile da Londra ... il motivo ... era che volevano sfidarmi a duello, ed erano riusciti a trovarmi in casa quando non c'era nessun altro nell'abitazione, a parte una donna di servizio. Era il secondo invito di questo tipo che avevo ricevuto dal mio ritorno dall'Italia ... uno di loro minacciò di picchiarmi lì per lì ... accadde solo che io promisi di mettermi in contatto con il mio sfidante nel caso che fossi stato ansioso di battermi con lui. Allora il 'poeta' si alzò in piedi e cominciò un'orazione che durò un quarto d'ora ... tutto questo fu molto divertente, e il modo in cui il mio ospite vagava per la stanza come un eroe da melodramma lo era ancor di più¹⁹.

Il rapporto che si instaurò tra Marinetti e le suffragette è molto più ricco di sfaccettature. Fischi ed applausi le suffragette riservarono a Marinetti, battibecchi ed amicizia egli rese in cambio alle suffragette.

Dopo lo scontro verbale durante la conferenza alla Bechstein Hall, Marinetti racconta:

Nelle strade di Londra scoppia la massima sommossa delle suffragette che favoriscono con Boccioni in Piazza Trafalgar²⁰.

¹⁸ U. BOCCIONI, *op. cit.*, p. 351.

¹⁹ F. MCCULLAGH, *Italy's war for a desert*, Londra, Herbert and Daniel, 1912, p. XXIII.

²⁰ F. T. MARINETTI, 'Nascita del Futurismo Milano, Parigi, Londra', *cit.*, p. 290.

Capitaniamo con alcuni fratelli la donnesca turba per le strade dei Ministeri ma il rigurgito e il tumulto di altre legioni che sboccano annunciando nuove forze femminili della periferia decide la polizia a cavallo a dare il segnale della carica e questo avviene in un inferno di galoppi bastonate capitomboli urla rivoltellate e nuovi crolli di cristallerie in tutti i negozi invasi da forsennate. Io e Boccioni portiamo di peso avanti la bellissima suffragetta a braccetto quando due cavalloni che scolpiscono i loro enormi poliziotti vengono addosso alle nostre suffragette e ruzzoliamo giù a capofitto per delle scalette androni sottoscale dei palazzi ...²¹.

E Boccioni aggiunge:

Ho assistito a tutti i disordini delle suffragette, incoraggiandole e acclamandole quando le vedevo arrestare, sorridenti ... un po' pallide. Ho fatto a pugni e gomitate per proteggerle dalla folla inferocita che pareva animata da pessime intenzioni²².

Questo strano rapporto di amore-odio può essere chiarito dall'articolo comparso sul *Corriere d'Italia* il 20 Marzo 1912 in cui si legge:

C'è a Londra, in questi giorni, ... nientemeno che l'intera banda futuristica. E col vento che tira, non si sa mai ... il momento scelto non poteva essere più propizio. Lo sciopero minerario, l'agitazione delle suffragette hanno creato un'atmosfera ideale intorno all'opera di chi proclama la 'suprema bellezza della rivolta' ... Lo spirito di solidarietà è forte nel campo dei ribelli ... L'altra sera, uscendo dalla Sackville Gallery il Marinetti ha avuto occasione di assistere ad un raid vanda-

²¹ F. T. MARINETTI, 'Suffragette e Indian Docks', in *La Grande Milano*, cit., pp. 291-292.

²² U. BOCCIONI, lettera a Vico Baer del 15 Marzo 1912, *op. cit.*, p. 351.

listico delle suffragette contro le vetrine di Piccadilly. « Non discuto — egli ha detto — la causa di queste femmine militanti; confesso però che il loro gesto mi ha procurato un godimento immenso ». E non poteva essere altrimenti. Catechizzando il suo interlocutore intorno alle teorie futuriste, egli ha definito, infatti, la sua scuola come 'una camorra intellettuale contro il culto del passato'.

Questi due episodi minori dell'esperienza londinese di Marinetti, dimostrano come i Futuristi, giungendo in Inghilterra, non portassero solamente idee nuove sull'arte in genere, ma proponessero comportamenti e modi di vita che non mancarono di produrre i loro effetti in quegli ambienti dove più forte era l'insofferenza verso le istituzioni sociali o culturali.

CAPITOLO III

GLI ANNI 1913-1914

Nel 1913 il Futurismo, che ormai « era veramente un movimento mondiale »¹, tornò in Inghilterra. Fu la volta di Gino Severini, il pittore futurista italiano più famoso in Inghilterra, che il 7 Aprile 1913 inaugurò una personale alla Malborough Gallery di Londra².

Anche in questo caso la mostra fu accompagnata da un catalogo preceduto da una introduzione (scritta da Severini stesso) molto rilevante per artisti inglesi quali Wyndham Lewis, Jacob Epstein, David Bomberg ed Edward Wadsworth che allora militavano nelle file del 'London Group' ma che proprio in questo anno cominciavano a lavorare su composizioni quasi-astratte. Nell'articolo si leggeva:

È stata mia intenzione, rimanendo nel campo del plastico, realizzare nei dipinti e nei disegni che sto esponendo, delle forme che condividano in misura sempre maggiore la natura

¹ F.M. FORD, 'Those Were Days', *Imagist Anthology*, Londra, Chatto & Windus, 1930, p. ix.

² Le opere esposte erano 34. Anche questa volta il successo di pubblico fu tale che la data di chiusura della mostra fu rinviata varie volte.

dell'astratto. Questo bisogno di astrazione e di simboli è un segno caratteristico dell'intensità e rapidità con cui si vive oggi la vita ... La pittura non servirà più a rappresentare qualche spettacolo (Aneddoto) o l'aspetto esteriore di una persona alla quale è stata data una espressione di gaiezza o di tristezza (Letteratura o Psicologia) e non si limiterà più alla semplice ricerca di arabeschi su un piano (Matisse) ma per mezzo di forme astratte offrirà il ritmo pittorico di un mondo ideale³.

All'Aprile 1913 risale anche il primo articolo pienamente positivo riservato al Futurismo. Horace B. Samuel sul *Fortnightly Review* del 1 Aprile 1913 scriveva:

Per una corretta valutazione ... dei quadri futuristi, è essenziale rendersi conto che, lontano dall'essere delle semplici stravaganze isolate e *tour de force* di una nuova tecnica, essi costituiscono una parte integrale di un sistema vivente che ... malgrado tutto ha pieno diritto di essere considerato come un importante movimento artistico, letterario, economico, sociologico e soprattutto umano ... ciò che il Futurista desidera veramente è abbattere il convenzionale divorzio che è spesso ritenuto esistere tra Arte ideale e Vita reale, così da portare i due elementi nel più drastico ed immediato contatto ... [il Futurismo] è nella sua essenza una convergente manifestazione di tutti gli impeti vitali del ventesimo secolo.

In questo stesso articolo grande risalto veniva dato alla letteratura futurista ed in particolar modo al Verso Libero marinettiano.

Se noi tentassimo di cristallizzare la teoria di questo verso, che, sebbene libero da qualunque restrizione meccanica, è sempre subordinato al comando della sua stessa anima dina-

³ Cfr. G. SEVERINI, Introduzione al Catalogo 'The Futurist Painter Severini exhibits his later works', in *Archivi del Futurismo*, op. cit., p. 113.

mica, dovremmo dire che è semplicemente il principio dell'onomatopea portata dalla sfera della parola alla sfera del metro.

Nel Settembre 1913 la rivista *Poetry and Drama*, edita da Harold Monro⁴, dedicò un numero speciale al Futurismo. Lo stesso Monro così giustificava la sua decisione:

I nostri motivi sono duplici. In primo luogo, un movimento che ha ottenuto una così vasta notorietà a buon diritto esige studio e considerazione. In secondo luogo, anche noi asseriamo di essere Futuristi ... Gloria all'animoso Marinetti ed ai suoi discepoli per aver annunciato a gran voce il loro urlo di guerra, Futurismo, in tutte le capitali d'Europa.

Nello stesso numero della rivista venivano pubblicate poesie di Marinetti, Paolo Buzzi e Palazzeschi unitamente al manifesto futurista 'Immaginazione senza fili. Parole in libertà'. Monro scriveva nel suo articolo:

Molto tempo fa ... noi concepivamo l'idea di 'servire, adorare ed obbedire il meraviglioso futuro' ... I principi più importanti del nostro Futurismo sono: 1. Dimenticare Dio, Paradiso, Inferno, Immortalità Personale, e ricordare, sempre, la Terra. 2. Alzare gli occhi da una sentimentale contemplazione del presente, ciò non di meno, sempre, 'vivere' nel futuro della Terra.

L'uomo, per Monro, doveva guardare al futuro, doveva finirlo con la sua sentimentale contemplazione del passato, doveva « girarsi e camminare faccia in avanti, innamorato del futuro ». L'importanza del Futurismo per Monro risiedeva nell'essere « una attitudine mentale, una condizione spirituale » in perenne lotta

⁴ H. Monro (1897-1932) poeta, scrittore, editore, e proprietario del famoso 'Poetry Bookshop' di Londra, fu un sostenitore ed un valido promotore dei movimenti letterari d'avanguardia dei primi decenni del secolo.

con la tradizione. Monro inoltre ammirava « lo spirito di divertimento e temerarietà del Movimento Italiano » grazie al quale « la poesia automaticamente recupera il suo *appeal* popolare ». L'interesse di Monro per i Futuristi era anche legato alla capacità di Marinetti di diffondere la poesia:

Noi desideriamo vedere un pubblico che legga versi come oggi si legge il giornale ... La loro poesia è composta temerariamente per una immediata e vasta diffusione e per la declamazione in grandi raduni ... È una poesia più per l'orecchio che per un attento e accurato esame critico da parte dell'occhio.

Fu lo stesso Monro⁵ ad organizzare almeno tre delle conferenze, cinque in tutto, che Marinetti tenne a Londra tra il 16 e il 20 Novembre 1913⁶. Per la loro organizzazione Marinetti si

⁵ Nella biblioteca dell'Università di California a Los Angeles nel reparto 'Collezioni Speciali' è conservata una raccolta di lettere che Marinetti e Monro si scambiarono tra il 1913 ed il 1914. Grazie a queste lettere si possono ricostruire i movimenti di Marinetti e soprattutto si può comprendere il ruolo che uomini di cultura come Monro ebbero nella divulgazione del Futurismo. Cfr. ANNA MALTESE LAWTON, 'Marinetti in Inghilterra: scritti inediti', in *Il Verri*, 10 Giugno 1975.

⁶ Sempre su *Poetry and Drama* del Settembre 1913 Monro scriveva con soddisfazione:

Il giorno prima di andare in stampa, sfortunatamente troppo tardi per riferire in questo numero, l'Editore ha avuto un'intervista ... con il Sig. Marinetti a Milano. Il leader del movimento Futurista Italiano ha manifestato la sua intenzione di visitare l'Inghilterra in occasione di una campagna di Propaganda Attiva il prossimo Novembre. Il Sig. Marinetti farà una delle sue prime apparizioni al Poetry Bookshop, dove leggerà una serie di sue nuove poesie.

Le conferenze di Marinetti si tennero: il 16 Novembre al Cabaret Club ex Golden Calf, il 17 Novembre al Poets' Club di Hulme, il 18 Novembre al Poetry Bookshop di Monro, il 19 Novembre al Clifford Inn Club ed il 20 Novembre alla Dorè Gallery.

affidò a Monro, rivelandogli i propri timori per la buona riuscita delle serate ma confidando nel talento dell'esperto collega: « Vogliate ... fare più pubblicità possibile a queste tre conferenze, affinché ci sia molta gente interessante »⁷. In effetti proprio grazie all'abilità di Monro queste conferenze, che valeva « sicuramente la pena ascoltare »⁸, ebbero un discreto successo di pubblico tanto che anche il *Times* del 18 Novembre 1913 registrò l'avvenimento: « La scorsa notte alla cena del Poet's Club, il Signor Marinetti ha pronunciato un discorso su 'Il Futurismo in Poesia', un movimento di cui egli è fondatore e leader ».

La descrizione di una di queste serate, certamente atipiche anche per il pubblico più preparato, ci è fornita da Edward Marsh in un resoconto a Rupert Brooke:

Nessuno ti ha mai raccontato una visita di Marinetti? Io ho assistito solamente ad uno dei suoi spettacoli — un discorso al Poetry Bookshop, in una specie di soffitta che sembrava essere destinata a contenere mele, ed ognuno doveva entrare da una scala attraverso una botola. Era illuminata da una sola lampada velata, da notte, che io ho pensato inizialmente dovesse essere una trovata futurista, ma è risultata essere solamente una leggerezza di Monro. Marinetti ha iniziato il suo discorso chiedendo come fosse per lui possibile parlare in penombra di Futurismo, la cui caratteristica principale è la luce. Luce, Luce? Se l'è cavata molto bene malgrado tutto ... ha letto due delle sue 'poesie' sulla Guerra Bulgara. L'appello alle sensazioni era grande — alle emozioni, nulla. Come opera d'arte ho pensato che fosse all'incirca un'ottima imitazione dei rumori di un stalla ... ma ciò che egli scrive non è letteratura, solo un copione per un mimo⁹.

⁷ Lettera di Marinetti cit. in A.M. LAWTON, *op. cit.*, pp. 140-141.

⁸ W. LEWIS, *The letters of Wyndham Lewis*, W.K. ROSE (ed.), Londra, Methuen & Co., 1963, p. 33.

⁹ E. MARSH, *A Number of People*, Londra, W. Heinemann, 1939, pp. 295-296.

Anche Richard Aldington ci ha lasciato la sua testimonianza su una di queste serate:

Il Sig. Marinetti ha letto a Londra in questi ultimi giorni le sue nuove poesie. Londra è vagamente allarmata e si domanda se deve ridere o no ... è sorprendente per un triste Anglosassone guardare i prodigiosi gesti di Marinetti ¹⁰.

A. R. Orage scriveva su *The New Age* (27 Nov. 1913): « Ho letto le 'poesie' di Marinetti, ho visto i 'quadri' di Marinetti; vedo in entrambi una cellula di un organismo sano gonfiata e divenuta così grossa da coprire ed uccidere lo stesso organismo ». La radice del problema era che

nessuno aveva la più pallida idea di ciò di cui si stava parlando. Invano Marinetti durante le sue conferenze sferzava le sue esaltazioni futuriste, invano impauriva un gruppetto di prostitute del tavolo accanto al Café Royal con il suo *molto agitato, con fuoco* modo di condurre una discussione ideologica, fino al punto che esse lo minacciavano di chiamare la polizia. C'erano tantissimi dei soliti tirapiedi del Café che fingevano di capire e di apprezzarlo — il favolosamente facoltoso Marinetti era molto prodigo nel bere — ma, con l'eccezione di due giovani che erano gli istigatori della sua crociata a Londra, Nevinson e Lewis, nessuno realmente capiva, o si occupava dei vaneggiamenti e degli strepiti di questo prodigo fanatico ¹¹.

Tuttavia Marinetti riuscì a fare breccia in qualche modo:

tutto era molto vivace e vitale e di fronte a quei rumori le mura di Gerico crollarono. Semplicemente crollarono. Tutti quei

¹⁰ RICHARD ALDINGTON, 'M. Marinetti's Lectures', *The New Freewoman*, I, 1 Dicembre 1913, p. 226.

¹¹ G. DEGHY & K. WATERHOUSE, *Café Royal*, Londra, Hutchinson, 1935, p. 127.

terribili fertilizi — il tardo ATHENAEUM, il tardo LITERARY WEEKLY e il tardo ... e forse ancora esistente TIMES LITERARY SUPPLEMENT — pallidamente crollarono all'indietro ... la grande muraglia intorno all'ottusità cinese che circondava la Londra intellettuale semplicemente crollò ¹².

Anche il poeta imagista Frank Stuart Flint (1885-1960) si dimostrò attento ai problemi che la poesia futurista poneva:

La gente rida di Marinetti; ma se si prenderanno la briga di considerare le sue teorie senza pregiudizi — è molto stupido avere pregiudizi letterari — potrà ricavarne profitto, e l'inizio della nuova arte che deve armonizzarsi con la mente futura, modificata dalla macchina, potrebbe compiersi. Senza andare tanto lontano come Marinetti, potremmo domandarci per esempio, qual'è l'uso della sintassi logica in poesia? Perché dovremmo avere un così assoluto rispetto per l'integrità delle parole? La poesia non si evolverà alla fine in una serie di esclamazioni emotive, astutamente modulate, e colorate da un veloce gioco di sottili e spericolate analogie? Forse siamo davvero stregati dal passato, e la *Georgian Anthology* è davvero l'espressione di questa epoca? Lo dubito. Dubito che i poeti inglesi siano davvero sensibili a ciò che li circonda ¹³.

Dopo queste serate, nel Dicembre 1913, veniva pubblicato un altro numero di *Poetry and Drama* che riesaminava il Futurismo più freddamente e ne sottolineava la matrice tipicamente italiana: « Nella sua origine il Futurismo era apertamente italiano e per gli Italiani, più che cosmopolita ». Di Marinetti, Monro scriveva:

Noi ammiriamo la sua straordinaria inventiva, siamo stati ammaliati dalla sua declamazione, ma non crediamo che i suoi attuali componimenti raggiungano niente di più di una avanzata forma di fotografia verbale.

¹² F. M. FORD, 'Those were days', *cit.*, p. x.

¹³ F. S. FLINT, 'French Chronicle', *Poetry and Drama*, Sett. 1913, pp. 359-60.

Il Futurismo non era « niente di più di un frenetico whittmanismo, adulterato da un'eccessiva, se non sviante, miscela di eloquenza meridionale ». Quindi Monro concludeva: « noi crediamo ardentemente: che sia essenziale per noi risolvere i nostri problemi a modo nostro. Il temperamento latino non è il nostro, e il suo attuale e violento materialismo non riuscirà qui a prendere stabilmente piede ».

La necessità di una *ordered vitality* è la chiave per interpretare il distacco con cui fu accolto il Futurismo e per comprendere i successivi sviluppi dell'arte e della letteratura inglese.

Marinetti protesterebbe contro l'accostamento delle parole 'vitalità' e 'ordine', e noi siamo perfettamente pronti ad ammettere che tra vitalità ed un ordine *imposto* c'è aperto conflitto. Ma, d'altra parte, crediamo che egli ammetterebbe il fatto che una vitalità incapace di produrre *un suo proprio* ordine ... è sterile e destinata al fallimento. L'arte, dunque, può essere considerata come un mezzo per l'eliminazione dell'inesistente e per una più generale e intensa percezione della vita.

Il 12 Ottobre veniva inaugurata alla Doré Gallery la 'Post-Impressionist and Futurist Exhibition', organizzata da Frank Rutter, che accoglieva anche quadri di Severini, testimoniando così la presenza ormai regolare di quadri futuristi nelle mostre londinesi. Lo stesso Rutter nell'introduzione al catalogo dell'esposizione, rintracciava nel Cubismo e nel Futurismo quei motivi ispiratori che tanta parte avevano avuto nella recente produzione dei giovani artisti inglesi.

Dal punto di vista letterario la presenza futurista era affidata alla pubblicazione di Manifesti sulle pagine di quotidiani e riviste specializzate. Il 21 Novembre sul *Daily Mail* appariva il manifesto 'Il Teatro di Varietà'. *The New Age* del 7 Maggio 1914 pubblicava 'Lo Splendore Geometrico e Meccanico e le Sensibilità Numerica' firmato da Marinetti.

È interessante ora osservare cosa accadeva nell'ambiente

degli artisti inglesi impegnati nella ricerca d'avanguardia dell'epoca.

Nel 1923, il 'Camden Town Group', una *coterie* di ispirazione Post-Impressionista, si fondeva con altri gruppi tra i quali spiccava il 'New English Avant-garde' i cui membri erano Wyndham Lewis, David Bomberg, Jacob Epstein, C. R. W. Nevinson, William Roberts ed Edward Wadsworth. L'unione delle due ali più avanzate dell'arte inglese, portò alla fondazione del 'London Group', che tenne una mostra alla Brighton Art Gallery dal Dicembre 1913 al Gennaio 1914. In occasione dell'inaugurazione della mostra W. Sickert pronunciò un breve discorso ponendo l'accento su un'arte che doveva essere slegata da qualunque tipo di moda o accademia. J. B. Manson e W. Lewis scrissero due introduzioni al catalogo. Il primo, riferendosi alla recente formazione del 'London Group', testimoniava l'avvenuta assimilazione del Futurismo:

Più eclettico nella sua composizione, esso non si limiterà alla coltivazione di una singola scuola di pensiero ... Il Cubismo incontra l'Impressionismo, il Futurismo e il Sickertismo si uniscono e non se ne vergognano ...¹⁴.

La prefazione scritta da Lewis, intitolata 'The Cubist Room', aveva già le caratteristiche stilistiche, l'originalità ed il provocante sarcasmo, della futura scrittura dell'artista inglese:

Questa stanza è composta principalmente dai lavori di un gruppo di pittori ... [che] non sono associati qui accidentalmente, ma formano una vertiginosa, ma non esotica, isola nel placido e rispettabile arcipelago dell'arte Inglese. Questa formazione è innegabilmente di materia e di origine vulcanica; perché è apparsa improvvisamente sopra le onde in seguito a certe scosse sismiche sotto la superficie. È strettamente unita

¹⁴ Cit. in D. FARR, *op. cit.*, p. 198.

e mirabilmente adatta ad opporsi agli imperturbabili frangenti britannici che piacevolmente rotolano contro le sue coste. Il lavoro di questo gruppo di artisti sottolinea per la maggior parte quelle basi geometriche ... che in altri tempi sono esistite ... Nello spirito dell'artista tutta la pittura rivoluzionaria odierna ha in comune i riflessi rigidi dell'acciaio e della pietra; un desiderio di stabilità come se si stesse costruendo una macchina per volare o per uccidere; un'alienazione dalla tradizionale occupazione del fotografo e una percezione del valore del colore e della forma in quanto tali, indipendentemente da ogni riconoscibile che essa comprenda o racchiuda.

Il tentativo di far apparire questi artisti come organizzati in un gruppo ben strutturato era una forzatura utile a Lewis che voleva proporsi come il leader di un gruppo innovatore e specificamente inglese. Per fare ciò Lewis articolò la prefazione al catalogo intorno alla polemica contro altri movimenti d'avanguardia, primo fra tutti il Futurismo.

Il Futurismo, una delle parole alternative per pittura moderna, fu brevettato a Milano. Significa il Presente, con il Passato rigidamente escluso, e fortemente insaporito con i sogni della danza della mostruosa ed arrogante macchina di H. G. Wells ... Ma Futurismo, in pittura, non indicherà mai niente altro che l'arte pratica dai cinque o sei pittori italiani raggruppati sotto l'influenza di Marinetti.

Contemporaneamente, però, trovavano spazio tipici enunciati futuristi sulla sensibilità moderna e sui nuovi orizzonti che si aprivano all'uomo urbano. L'idea di un'arte sensibile alla società circostante accomunava i due movimenti.

Un uomo che trascorra i suoi giorni tra le rigide linee di case, un flagello di economiche decorazioni, nella rumorosa locomozione stradale, nel Bedlam della stampa, sarà evidentemente in possesso di un temperamento diverso rispetto ad un uomo che viva tra le linee di un paesaggio.

La matrice comune che univa realmente tutti questi artisti inglesi era l'antipatia per Roger Fry e per tutto ciò che egli rappresentava.

Il Post-Impressionismo è un insipido e inutile nome, inventato da un giornalista, che è stato naturalmente soppiantato nei pubblici dibattiti sull'arte moderna, da un termine migliore: 'Futurismo'¹⁵.

Il giornalista, a cui Lewis ironicamente si riferiva, non poteva essere altri che Roger Fry. Tra i due esisteva una insanabile frattura.

Fry, nel Luglio 1913, aveva fondato gli 'Omega Workshops' al numero 33 di Fitzroy Square, dove si producevano esperimenti di design che mostravano una certa attenzione ai principi dell'arte moderna, grazie anche all'apporto degli stessi Lewis, Etchells, Gaudier-Brzeska, Grant, Adeney, Roberts Nevinson, Dismorr, Wadsworth, Bomberg che ritroveremo da qui a poco su posizioni molto più avanzate. Per un breve ma produttivo periodo, cioè fino a quando Lewis ed il suo seguito non si staccarono dai Workshops nell'autunno del 1913, gli appartenenti al Bloomsbury Club e gli artisti che confluirono nel Vorticism, lavorarono gomito a gomito, producendo dell'arredamento influenzato anche dal Futurismo e dal Cubismo, come testimoniano le decorazioni per il 'Cadena Café' che ricordano gli esperimenti sulla luce di Severini del 1913.

Qui per la prima volta, un pubblico meravigliato poteva vedere tavoli e sedie, ceramiche, tappeti e tende in cui gli allora scioccanti principi di Cézanne e Gauguin e l'ancora più scioc-

¹⁵ W. LEWIS, *W. Lewis on art*, W. MICHEL & C. J. FOX (eds.), Londra, Thames and Hudson, 1969, pp. 56-57.

cante idioma dell'avanguardia, erano tradotti in termini di arte applicata¹⁶.

Ma questa strana associazione, che era una via di mezzo tra la bottega di un artigiano e l'atelier d'artista, non poteva soddisfare Lewis, interessato più a confrontarsi con le realizzazioni cubiste e futuriste che a produrre inoffensivi lavori artigianali. Molto presto, nell'autunno 1913, l'ala più estremista che si riconosceva in lui, si staccò dal gruppo a seguito di una disputa riguardo la preparazione di una sala dell'Ideal Home Exhibition dove si sarebbe dovuta tenere una mostra post-impressionista¹⁷.

Se questa disputa fu l'evento che storicamente motivò tale frattura, è anche vero che esso fu solo un'occasionale scintilla; Roger Fry e W. Lewis erano infatti due persone completamente diverse:

Ogni tipo di collaborazione tra i due uomini era destinata ad essere difficoltosa. Roger Fry stimava l'integrità, l'intelli-

¹⁶ Q. BELL & S. CHAPLIN, 'The Ideal Home Rumpus', in S. P. ROSENBAUM, *The Bloomsbury Group*, Londra Croom Helm, 1975, p. 335.

¹⁷ L'atto ufficiale che sanzionò l'avvenuta frattura, fu una lettera firmata da W. Lewis, F. Etchells, C. J. Hamilton, E. Wadsworth nella quale essi esprimevano i motivi del loro comportamento ed esponevano, nello stesso tempo, le loro accuse. La prima era che «La Direzione degli Omega Workshops si è assicurata la decorazione della sala post-impressionista all'Ideal Home Exhibition grazie ad uno spregevole trucco, ed alle spese di uno dei suoi membri — Mr. Wyndham Lewis». La seconda accusa era che la Direzione aveva volutamente occultato «delle informazioni in modo da impedire ad un suo membro di esibire le sue opere in una Mostra di Pittura non organizzata dalla Direzione degli Omega». Il loro allontanamento fu, comunque, motivato soprattutto da differenti convinzioni estetiche:

Per quanto riguarda le tendenze nell'Arte, queste da sole sarebbero sufficienti a rendere molto difficile per ogni vigoroso istinto-artistico una lunga convivenza sotto lo stesso tetto.

I brani citati sono tratti da VIRGINIA WOOLF, *Roger Fry*, Londra, The Hogarth Press, 1969, p. 192.

genza, e l'umiltà; per lui l'eredità di Cézanne era la cosa più positiva del Post-Impressionismo ed egli trovava in essa la continuazione di un grande stile Europeo; egli diffidava di ogni forma di 'bravura', ostentazione o retorica; aveva poca simpatia per l'arte declamatoria di Marinetti e dei Futuristi. Ma era precisamente da questo sviluppo dell'arte del ventesimo secolo che Lewis era più attirato. Ciò che egli aveva da dire doveva essere detto con scalpore: niente meno di un urlo sarebbe stato adeguato per quello che egli proclamava¹⁸.

Lewis era troppo egotista per preoccuparsi della regola degli Omega riguardo l'anonimato dell'autore, Fry aveva troppo poco senso degli affari¹⁹ e i suoi artisti si sentivano spesso trattati ingiustamente. Inoltre l'idea di «pure form» di Fry²⁰, successivamente modificata in «significant form» da C. Bell nel suo influente libro *Art* del 1913, portavano, secondo Lewis, all'arte decorativa, estetizzante, ad una sorta di formalismo poco interessato ai contenuti. L'esclusiva attenzione per le forme, le linee e i colori senza riferimento alle esperienze umane non interessava Lewis, secondo il quale una forma significativa in se stessa non aveva valore. In seguito a questa rottura Lewis fondò nel 1914 il *Rebel Art Centre* al numero 38 di Great Ormond Street, un centro artistico polivalente che provocatoriamente si opponeva ai Workshops di Roger Fry.

¹⁸ Q. BELL & S. CHAPLIN, 'The Ideal Home Rumpus', *cit.*, pp. 339-340.

¹⁹ Cfr. VIRGINIA WOOLF, *op. cit.*, pp. 178-179.

²⁰ Cfr. R. FRY, *Vision & Design*, Londra, O.U.P., 1981.

CAPITOLO IV

IL CLASSICISMO DI THOMAS ERNEST HULME

Non solo la pittura fu il sismografo capace di registrare quel generale atteggiamento di rivolta che caratterizzò l'inizio del secondo decennio del secolo. Anche la letteratura godeva di questo senso di esaltazione che portò nel giro di pochi anni ad un rapido e radicale mutamento.

Ci stiamo svegliando dopo una notte di sogni opprimenti. I nichilisti, le persone intellettuali e senza speranza — Ibsen, Flaubert, Thomas Hardy — rappresentano il sogno da cui ci stiamo svegliando ... Ed ora i nostri polmoni sono pieni di aria nuova, ed i nostri occhi vedono che è mattino, ma non abbiamo dimenticato il terrore della notte. Abbiamo sognato di star cadendo attraverso lo spazio nel nulla, e l'angoscia di ciò ci lascia abbastanza impazienti ... Questa grande liberazione ci dà un travolgente senso di gioia di essere, gioia di vivere¹.

Questa rivolta contro i vecchi statuti letterari si inseriva in una più larga rivolta intellettuale contro l'Umanesimo, contro una visione antropocentrica della vita. Colui che portò più avanti

¹ D. H. LAWRENCE, 'The Georgian Renaissance', *Rhythm* II, Marzo 1913.

questa critica e che può essere considerato l'eminenza grigia di questo periodo per l'influenza che esercitò su tutto l'ambiente letterario ed artistico inglese ed il cui pensiero è di notevole importanza per la formazione di Pound, Lewis e di alcune tematiche vorticiste, è senza dubbio T. E. Hulme². Fu lui il primo a smuovere le calme acque della cultura inglese introducendo le idee di H. Bergson.

La funzione di Hulme nella sua cerchia fu quella di dare a questa caotica ribellione una direzione ed uno scopo, e di renderla, in effetti, una 'reazione'. Perché Hulme era un reazionario nel senso più letterale della parola: egli reagiva contro i valori e le convenzioni del suo tempo, e mirava al passato, verso valori e convenzioni che egli considerava superiori³.

² Carattere indipendente ed aggressivo, con buone doti di leader, Hulme, nato nel North Staffordshire il 16 Sett. 1883, si interessò sempre di filosofia, prima come studente, poi come studioso.

Nel 1908 fondò il Poets' Club dove si discussero e si lessero le prime sperimentazioni imagiste e tra queste anche quelle dello stesso Hulme. Marinetti vi tenne una conferenza. A Hulme si devono i principali tentativi di dare alla teoria imagista delle fondamenta filosofiche. Non si può, quindi, negare la centralità del pensiero di Hulme nell'evoluzione della cultura inglese del periodo, nonostante che Pound abbia sempre riconosciuto in F. M. Ford la figura più influente in campo letterario, e sebbene T. S. Eliot venisse a conoscenza del pensiero di Hulme solo dopo la pubblicazione postuma di *Speculations* nel 1924. Anche Lewis, riferendosi ai suoi rapporti con Hulme disse: «eravamo fatti uno per l'altro, il critico e il 'creatore'. Quello che lui diceva doveva essere fatto, io lo feci. O sarebbe più esatto dire che io lo feci e lui lo disse». W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, Londra, John Calder, 1982, p. 100.

Epstein, dal canto suo, paragonando Hulme ad un novello Platone scrisse: «He drew the intellectual youth of his time around him». Dopo la sua improvvisa morte durante la 1ª Guerra Mondiale, la sua fama raggiunse le dimensioni di un mito. Cfr. H. MASOR, 'The Hulme Myth', *Scrutiny*, Settembre, 1938.

³ T. E. HULME, *Further Speculations*, a cura di S. HYNES, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1955, p. IX.

Di basilare importanza per la formazione di Hulme furono il pensiero filosofico di Bergson e quello estetico di Wilhelm Worringer.

Del libro di quest'ultimo, *Abstraktion und Einfühlung*⁴, Hulme fu uno tra i primi e più attenti lettori inglesi. Worringer rifiutava l'idea formulata da Gottfried Semper⁵ che interpretava l'arte geometrica primitiva esclusivamente come mancanza di talento da parte dell'artista nel riprodurre la natura, come sua incapacità a maneggiare la materia. A questa concezione materialistica dell'arte legata al 'saper fare (können)', Worringer, e prima di lui il viennese Alois Riegl⁶, contrapponeva l'idea di un'arte basata sul 'voler fare' (wollen) e considerava il saper fare solo come una conseguenza secondaria del voler fare. Worringer, infatti poneva alla base dei due opposti atteggiamenti estetici, quello dell'astrazione e quello del naturalismo (Einfühlung = Empatia), non due diverse capacità tecniche, ma due diversi modi di vivere e di vedere le cose, due differenti bisogni spirituali.

Come l'impulso di empatia, quale presupposto dell'esperienza estetica, trova la propria gratificazione nella bellezza del mondo organizzato, così l'impulso di astrazione trova la propria bellezza in quello inorganico, negatore della vita, nel cristallino, o, in generale, in ogni legge e necessità astratta⁷.

⁴ Pubblicato nel 1908 e frutto del lavoro di tesi di uno sconosciuto studente di storia dell'arte, il testo di Worringer si pose subito all'attenzione degli artisti e degli studiosi del tempo, ed in particolare fu di fondamentale importanza per le teorie espressioniste e per l'astrattismo di Kandinsky.

W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, Monaco, R. Piper & Co. Verlag, 1908 (trad. it. di E. DE ANGELI, *Astrazione ed Empatia*, Torino, Einaudi, 1975).

⁵ G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und textomischen Künsten*, Monaco, Brukman Friedrich, 1863.

⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, Berlino, Gustave Schade, 1893 (trad. it. di M. PACOR, *Problemi di stile*, Milano, Feltrinelli, 1963).

⁷ W. WORRINGER, *op. cit.*, p. 26.

Questo differente atteggiamento estetico è riscontrabile in varie epoche storiche. Ad esempio se compariamo l'arte Egizia con quella Greca osserveremo come la prima sia più geometrica, inorganica, mentre la seconda rispecchi e celebri l'esistenza nella sua essenza vitale. Se confrontiamo l'arte Bizantina con quella Rinascimentale avremo la stessa opposizione, e Worringer vide in questa tendenza all'astrazione il frutto di una civiltà caratterizzata da un rapporto fobico con il mondo, dominata da una spirituale agorafobia.

Mentre l'impulso di empatia è condizionato da un felice rapporto di panteistica fiducia tra l'uomo e i fenomeni del mondo esterno, l'impulso di astrazione è conseguenza di una grande inquietudine interiore provata dall'uomo di fronte ad essi, e corrisponde, nella sfera religiosa, a un'accentuazione fortemente trascendentale di tutti i concetti.

Bisogna però distinguere tra astrazione ed il concetto di astrattismo. Worringer per astrazione non intendeva un'arte priva di ogni riferimento alla realtà sensibile, ma un'arte composta di oggetti *estratti* dalla natura e resi opere d'arte.

Il piacere che cercavano nell'arte non consisteva nella possibilità di proiettarsi negli oggetti del mondo esterno, e in questi godere di se stessi, bensì nell'isolare il singolo oggetto dalla sua arbitrarietà e apperente casualità, nell'immortalarlo accostandolo a forme astratte, e nel trovare quindi in tal modo un punto di quiete, un rifugio nella fuga dei fenomeni. Il loro impulso più forte era, per così dire, quello di strappare l'oggetto dal suo contesto naturale, dall'inarrestabile fluire dell'esistenza, di affrancarlo da tutto quanto in esso era dipendenza dalla vita, cioè da ogni arbitrarietà, di renderlo necessario ed inalterabile, di avvicinarlo al suo valore assoluto⁸.

⁸ *Op. cit.*, pp. 36-38.

Queste stesse convinzioni sono alla base della teoria anti-vitalista di Hulme e che ritroveremo nel Vorticismismo.

Mentre l'arte naturalistica è la risultanza di un felice rapporto panteistico tra l'uomo ed il mondo esterno, la tendenza all'astrazione, invece, si verifica tra le razze il cui atteggiamento verso il mondo esterno è esattamente contrario. Questo senso di separazione, naturalmente, assume aspetti diversi a livelli di cultura diversi ... Il tratto geometrico è qualcosa di assolutamente distinto dal disordine, dalla confusione e dai particolari accidentali degli oggetti reali ... Il presupposto necessario è l'idea di disarmonia o di separazione tra uomo e natura⁹.

Hulme andava, però, oltre il pensiero di Worringer quando annunciava un mutamento di sensibilità nella sua epoca, individuava una rottura epistemologica: al naturalismo umanista seguiva un nuovo periodo di astrattismo.

Sta sorgendo una nuova arte geometrica che può essere considerata del tutto diversa dall'arte che l'ha preceduta, essendo molto più prossima alle arti geometriche del passato¹⁰.

A questo punto si inseriva la sua aspra ed aggressiva critica all'Umanesimo e alla sua derivazione letteraria, il Romanticismo. Solo l'Umanesimo era responsabile, a suo giudizio, dello « stato di sdolcinatezza in cui abbiamo la sfortuna di vivere », e la poesia Romantica era noiosa « come se un vaso di melassa si versasse sulla tavola da pranzo »¹¹.

La sua idea era che si fosse giunti alla fine del periodo Umanistico, iniziato con il Rinascimento e terminato con il Romanticismo, movimenti caratterizzati da una *Weltanschauung*

⁹ T. E. HULME, *Speculations*, a cura di H. READ, Londra, Routledge & Kegan, 1965; trad. it. di ETTORE RE, *Meditazioni*, Firenze, Vallecchi, 1969, pp. 77-78.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 81.

¹¹ *Op. cit.*, p. 101.

ormai superata. All'Umanesimo Hulme opponeva la 'Religiosità' e al Romanticismo il 'Classicismo'. Per Religiosità egli intendeva una condotta basata sul credo in valori assoluti, in certezze trascendentali ('Divino' nel senso di assoluto, remoto, intransigente), al confronto dei quali l'uomo risultava limitato ed imperfetto. Da ciò derivava che:

L'uomo è essenzialmente malvagio, egli può realizzare qualcosa di buono soltanto per mezzo di una disciplina etica e politica. L'ordine non è perciò solamente negativo, ma creativo e liberatorio. Le istituzioni sono necessarie¹².

Tutto ciò voleva dire Classicismo. Attraverso il continuo alternarsi di questi due opposti atteggiamenti estetici, quello romantico e quello classico, Hulme spiegava il ritorno, all'inizio del ventesimo secolo, di un'arte dalle linee dure e geometriche simili a quelle dell'arte Egizia e Bizantina.

Questa nuova arte è di carattere geometrico, mentre l'arte tradizionale è vitale e organica ... Possiamo definire 'vitale' l'arte del Rinascimento poiché dipende dal piacere della riproduzione di forme umane e naturali. L'arte Bizantina è proprio l'opposto. In essa non vi è nulla di vitale; l'emozione che si riceve da essa non è il piacere della riproduzione della vita naturale o umana. Il disgusto per le caratteristiche meschine e accidentali delle forme viventi, la ricerca dell'austerità, di una perfezione e di una rigidezza che le cose vitali non potrebbero mai avere, porta in essa all'impiego di forme che si possono definire geometriche¹³.

Hulme quindi a differenza di Worringer non solo estrae ed astrae forme dalla natura, ma le sottopone ad un processo di

¹² *Op. cit.*, p. 48.

¹³ *Op. cit.*, p. 70, p. 52.

riduzione che allarga ancora maggiormente la distanza tra arte organica ed astratta. Con il ritorno dell'astrattismo la personalità dell'artista era riportata ad ubbidire a delle leggi precise.

Questo però non voleva dire che la nuova arte avrebbe necessariamente riprodotto il tipo di arte di precedenti periodi classici, essa infatti sarebbe stata espressione del proprio tempo.

Per quanto si possa capire, la nuova 'tendenza all'astrazione' culminerà non tanto nelle semplici forme geometriche che si possono trovare nell'arte arcaica, ma in quelle più complesse legate nella nostra mente all'idea di macchina. In questa associazione con la macchina, sarà probabilmente scoperta la specifica qualità distintiva della nuova arte ... Non ha nulla a che fare con la nozione superficiale secondo la quale si deve abbellire la macchina. Si tratta ... della creazione di una nuova arte che abbia un'organizzazione e sia governata da principi, che al momento sono esemplificati, involontariamente, per così dire, nella macchina¹⁴.

Questa « tendenza verso l'astrattismo », che accomuna la nuova e la vecchia arte classica, si manifesterà nelle « linee pure, nitide e meccaniche »¹⁵ derivate dall'attenta osservazione dei « disegni d'ingegneri, nei quali le linee sono nette, le curve interamente geometriche, ed il colore impiegato, per esempio, per mettere in evidenza la forma di un cilindro, è sfumato in modo assolutamente meccanico »¹⁶.

Hulme fu però esplicito nel dichiarare che pur parlando di linee geometriche e meccaniche, egli non intendeva riferirsi in alcun modo al « Futurismo che è, nella sua forma logica, l'esatto contrario dell'arte che sto descrivendo, essendo la deificazione del

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 86.

¹⁶ *Ibidem*.

flusso, l'ultima fioritura dell'Impressionismo »¹⁷. Affermazione, questa, che sarà ripresa alla lettera dai Vorticisti. La sua arte era al contrario poco interessata a rappresentare il flusso, la transitorietà della natura come voleva Bergson. Il tempo e il dinamismo sono lontani dall'estetica hulmiana perché veramente sconosciuti.

Secondo Hulme l'uso della macchina da parte dei Futuristi come soggetto dei loro quadri era troppo letterale; egli considerava la macchina una fonte di nuove forme, di linee rigide, geometriche, un modello da imitare e non da rappresentare. L'arte che lo interessava era quella che tentava di creare strutture la cui organizzazione era molto simile a quella della macchina. Per questo affermava, sulle orme della teoria della *Kunstwollen* di Worringer: « L'uso di linee meccaniche nella nuova arte non è in alcun senso un semplice riflesso dell'ambiente meccanico. È il risultato di un mutamento della sensibilità »¹⁸.

In contrasto con queste idee abbiamo letto le affermazioni di Severini e di Lewis concernenti il bisogno di astrazione quale riflesso dell'ambiente urbano e peculiare dell'intensità e rapidità della vita moderna. Riguardo, invece, alle caratteristiche della nuova linea geometrica, Boccioni nel suo 'Manifesto tecnico della Scultura Futurista' (11 Aprile 1912) dichiarava che

la linea retta non ci condurrà all'imitazione degli egizi, dei primitivi o dei selvaggi, come qualche scultore moderno ha disperatamente tentato per liberarsi dal greco. La nostra linea retta sarà viva e palpitante; si presterà a tutte le necessità delle infinite espressioni della materia, e la sua nuda severità fondamentale sarà il simbolo della severità di acciaio delle linee del macchinario moderno¹⁹.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 94.

¹⁹ U. BOCCIONI, *op. cit.*, p. 28.

Sebbene le sue teorie avessero portato nuove ed interessanti argomentazioni per quanto riguardava l'astrattismo, Hulme era interessato solo ad una fusione di astratto e figurativo. Il bisogno di astrazione non poteva essere « soddisfatto attraverso la riproduzione di semplici forme inorganiche »²⁰.

Nell'arte astratta ci deve essere tanto contatto con la natura quanto ce n'è in quella realista²¹.

È evidente che l'unico interesse dell'artista per la figura umana sta in alcuni rapporti meccanici in essa percepibili: il braccio come leva, e così via²².

Si può dire che tutta l'arte sia realismo ... perché estrae dalla natura fatti che non sono stati mai osservati prima. Ma nella misura in cui l'artista è creativo, egli non è legato alle relazioni accidentali degli oggetti trovati fattualmente in natura, ma li estrae, li distorce, li utilizza come mezzi espressivi, e non come mezzi per interpretare la natura ... Sia il realismo che l'astrattismo, dunque, sono generati entrambi dalla natura, ma mentre l'idea di vita del primo sembra essere quella di dipendere dai suoi progenitori, il secondo taglia il suo cordone ombelicale²³.

L'artista moderno doveva « creare una certa forma geometrica astratta che, essendo durevole e fissa, costituirà un rifugio di fronte alla mutevolezza e alla precarietà del mondo esterno ... Nella riproduzione degli oggetti materiali c'è un tentativo di purificarli delle loro qualità tipicamente viventi, per renderli necessari e immutabili. Il cambiamento è tradotto in qualcosa di fisso e necessario. Ciò porta a linee rigide e a forme cristalline

²⁰ T. E. HULME, *op. cit.*, p. 92.

²¹ T. E. HULME, 'Modern Art II - A Preface Note and NeoRealism', *The New Age*, XIV, 12 Feb. 1914, p. 467.

²² T. E. HULME, *Meditazioni, cit.*, p. 92.

²³ T. E. HULME, *Further Speculations, cit.*, p. 128.

senza vita »²⁴. Hulme, a differenza di Bergson, non vuole ristabilire il flusso temporale perché l'esigenza che l'arte astratta soddisfa non è il godimento delle forme della natura, ma al contrario la paura e la separazione tra uomo e natura. Il pensiero di Bergson subisce qui un'inversione dovuta all'estetica di Worringer. Infatti Hulme rifiuta l'arte e il linguaggio che tentano di fondersi con il flusso del tutto. L'astrazione è quindi negata in quanto legata al movimento. Ad essa Hulme preferisce l'immagine statica, al flusso sostituisce la forma, alla fugacità della marea delle sensazioni un modello fisso.

È come se la superficie della nostra mente fosse un mare in continua agitazione, che in esso vi fossero tante onde, la cui esistenza fosse tanto effimera, e che interferissero talmente tra di loro, da non poterle distinguere. Creando un calco fisso di una di queste onde passeggera, l'artista ci mette in condizione di isolarla e di percepirla²⁵.

Hulme ha avuto, quindi, il merito di stabilire una più chiara opposizione tra naturalismo ed astrazione. Ben presto, però, il filosofo-poeta si rese conto che le sue teorie avevano innestato un processo evolutivo nuovo che sfuggiva al suo controllo: l'estetismo era sempre in agguato. Il suo ideale movimento artistico

ha ora generato un secondo movimento basato semplicemente sull'idea che la forma astratta, cioè a dire: la forma senza alcun contenuto rappresentativo, può essere un adeguato mezzo di espressione ... Giudicando dal suo sviluppo fino a questo momento, sembra essere solamente, più o meno, un sottoprodotto del primo ... Non penso che questo movimento minore

²⁴ T. E. HULME, *Meditazioni, cit.*, p. 78.

²⁵ *Op. cit.*, p. 127.

sia destinato a sopravvivere. Lo considero piuttosto una specie di eresia romantica²⁶.

Osservando il problema della poesia attraverso la sua ottica, Hulme affermava:

ecco ciò che intendo per classico in poesia: che anche nei voli più fantasiosi vi sia sempre un freno, un riserbo. Un poeta classico non dimentica mai questa finitezza, questo limite dell'uomo. Egli ricorda sempre di essere impastato di terra. Può saltare, ma ritorna sempre a terra; egli non fugge mai in volo nell'atmosfera che gli sta attorno²⁷.

Abbandonate le posizioni simboliste e decadenti, Hulme stabiliva un nuovo rapporto tra poesia e immagini visive.

Questa nuova poesia più che alla musica assomiglia alla scultura; si rivolge all'occhio più che all'orecchio. Essa deve fuggire le immagini, una specie di argilla spirituale, in forme definite. Questa materia ... è immagine, non suono. Essa costruisce un'immagine plastica per offrirla al lettore, mentre la vecchia arte tentava di influenzarlo fisicamente con l'effetto ipnotico del ritmo²⁸.

La poesia non doveva più essere una « spontanea profusione di sentimenti potenti », ma doveva invece limitare le sue aspirazioni e divenire dura, secca, sofisticata, breve e suggestiva. Era necessario rinunciare alle generalizzazioni, ai concetti universali e

²⁶ T. E. HULME, 'Modern Art III - The London Group', *The New Age*, 26 Marzo 1914. Ciò non diminuisce l'importanza di Hulme. Egli era l'unico (insieme a F. M. Ford) a fornire un approccio critico alternativo a quello di R. Fry.

²⁷ T. E. HULME, *Meditazioni, cit.*, p. 102.

²⁸ *Op. cit.*, p. 225.

rivolgersi al frammento che oltre ad essere più concreto, era anche più espressivo.

L'obiettivo è la descrizione esatta, precisa, netta ... è essenziale provare il fatto che la bellezza può trovarsi in oggetti piccoli, asciutti ... Io prevedo che stia per arrivare un periodo di poesia asciutta, schietta, classica ²⁹.

Questo obiettivo era difficile da raggiungere perché mentre per l'onnipotente poeta romantico il linguaggio era qualcosa di universalmente valido, capace di organizzare la realtà, per il poeta classico le parole avevano « solo il valore di gettoni » ³⁰, di pedine su una scacchiera, una collezione di frasi fatte che venivano usate « senza che la mente debba pensare o sia coinvolta » ³¹. Inoltre

il linguaggio è per sua stessa natura comunitario; cioè, non esprime mai la cosa esatta, ma un compromesso che deve valere per voi, per me, per chiunque. Ognuno, però, vede le cose in modo più o meno diverso dagli altri, ma per esprimere chiaramente ed esattamente quanto si vede, deve sostenere una lotta terribile col linguaggio ... Solo mediante uno sforzo mentale concentrato lo potete piegare al vostro scopo ³².

Il linguaggio prosastico era dunque per Hulme qualcosa di assolutamente arbitrario, vago, solo una serie di nomi convenzio-

²⁹ *Op. cit.*, pp. 111-112.

³⁰ Anche per Mallarmé il linguaggio era un « pièce de monnaie » posto in silenzio nelle mani di un'altra persona. Cfr. S. MALLARMÉ, *Oeuvres Complètes*, Parigi, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 857. In un'altra definizione Hulme parla della parola come di « una tavola su cui è posta un'immagine o una statua. Quando scambio la parola, tutto ciò che passa è la tavola, la statua rimane nella mia immaginazione ». Cfr. T. E. HULME, 'Notes on Language and Style', in M. ROBERTS, T. E. Hulme, Londra, Faber, 1938, p. 278.

³¹ *Op. cit.*, p. 274.

³² T. E. HULME, *Meditazioni, cit.*, p. 111.

nali di metafore morte, e la poesia non era altro che un « mosaico di parole ».

Anche per Bergson e per Nietzsche, come per Hulme, il linguaggio per sua natura allontanava dall'esperienza, era uno strumento limitato ed impreciso. Lo consideravano incapace di esprimere i nostri pensieri, la realtà interiore, profonda, pur riuscendo ad organizzarla ed ordinarla. Ne consegue che il linguaggio non solo nasconde la realtà, ma ne falsifica la percezione in quanto dà forma al modo in cui registriamo le nostre impressioni ed emozioni.

Il linguaggio esprime solo il minimo comun denominatore delle emozioni. Esso esclude tutta l'individualità che un'emozione in realtà possiede e la sostituisce con una specie generica e convenzionale ... ne deriva che non solo non esprimiamo niente più che l'elemento impersonale di una emozione, ma che, in realtà, non percepiamo di più ... La maggior parte di noi, allora, non vede mai le cose come sono, ma vede soltanto i tipi fissi rappresentati nel linguaggio ³³.

Hulme concordava con Bergson e i Simbolisti sulla possibilità che aveva il poeta di forzare questa angusta struttura grazie alla sua abilità nell'uso della metafora. Attraverso nuove analogie egli poteva trasmettere la freschezza e l'individualità di una nuova immagine. Per questo recupero dei poteri originali della parola per disseppellire l'essenza nascosta, era necessaria « a terrific struggle with language ».

Le caratteristiche dell'analogia dovevano essere: la concretezza e l'originalità di giustapposizione. « Ogni parola deve essere un'immagine *vista*, non un gettone » ³⁴. Una poesia d'immagini, quindi, che « tenta sempre di frenarci, e di farci continuamente

³³ *Op. cit.*, p. 139.

³⁴ T. E. HULME, 'Notes on Language and Style', *cit.*, p. 274.

vedere un oggetto fisico »³⁵ Come de Gourmont e Nietzsche, Hulme enfatizzava la natura fisica e visiva dell'immagine. La concretezza rendeva la poesia più immediata perché l'immagine avrebbe presentato direttamente il vivido frammento di realtà, una realtà altrimenti inesprimibile e misteriosa.

L'originalità nella giustapposizione delle immagini era la seconda caratteristica dell'analogia, in quanto essa produce uno shock che obbliga il lettore a fermarsi. Ma è qui che la 'lotta' si fa più cruenta.

Le metafore seguono rapidamente il loro corso e muoiono. Bisogna tuttavia ricordare che quando i poeti che le crearono le impiegarono per la prima volta, si ripromettevano di dare un'idea di una sensazione reale profondamente sentita. Nulla oggi giorno potrebbe essere più morto di certe espressioni convenzionali della poesia d'amore ... ma in origine esse furono usate per comunicare la realtà della sensazione provata ... Tutte le parole della lingua nascono come metafore *vive*, ma naturalmente poi, a poco a poco, perdono ogni significato visivo e diventano pedine. La prosa infatti è il museo nel quale si conservano le metafore morte dei poeti³⁶.

Lo stile si fa ipnosi: « Mai, mai, mai una semplice affermazione produce effetto. Ci devono essere sempre delle analogie, che diano l'effetto di un altro mondo visto attraverso lo specchio, questo è ciò che voglio »³⁷.

Contrariamente a quelli che saranno gli sviluppi della poesia inglese, Hulme in queste affermazioni implicitamente rifiutava il linguaggio comune. La 'freschezza' della metafora non era una conseguenza dell'uso di un linguaggio vivo, ma solo dell'originalità di giustapposizione: « Il linguaggio semplice è essenzialmente poco preciso, ed è solo con nuove metafore, cioè con la fantasia,

³⁵ T. E. HULME, *Meditazioni*, cit., p. 139.

³⁶ T. E. HULME, *Meditazioni*, cit., pp. 127-28.

³⁷ T. E. HULME, 'Notes on Language and Style', cit., pp. 285-86.

che può precisarsi »³⁸. Nel pensiero hulmiano è dunque implicita una frattura tra arte e realtà: « Tutta la letteratura e la poesia sono vita vista in uno specchio, esse devono assolutamente essere distanti dalla realtà, e non possono mai raggiungerla »³⁹. Al poeta non interessava recuperare la durata reale, ma rendere il più precisamente possibile gli oggetti della percezione. Bisognava creare, non imitare: « in natura non esiste la bellezza in se stessa, che aspetta di essere copiata, esistono solo organizzati frammenti di cenere »⁴⁰. Alla base del pensiero hulmiano resta una profonda mancanza di fiducia nelle possibilità comunicative del linguaggio, che è in grado di imporre ordine nel flusso delle sensazioni, ma che pur sempre rimane *a large clumsy instrument*⁴¹.

Per questo complesso teorico, e per gli spunti di discussione sul 'vers libre' che Hulme aveva portato da Parigi, il pensiero di Bergson è di fondamentale importanza. Il filosofo francese aveva scritto: « Poeta è colui nel quale i sentimenti si sviluppano in immagini, e le immagini stesse in parole, che docili al ritmo le traducono. Vedendo scorrere dinanzi ai nostri occhi queste immagini, noi proveremo a nostra volta il sentimento che ne era, per così dire, l'equivalente emotivo »⁴². Anche per Hulme la realtà era una pluralità insondabile, frammenti di cenere. Di fronte alla difficoltà di esprimere l'inesprimibile il poeta si doveva affidare all'analogia. L'immagine rappresentava il solo mezzo che, pur non potendo significare interamente la realtà, poteva però far avvicinare l'uomo ad essa. L'immagine è un concetto filosofico.

Non v'è immagine che sostituisca l'intuizione della durata: ma molte immagini diverse, tratte da ordini di cose molto diffe-

³⁸ T. E. HULME, *Meditazioni*, cit., p. 115.

³⁹ T. E. HULME, 'Notes on Language and Style', cit., p. 287.

⁴⁰ T. E. HULME, *op. cit.*, p. 299.

⁴¹ T. E. HULME, *op. cit.*, p. 280.

⁴² H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. it. di G. CAVALLARO, Roma, Signorelli, 1957, p. 39.

renti, potranno, con il convergere della loro azione, dirigere la coscienza sul punto preciso ove c'è una certa intuizione da cogliere ... l'immagine ha almeno questo vantaggio, di tenerci nel concreto ⁴³.

A questo Hulme rispondeva: « Le immagini in poesia non sono semplice decorazione, ma la vera essenza di un linguaggio intuitivo » ⁴⁴.

⁴³ H. BERGSON, *Introduzione alla Metafisica*, trad. it. di V. MATHIEU, Bari, Laterza, 1971, p. 51.

⁴⁴ T. E. HULME, in *The New Age*, 19 Ag. 1909, p. 315.

CAPITOLO V

VORTEX versus FUTURISM

Dalla improvvisa e violenta inserzione non solo di tematiche che contrastavano con il gusto estetico ufficiale, ma che andavano anche contro la più moderna corrente post-impressionista e cubista francese, unitamente ad un'azione particolarmente provocatoria, quale era per antonomasia quella futurista, nasceva il Vortismo, il primo concreto tentativo dell'arte inglese di inserirsi nell'ambito delle avanguardie contemporanee, e con caratteristiche sue particolari.

Il suo fondatore, Wyndham Lewis ¹, dotato di una personalità poliedrica, si definiva « un romanziere, pittore, scultore, filosofo, disegnatore, critico, politico, giornalista, saggista, pamphlettista ... uno di quei portmanteau-men del Rinascimento Ita-

¹ W. Lewis (1882-1957) formatosi alla Slade School di Londra come molti altri artisti inglesi dell'epoca, era vissuto per parecchi anni all'estero, soprattutto a Parigi. Al suo ritorno in Inghilterra si associò, nel 1911, al Camden Town Group di cui era divenuto 'a foundation member', ma questa sua adesione fu dovuta probabilmente alla sua amicizia con alcuni membri del gruppo più che ad una comune identità di vedute e scopi. In effetti, sebbene all'interno di questa cerchia di artisti egli non ricoprì un ruolo di particolare importanza, rappresentandone, per così dire, l'inquieto ala progressista, dal 1911 Lewis cominciò a sviluppare un suo stile personale.

liano »². Decisivo fu l'incontro con Marinetti che fu per Lewis un modello da imitare, sebbene tra i due non corresse molta simpatia. D. Goldring così ricorda:

Lewis, che sin dal primo momento osservava Marinetti con profondo sospetto, era solito dire che gli abbondanti capitali che egli [Marinetti] aveva a sua disposizione erano frutto di una catena di bordelli di lusso in Egitto controllati dal padre di Marinetti³.

Tuttavia, Lewis era cosciente del fatto che gli artisti inglesi avessero bisogno di un loro 'Marinetti', ovvero di qualcuno che potesse divulgare su larga scala il loro credo artistico.

Fu l'impatto dei manifesti del poeta italiano futurista Marinetti su di lui che fece capire a Lewis quanto gli sarebbe stato prezioso un manifesto scritto di suo pugno. Fry fu il primo ad avvertire la forza di questa nuova arma; era inevitabile che prima o poi egli si sarebbe servito di un manifesto⁴.

Una delle prime preoccupazioni di Lewis fu quella di crearsi un'immagine pubblica. Strinse amicizia con C. R. W. Nevinson, l'unico pittore inglese che si professasse apertamente futurista e che fosse in rapporto diretto con i pittori italiani (soprattutto con Severini). È nella veste di fondatore del *Rebel Art Centre*, però, che Lewis comincia ad acquistare notorietà.

Questo nuovo centro voleva essere sia una scuola, sia una sede di mostre e conferenze, ma soprattutto il punto di incontro di artisti che, dopo aver militato in diversi movimenti più o meno d'avanguardia, trovarono, sotto la spinta innovatrice del Futuri-

² W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 3.

³ D. GOLDRING, *South Lodge*, cit., p. 64.

⁴ W. ROBERTS, *Abstract & Cubist Paintings and Drawings*, Londra, 1957, p. 7.

smo, concetti ed ideali nuovi nei quali identificarsi. Il Futurismo fornì il modello di 'movimento', di *Bund* fondato su affinità elettive, ribelle, settario, combattivo, fanatico. Questo fu certamente uno dei meriti maggiori del Futurismo: fungere da catalizzatore, da coagulatore di forze che non avrebbero trovato, altrimenti, spinte ed ideali comuni.

Il *Rebel Art Centre* annunciò che avrebbe « fatto conoscere, a coloro che sono interessati, l'idea della grande rivoluzione moderna per mezzo di pubbliche discussioni, conferenze e riunioni »⁵. Intorno al Centro cominciarono così a gravitare pittori: C. R. W. Nevinson, W. Roberts, E. Wadsworth, D. Bomberg; scultori: F. Etchells, H. Gaudier-Brzeska, J. Epstein; scrittori: E. Pound, Ford M. Hueffer, Richard Aldington, R. West, oltre allo stesso W. Lewis. Così veniva descritto il Centro su *Vanity Fair* (25 Giugno 1914):

Al Rebel Art Centre ... si possono osservare tutte le capacità e, si potrebbe dire, tutti i poteri del nuovo movimento. Lì potete vedere, tende, tappeti, tavoli, paralumi, ventagli, scarpe, pannelli di porte, scialli, tutti alla maniera futurista. E potete vedere esempi di Futurismo, Cubismo, ed Espressionismo.

Ford Madox Hueffer, Pound, e Marinetti stesso vi tennero conferenze. Anche la musica attraeva l'attenzione del gruppo e fu annunciato l'invito di « alcuni grandi innovatori » come « Schoenberg or Scriabine » (*sic*)⁶.

Ma risultò presto evidente che gli artisti inglesi erano impreparati a gestire una tale organizzazione. I finanziamenti erano esigui, scarse e poco importanti le opere commissionate, ed an-

⁵ Cit. in W. MICHEL (ed.), *W. Lewis: Paintings and Drawings*, Londra, Thames and Hudson, 1971, p. 68.

⁶ *Rebel Art Centre Prospectus*, cit., in R. CORK, *Vorticism and Abstract Art*, cit., p. 158.

che lo spazio nello studio era limitato. Le lezioni di arte furono ristrette a due soli alunni. Così nell'autunno 1913, dopo pochi mesi di attività, il Centro veniva chiuso senza aver raggiunto, se non in minima parte, ciò che si era prefissato⁷.

Il 23 Aprile 1914, venne inaugurata alla Doré Gallery una mostra internazionale organizzata da M. Fishburn. Tra gli altri esponevano anche Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Soffici, per un totale di settantanove opere. In occasione di questa mostra fu pubblicato un catalogo ricco, come sempre, di manifesti.

Il *Times* del 9 Maggio, recensendo la mostra, ripeteva pedissequamente, anche nel titolo, quanto espresso nell'articolo del 1 Marzo 1912: 'The Commonplaceness of Futurism'. Questa volta era Boccioni il bersaglio principale. La banalità di *Donna-Finestra-Balcone* risiedeva nel fatto che « qualche parte della testa della donna è facilmente riconoscibile ». Invece *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* « andrebbe un po' meglio perché le forme sono quasi tutte astratte: ed in esse, come in incomprensibile poesia, il luogo comune non è subito evidente ».

Anche questa volta, comunque, il successo di pubblico fu enorme. Marinetti non perse l'occasione per tenere delle conferenze: il 28 e il 30 Aprile alla Doré Gallery ed il 5 Maggio sempre alla Doré Gallery sul tema 'Futurist Pictures, Sculptures, and Noise Tuners', con declamazioni di poesie futuriste. Marinetti cercava sempre di creare delle furibonde atmosfere da Music-Hall in cui il performer e il pubblico agivano entrambi, sul palcoscenico e nella platea. In occasione della prima serata Marinetti annota:

⁷ La chiusura fu anche dovuta alla possessività e alla diffidenza di Lewis. I sospetti che nutriva per gli stessi associati, e la sua gelosia ben presto privarono il Centro del necessario supporto vitale. Ad esempio Lewis era solito tenere i suoi quadri « sotto chiave nella stanza retrostante per paura di imitatori », concedendo al solo Pound di vederli. Cfr. N. Strock, *The life of Ezra Pound*, Londra, Penguin, 1985, p. 199.

La seconda declamazione dinamica e sinottica fu fatta da me a Londra il 28 Aprile, nella Doré Gallery. Declamai dinamicamente e sinotticamente parecchi brani del mio *Zang tumb tumb* (assedio di Adrianopoli). Sulla tavola davanti a me erano disposti un apparecchio telefonico, delle assicelle e dei martelli apposti, che mi permettevano di imitare gli ordini di un generale turco e i rumori della fucileria e delle mitragliatrici. In tre punti della sala erano preparate tre lavagne alle quali mi avvicinavo alternativamente, camminando o correndo per disegnarvi in modo effimero, con il gesso, un'analogia. Gli ascoltatori voltandosi continuamente per seguirmi in tutte le mie evoluzioni, partecipavano con tutto il corpo acceso di emozione agli effetti di violenza della battaglia descritta con le mie parole in libertà. In una sala lontana erano disposti due grandi tamburi, dai quali il pittore Nevinson, che mi coadiuvava, traeva il rombo del cannone, quando io glielo indicavo con segnali telefonici. L'interesse crescente del pubblico inglese diventò frenetico entusiasmo quando raggiunsi il massimo dinamismo alternando il canto bulgaro *Sciumi/Maritza* con il bagliore delle mie immagini ed il fragore delle artiglierie onomatopiche⁸.

Nel gruppo di Lewis il più attivo nei rapporti con Marinetti e i Futuristi italiani fu, senza dubbio, C. R. W. Nevinson, certamente l'unico futurista inglese 'ortodosso'⁹. Dai Futuristi egli apprese soprattutto il gusto per il dinamismo, la passione per la vita moderna, per le grandi città e l'esaltazione della macchina. Ma molti dei futuri Vorticisti presenziavano alle serate che Marinetti organizzava quando si recava a Londra.

⁸ F. T. MARINETTI, 'La declamazione dinamica e sinottica', in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., pp. 110-111.

⁹ Più giovane di Lewis di cinque anni, nel 1913 strinse una viva amicizia con Severini in occasione della mostra che quest'ultimo tenne alla Malborough Gallery di Londra.

Marinetti nel recitare le sue poesie, usava una quantità di energia che era sorprendente, colava di sudore, e le vene della fronte si gonfiavano quasi al punto di scoppiare. Nel complesso una visione sgradevole¹⁰.

Un giorno di offensiva sul Fronte Occidentale con tutti i pesanti martellamenti messi insieme, appena dietro l'orizzonte, non era nulla in confronto alla 'voce naturale' di Marinetti¹¹.

In occasione di una di queste serate, Nevinson organizzò insieme a Lewis una cena di benvenuto al Florence Restaurant di Londra. E proprio durante questa cena, a cui parteciparono circa sessanta personalità del mondo artistico londinese, si verificò una frattura all'interno del *Rebel Art Centre*.

Nevinson ricorda nel suo *Paint and Prejudice*:

Fu una faccenda straordinaria. Marinetti recitò un poema sull'assedio di Adrianopoli, con vari tipi di rumori onomatopeici e fracassi in verso libero, mentre per tutto il tempo un'orchestra suonava al piano di sotto 'You made me love you. I didn't want to do it'. Era magnifico anche se incoerente. Io pronunciai un breve discorso in francese e Lewis mi seguì, quindi la gelosia cominciò a mostrare la sua testa. Marinetti sapeva di me attraverso Severini e capì meglio il mio francese, così fece più attenzione a me. Non sapeva, povero diavolo, che stava distruggendo un'amicizia che prometteva bene¹².

La frattura tra Nevinson e Lewis cominciava a tracciarsi e con essa quella tra Futurismo e Vorticismo. Oltre alla gelosia, un altro motivo di rottura fu la moda del Futurismo che tra il 1913 e il 1914 si scatenò ovunque. Nella stampa, nell'abbigliamento, negli spettacoli, nell'arredamento, 'Futurista' era l'appellativo,

¹⁰ J. EPSTEIN, *Let There Be Sculpture*, Londra, 1940, p. 73.

¹¹ W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 33.

¹² C. R. W. NEVINSON, *Paint and Prejudice*, Londra, Methuen, 1937, p. 57.

spesso inesatto, che veniva applicato a chiunque cercasse di ribellarsi agli statuti codificati delle buone maniere. Questo causò inizialmente un impoverimento del significato originale del termine, e successivamente una insofferenza, sempre meno contenuta, verso di esso. Ciò è anche all'origine dell'atteggiamento ostile di Lewis, timoroso di perdere la propria identità culturale e che lo porterà, per tutta la sua carriera, a non trovare un alleato, un comune campo d'azione con altri. Marinetti effettivamente cercò a più riprese di convincere gli artisti inglesi a confluire nelle fila del Futurismo¹³. Lewis nella sua biografia ricorda come Marinetti « dopo una conferenza durante la quale si era inzuppato di sudore » tentasse di convincerlo:

'Perché non annunci di essere Futurista?' Egli mi chiese apertamente. 'Perché non lo sono' risposi '... voi Wops insistete troppo sulla Macchina. Pensate sempre alle cinghie di trasmissione, esplodete continuamente con la vostra combustione interna. Ma in Inghilterra abbiamo le macchine sin da quando Berta filava. Non sono una novità per noi'. 'Voi non avete capito le vostre macchine! Non avete mai conosciuto l'ebbrezza di viaggiare ad un chilometro al minuto. Hai mai viaggiato ad un chilometro al minuto?' 'Mai!' Scossi la testa energicamente. 'Mai. Detesto qualunque cosa che vada troppo veloce ... io non vedo una cosa che va troppo veloce' ... 'Ma certo che la vedi. La vedi moltiplicata un centinaio di volte. Vedi un centinaio di cose invece di una sola'. Alzai le spalle — non era la prima volta che affrontavo questa discussione. 'Questo è proprio ciò che non voglio vedere. Non sono un futurista', dissi 'Preferisco una cosa'. 'Non c'è cosa che sia una cosa'. 'C'è se desidero aver-

¹³ Bisogna tenere conto del fatto che proprio in quegli anni, Marinetti e Apollinaire pensavano di unire tutte le avanguardie europee sotto la sola bandiera del Futurismo. Così, ad esempio, il Manifesto 'L'Antitradizione Futurista' (29 Giugno 1913) scritto e composto tipograficamente a quattro mani dai due artisti italo-francesi era il tentativo di riunire insieme Cubismo e Futurismo.

la così. Ed io desidero averla così'. 'Tu sei un monista!' mi rispose ... 'Va bene. Comunque sia, non sono un Futurista — Io odio il movimento che sposta le linee'¹⁴.

La frattura tra Futurismo e Vorticismo si andava ormai definendo.

Qualche mese dopo la famosa cena, Marinetti fece ritorno a Londra dove tenne alcune conferenze: l'8 Maggio al *Rebel Art Centre*, il 28 Maggio alla *Doré Gallery* sul tema 'Le costume masculin futuriste', il 3 Giugno alla *Cambridge University* sul tema 'La poésie futuriste et les Mots en liberté'. Oltre a ciò, tra il 15 e il 20 Giugno Marinetti, Russolo e Piatti organizzarono, al *London Coliseum* e all'*Albert Hall*, ben dodici concerti di 'Intonarumori'.

Naturalmente andai alla prima rappresentazione e devo dire che fu uno dei più divertenti spettacoli mai messi in scena a Londra ... Marinetti si pavoneggiò sul palco che era tanto ampio da farlo apparire piccolo quasi come una mosca, e si inchinò. Dal momento che non parlava inglese, non fu perso tempo in spiegazioni o nella preparazione degli spettatori. Se avessero parlato italiano, credo che Marinetti li avrebbe certamente magnetizzati come accadeva per tutti gli altri. Comunque, non c'era altro da fare se non esortare i suoi dieci intonarumori a suonare ... doveva fargli un'impressione magnifica, perché era raggianti; ma un po' più indietro nella sala tutto ciò che si poteva sentire era un ronzio debolissimo. In un primo momento il pubblico non capì che questo era lo spettacolo offerto in cambio del loro denaro duramente guadagnato, ma quando lo fecero ci fu un enorme, profondo, e prolungato 'Boooo'.

Precipitatosi con preoccupazione sul retro del palco, Nevinson trovò Marinetti che

¹⁴ W. LEWIS, *op. cit.*, pp. 34-35.

nel migliore stato d'animo, respingeva l'unanime condanna del pubblico ed annunciava tranquillamente alla stampa 'È stata una congiura' ... Per la rappresentazione seguente Stoll introdusse un disco di Elgar per apportare un po' di melodia nell'azione. Fu di aiuto, e lo sforzo fu recepito in un silenzio di pietra. Marinetti ne parlò come di un 'successo folle'¹⁵.

The Times, dando spazio a questo avvenimento, così riportava l'accaduto nell'articolo 'Art and Practice of Noise - Hostile Reception of Signor Marinetti' del 16 Giugno 1914:

Ieri pomeriggio Marinetti ha confuso abbastanza il suo pubblico quando ha tentato di pronunciare un'accademica interpretazione dei principi futuristi al *Coliseum*, ed ha dovuto, per conseguenza, sopportare una sgarbata accoglienza da un loggione che sembrava pienamente qualificato a dargli una lezione sulla sua 'Arte dei Rumori'. Egli comunque ha fronteggiato coloro che interrompevano con esemplare coraggio ed ha continuato il suo discorso fino alla fine, dopodiché il sipario si è alzato su di un'orchestra di misteriosi strumenti imbutiformi diretti da Luigi Russolo. È impossibile non dire che la prima delle 'spiral-rumore' eseguita, 'Il Risveglio di una Grande Città', era tanto esilarante quanto lo è normalmente l'arte futurista; somigliava piuttosto ai suoni uditi durante le manovre di un vaporetto sul Canale della Manica durante una cattiva traversata, e forse è stato imprudente da parte dei musicisti — o dovremmo chiamarli 'rumoristi'? — continuare con il secondo brano 'Un Incontro di Motociclette ed Aeroplani' dopo le patetiche urla di 'Basta!' che li salutavano da tutte le eccitate parti della sala.

Durante questa visita londinese Marinetti ebbe intensi contatti con Nevinson che portarono alla stesura dell'unico manifesto del Futurismo 'ortodosso' Inglese: il 'Vital English Art' pubblica-

¹⁵ C. R. W. NEVINSON, *op. cit.*, pp. 61-62.

to il 7 Giugno 1914 su *The Observer* e ripubblicato a Firenze su *Lacerba* il 15 Luglio dello stesso anno. La battaglia era rivolta contro

1. Il culto della tradizione ed il conservatorismo delle accademie, la commerciale docilità degli artisti inglesi, l'effeminatezza della loro arte, ed il loro completo assorbimento in un senso puramente decorativo.
2. I gusti pessimisti, scettici ed angusti del pubblico inglese che preferisce il lezioso, il banale, il moderato, l'armonioso ed il mediocre; le insalubri riesumazioni medievali, le Città Giardino con i loro coprifuochi e bastioni artificiali, i Maypole, le danze di Morris, l'Estetismo, Oscar Wilde, i Prerafaeliti, i Neo-primitivi, e Parigi.
3. Lo snob pervertito che ignora tutta l'originalità ed audacia inglese ma dà un ardente benvenuto a tutta l'originalità ed audacia straniera ...
4. I falsi rivoluzionari del New English Art Club, che avendo distrutto il prestigio della Royal Academy, ora si rivelano grossolanamente ostili agli ultimi movimenti d'avanguardia.
5. L'indifferenza del Re, dello Stato, e dei politici per tutte le arti.
6. Il concetto inglese secondo il quale l'Arte è un passatempo infantile, buono soltanto per le donne e per le signorine, mentre gli artisti sono dei poveri pazzi delusi, da compiangere e proteggere, e l'Arte una ridicola malattia, un semplice argomento per una conversazione familiare ...
8. Il vecchio ideale grottesco del genio ubriaccone, sordido, malvestito, esiliato ... i sotto-Rossetti dai capelli lunghi sotto il sombrero, ed altre immondizie passatiste.
9. Il sentimentalismo di cui sono impregnati i vostri quadri, per compensare, forse, la vostra lodevole e totale mancanza di sentimentalismo nella vita ...
11. La mania dell'immortalità. Un capolavoro deve sparire con il suo autore ...

Per contro il Manifesto richiedeva:

1. ... un'arte inglese forte, virile ed antisentimentale.
2. ... un coraggioso desiderio di avventura, un eroico istinto d'esplorazione, un culto della forza ed un coraggio fisico e morale ...
3. Lo sport sia considerato un elemento essenziale dell'arte.

Il contenuto del Manifesto era dunque una violenta denuncia del tradizionalismo culturale inglese, un segnale di lotta, un'incitazione al rinnovamento che i Vorticisti seppero recepire. Nonostante ciò, la conclusione sollevò le proteste del *Rebel Art Centre*.

Perciò noi esortiamo il pubblico inglese a sostenere, difendere e glorificare il genio dei grandi pittori o pionieri Futuristi e le forze d'avanzamento della Vital English Art - Atkinson, Bomberg, Epstein, Etchells, Hamilton, Nevinson, Roberts, Wadsworth, Lewis.

Firmando il Manifesto anche a nome di altri artisti, Nevinson commise un duplice errore. In primo luogo, se il Manifesto fosse stato un semplice 'pronunciamento' di uno straniero, sarebbe stato accolto come un'animosa esposizione di teorie che avevano ben poco a che fare con lo spirito inglese, ma essendo firmato anche da artisti inglesi, molti dei bersagli che il Manifesto si prefiggeva di cogliere sembravano scelti in modo inadeguato.

La gente si domandava quale Città Giardino fosse protetta da bastioni artificiali, ed era divertita dal fatto che qualcuno vedesse una minaccia per il progresso nell'attività di un minuscolo e sparuto gruppo di intellettuali che stavano tentando, un po' miseramente, di far rivivere antiche danze folkloristiche¹⁶.

In secondo luogo la firma di Nevinson accanto a quella di Marinetti fu interpretata da molti come un tentativo di far

¹⁶ J. ROTHENSTEIN, *Modern English Painters*, Londra, MacDonald and Jane's, 1946, p. 131.

riconoscere il suo ruolo di leader all'interno del *Rebel Art Centre*. Nevinson inoltre aveva firmato di sua iniziativa il Manifesto anche a nome di altri otto artisti che invece non avevano collaborato in alcun modo alla stesura del testo. Fra tutti Lewis interpretò l'accaduto come una sfida da parte di Nevinson che invece doveva molto ai suoi iniziali incoraggiamenti. « Lui [Lewis] considerava l'*avanguardia* in Inghilterra primariamente come la sua 'fidanzata'; non avrebbe permesso a questa importazione straniera di usurpargli la leadership »¹⁷. La risposta a tale ardito gesto non si fece attendere.

Ad una settimana di distanza dalla pubblicazione del 'Vital English Art', comparve su *The Observer* la seguente risposta, un documento sottile e severo:

CARO SIGNORE, — Leggere o ascoltare le lodi di qualcuno o dell'amico di qualcuno è sempre piacevole. Ci sono forme di elogio, comunque, che sono così mescolate ad insinuazioni da essere le più imbarazzanti. Per esempio, uno si può trovare così lodato da far sembrare che le sue opinioni coincidano con quelle della persona che loda, nel qual caso egli si trova nella difficile posizione di rinunciare alla lode o anche di risentirsi leggermente per essa. Ci sono in Inghilterra certi artisti che non dipendono dalla Royal Academy né da alcun gruppo passatista, e che allo stesso modo non sono d'accordo con il Futurismo di Marinetti. Una supposizione di tale accordo sia da parte di Marinetti sia da parte dei suoi seguaci è un'impertinenza. Noi, i sottoscritti, i cui ideali erano menzionati o impliciti, o che potrebbero essere coinvolti dalle opinioni di altri, si pregiano di dissociarsi dal Manifesto 'Futurista' che è apparso nelle pagine di *The Observer* di domenica 7 Giugno. Firmato: R. ALDINGTON, L. ATKINSON, D. BOMBERG, GAUDIER-BREZESKA, F. ETHELLETS, C. HAMILTON, E. POUND, W. ROBERTS, E. WADSWORTH, W. LEWIS.

¹⁷ G. DEGHY & K. WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 127.

P.S. La direzione del Rebel Art Centre desidera dichiarare che l'uso del suo indirizzo da parte di Marinetti e di Nevinson non era autorizzato.

La frattura non mancò di tramutarsi in scontro frontale quando il 12 Giugno 1914 alla Doré Gallery, Marinetti e Nevinson organizzarono una serata futurista che venne disturbata dai componenti del Rebel Art Centre.

Nevinson aprì la serata con la lettura di un discorso che era una sorta di appendice al *Vital English Art*. Poi fu il turno di Marinetti. Scrive Lewis:

Radunai una risoluta banda di eterogenei antifuturisti. C'erano Epstein, Gaudier-Brzeska, Hulme, Wadsworth ... eravamo circa in dieci. Dopo un pasto abbondante ci incamminammo bellicosamente verso la Doré Gallery. Marinetti si era trincerato su di un'alta piattaforma da conferenze, e come entrammo pose un tremendo sbarramento in francese. Gaudier-Brzeska entrò in azione all'istante. Era bravo con il 'parlez-vous', dato che era francese. Lo interrompeva senza sosta, alzandosi continuamente in piedi sulla sua poltrona in sala. Il resto della nostra brigata manteneva un confuso trambusto. L'intruso italiano ebbe la peggio ... ma era sorprendente ciò che egli poteva fare con la sua voce naturale. Produسه una straordinaria quantità di rumore¹⁸.

Anche Ford Madox Ford ci ha lasciato una testimonianza su quella serata:

Il tumulto fu intenso, la suspense quasi insopportabile. Aiutanti di campo correvano dalla piattaforma alla platea portando le ultime notizie di ciò che stava accadendo ... Marinetti continuava a tuonare. E tuonava, tuonava. Dalla piatta-

¹⁸ W. LEWIS, *op. cit.*, p. 33.

forma Pound fece dei gesti di vittoria rivolto verso di noi ... che rissa! Mi dissero che c'erano nasi sanguinanti e corone contorte sebbene io non ne vidi nessuna e non fui tra i feriti — forse perché i miei arti inferiori erano incassati in pantaloni grigi a righe e così nessuno mi notò — ... Ma il VORTICISMO doveva veleggiare libero dall'arca dei genitori ed un orgoglioso vascello chiamato BLAST doveva ben presto sconvolgere tutte le coste in vista — ed alcune che erano al di là dell'orizzonte —¹⁹.

Per sanzionare definitivamente l'avvenuta rottura fra i due blocchi, il 20 Giugno 1914 venne pubblicata la rivista *Blast* dovuta soprattutto alla collaborazione di Lewis e di Pound.

È la data di nascita del Vorticism.

¹⁹ F.M. FORD, 'Those were days', *cit.*, p. XII. Una reazione molto simile si ebbe in Russia dove Khlebnicov e Larionov pur attingendo ai metodi di scrittura futurista, attaccarono duramente Marinetti in occasione della sua visita nel 1914. Larionov « invitò i suoi compagni russi a gettare uova marce a Marinetti, Khlebnicov distribuì manifestini ostili a Marinetti ». In MARKOV, *Russian Futurism: a History*, Londra, Macgibbon & Kee, 1969, p. 150.

CAPITOLO VI IL VORTICISMO

Qualche giorno prima (il 15 Giugno) della pubblicazione di *Blast* fu organizzato un « inaugural tea-party » nello studio di Lewis in Fitzroy Street. « Gli invitati formavano la più strana collezione di *rapins* con cappelli neri, ragazze della Slade, poeti e giornalisti »¹. Durante la riunione « fu stabilita la linea di condotta editoriale, e fu compilata una lista di persone da maledire e benedire »². Anche Nevinson si presentò al tea-party « per osservare, ed ebbe un'accesa discussione con Lewis prima di scappare via disgustato »³.

I Vorticisti organizzarono una cena al Dieudonné Restaurant la sera stessa della pubblicazione. Pound invitò la poetessa imagista Amy Lowell, che accettò. Ford e la Lowell finirono con il discutere animatamente di « literary principles ». Ma non fu una semplice « exchange of views »: fu « un tentativo da una parte o dall'altra, o da entrambe, di violenta conversione »⁴. Anche la rottura tra Vorticisti ed Imagisti era ormai netta.

¹ D. GOLDRING, *Odd Man out*, Londra, Chapman and Hall Ltd., 1936, p. 120.

² D. GOLDRING, *South Lodge*, *cit.*, p. 67.

³ *Ibidem*.

⁴ C. NORMAN, *Ezra Pound*, New York, The Macmillan Company, 1960, p. 150.

L'apparizione di *Blast* sulla scena londinese ebbe molta risonanza. Sin nel suo aspetto esteriore, il formato era simile a quello di un elenco telefonico, la rivista appariva inusuale. La copertina, di un vistoso color magenta, era attraversata trasversalmente dalla scritta a grossi caratteri cubitali « Blast ». Se paragonata alle discrete copertine di altre riviste dello stesso periodo, è facile pensare che essa fu riconosciuta come futurista.

Nonostante ciò sono molti i critici che considerano *Blast* « un'opera d'arte vorticista, forse l'opera d'arte vorticista più riuscita »⁵, il cui stile può essere considerato « una delle invenzioni più sconvolgenti della letteratura inglese »⁶. « Essi intendono inventare una forma espressiva più tipicamente inglese », riferì il *Times* (13 Giugno 1914).

Blast nasceva con l'intento di essere « il veicolo di tutte quelle idee vitali e violente che non raggiungono il pubblico in altro modo »⁷. Pound scrisse in una lettera a D. Shakespear: « Finalmente c'è una rivista su cui si può pubblicare senza provare un senso di degradazione — senza sentire che si sta sprofondando in una mentalità di ordine disgustosamente inferiore »⁸. La rivista sembrò essere

un mondo che si apriva ... era straordinario scoprire che queste giovani creature non solo evolvevano teorie sulla scrittura e sulle arti plastiche, ma che anche ricevevano un'immensa quantità di ciò che viene chiamato 'sostegno pubblico'⁹.

Il titolo della rivista suggeriva esplicitamente gli intenti del programma vorticista: *Blast* (= esplosione) nasceva con lo scopo

⁵ W. C. WEES, 'Ezra Pound as a Vorticist', in *Wisconsin Review of Contemporary Literature*, 1965, pp. 56-72.

⁶ H. KENNER, *W. Lewis*, Norfolk, 1954, p. 16.

⁷ *Blast* I, 20 Giugno 1914, p. 7.

⁸ *E. Pound and D. Shakespear: Their Letters 1909-1914*, O. POUND e A. W. LITZ (eds.), New York, New Directions, 1984, p. 316.

⁹ F. M. FORD, *Thus to Revisit, cit.*, pp. 136-37.

di 'far saltare in aria' tutte le idee morte e nello stesso tempo liberare l'energia necessaria per produrre una nuova vita¹⁰, quasi un Rinascimento della cultura inglese, così come lo aveva delineato Pound in *Patria Mia* (1913): « Un risorgimento implica un'intera scarica di liberazione, liberazione dalle idee, dalle ottusità »¹¹.

In accordo con quanto deciso durante il tea-party, *Blast* I conteneva un manifesto in cui venivano spartite benedizioni e maledizioni¹². Sulle orme dei Futuristi la prima ad essere maledetta era l'Inghilterra con il suo tempo pestilenziale, il suo « cielo flaccido » e la sua « aria pigra », simboli ed origine dell'atteggiamento estetizzante degli snob e dei dandies, materializzazione dell'Epoca Vittoriana che come un vampiro « succhia il cuore della città ».

Maledetta era anche la Francia per il suo sentimentalismo gallico, le sue pignolerie, il suo sensazionalismo piccolo borghese, gli aperitivi, Parigi, gli archi trionfali.

Maledizioni venivano scagliate contro l'esteta britannico « crema dello snobismo »; contro la paura del ridicolo, i giornalisti, lo stilismo. Era maledetto l'humour inglese, ma solo quel 'sense of humour' « arcinemico del REALE » tipico dell'English-

¹⁰ Nel titolo della rivista, dunque, si può individuare un influsso futurista. Non a caso il nome fu suggerito a Lewis da Nevinson stesso. « *Blast* indica qualcosa di costruttivo e di distruttivo. Significa spazzare via le idee morte e le teorie logore. Significa (secondo l'interpretazione Anglosassone) fuoco o fiamma ». (W. LEWIS, 'Rebel Art in Modern Life', *News and Leader*, 7 Apr. 1914).

¹¹ E. POUND, *Patria Mia*, Londra, Peter Owen, 1962, p. 27.

¹² In questo esso ricalcava abbastanza chiaramente il manifesto di Apollinaire 'L'Antitradizione Futurista' (*Lacerba* 15 Sett. 1913). Il Manifesto Vorticista era firmato da: R. Aldington, Arbuthnot, L. Atkinson, Gaudier-Brzeska, J. Dismorr, C. Hamilton, E. Pound, W. Roberts, H. Saunders, E. Wadsworth, W. Lewis. Di essi Aldington e Arbuthnot non furono in nessun senso dei Vorticisti, ed Atkinson lo fu solo marginalmente. W. Roberts anni dopo confessò che il suo nome era stato aggiunto senza il suo permesso. (Cfr. ROBERTS, 'Cosmetism and Vorticism', *The Vortex Pamphlets*, 1956-1958, Londra, 1958).

man che è « un'abilità a sminuire tutto, a rendere tutto leggero ... una droga per la stupidità e la sonnolenza ». Lewis intendeva così anche liquidare quanti in Inghilterra avevano accolto con un superficiale sorriso l'avvento del Modernismo, e per prevenire i probabili denigratori del Manifesto, aggiungeva: « MALEDETTI coloro che penzoleranno sopra questo Manifesto con i loro STUPIDI CANINI esposti »¹³. « Contro questa tirannia del 'sense of humour' io, in un tipico atteggiamento anglosassone, mi sono ribellato con umorismo »¹⁴. Era maledetto anche lo Sport « cugino e complice dello humour ».

La più altisonante maledizione era lanciata contro l'Epoca Vittoriana che veniva attaccata con toni antipassatisti. Erano maledetti il liberalismo vittoriano; il rousseauianesimo; il naturalismo e il darwinismo definito un « fraternizzare con le scimmie »; le sculture di Boehm « lo scultore responsabile della peggiore statuaria borghese »¹⁵; i seguaci di Pater e di Wilde con la loro retorica da 'eunuchi' e 'stilisti'; lo estenuato erotismo e il satanismo di Swinburne; il « purgatorio di Putney » dove Swinburne trascorse i suoi ultimi giorni; il sentimentalismo dei romanzi di George Borrow, Maria Corelli, Dickens; l'ipocrisia dell'*Enoch Arden* di Tennyson, dei personaggi di Rossetti; il provincialismo della cultura Vittoriana che impediva all'Inghilterra di essere una nazione moderna.

La parte del Manifesto dedicata alle maledizioni si concludeva con una lista di nomi alla cui stesura avevano partecipato tutti i Vorticisti durante il tea-party inaugurale. È difficile orientarsi in questo elenco di personaggi e capire cosa accomuni i nomi internazionalmente noti come quelli di Bergson, Croce, Tagore, all'olio di fegato di merluzzo, all'ufficio postale o al Reverendo Pennyfeather vicario di Kensington.

¹³ *Blast* I, p. 17.

¹⁴ W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 38.

¹⁵ *Ibidem*.

La maggior parte dei nomi era certamente presente per atteggiamenti o qualità giudicate negativamente dal punto di vista dell'avanguardia vorticista. Si ritrovano così accomunati scrittori, artisti, politici, prelati, perbenisti, istituzioni, luoghi di ritrovo, digestivi, musicisti, personalità di primo piano, editori, attori, critici, filosofi, e personaggi più genericamente popolari o che per motivi e circostanze private erano famigeratamente noti ai Vorticisti¹⁶. Erano tutti maledetti quali fautori di snobismo e sentimentalismo, quali rappresentanti di un mondo da rifiutare e disprezzare perché alieno alla vera arte.

La lista delle benedizioni si apriva, come quella dedicata alle maledizioni, con l'Inghilterra che era benedetta per le sue navi, i naviganti, i porti, per la « vasta astrazione planetaria dell'oceano », per la sua industrializzazione che la rendeva agli occhi dei Vorticisti una « industrial Island Machine, pyramidal workshop ».

Benedetto era il « barbiere » perché vorticisticamente « attacca Madre Natura ... ingaggia una sistematica guerra mercenaria contro questa SELVATICHEZZA. Spunta i ciuffi inutili e retrogradi traendone LIMPIDE FORME ARCUATE ed APPEZZAMENTI ANGOLARI ». Benedetto era lo « ENGLISH HUMOUR », definito « folle FERROVIA MONTANA da una IDEA ad un'ALTRA » per la sua graffiante capacità satirica, « grande arma barbara ... parete isterica costruita attorno all'io ». Grande scrittore di satira, Lewis stabiliva una distinzione tra l'humour come difesa e barriera contro le emozioni, ed il ghigno nicciano del superuomo: « Voi direte che io non pratico ciò che predico. Invece lo faccio, perché se osservate attentamente il mio ghigno vi accorgerete che è una smorfia logica ed intenzionale »¹⁷.

¹⁶ Per una descrizione particolareggiata cfr. W.C. WEES, *Vorticism and the English Avant-Garde*, cit., pp. 217-227; e Cianci G. (ed.) *W. Lewis Letteratura/Pittura*, cit., pp. 94-100.

¹⁷ W. LEWIS, *Tarr*, prefazione di W. Lewis, New York, Alfred A. Knopf, 1918, p. 11.

La Francia era benedetta per la sua vitalità, combattività, eleganza, per il suo scetticismo e le sue qualità femminee; per « la grande marea di vita uscita dalla ferita del 1797 »; per il suo « potere stabile come un gatto ».

Chiudeva il Manifesto una lista di nomi che includeva il Papa, Madame Strinberg, il Salvation Army, Charlotte Corday, Cromwell, George Robey, Kate Lechmere, Henry Newbolt e James Joyce. Anche in questo caso i personaggi erano scelti dai più svariati campi ed accomunati dal solo fatto di essere stati citati tutti sulla stessa pagina. Alcuni nomi erano chiaramente riconoscibili per i loro rapporti diretti con il Vorticism e con l'avvento del Modernismo in generale. Erano anche citati pittori, attori, filosofi, critici, uomini di chiesa, suffragette, *Ulsterites*, personaggi pubblici e amici personali, uomini e donne che avevano avversato o sfidato apertamente la moda, i pregiudizi ed i luoghi comuni dell'opinione pubblica. Futuristicamente erano anche benedetti aviatori, pugili e personaggi del Music-Hall.

La lista di coloro che noi benedicevamo cominciava con Bridget, la bellissima Bridget Patmore dai capelli rossi, per la quale Ford, ed anche abbastanza stranamente Violet, provava una romantica ammirazione. La maggior parte degli altri erano sia membri del circolo di South Lodge, 'benedetti' per far piacere a Ford e a Violet, o figure popolari. La lista dei maledetti comprendeva persone importanti, la pubblicità dei quali appariva noiosamente eccessiva¹⁸.

Questo condensato quadro di simpatie e antipatie, alleanze ed ostilità ci aiuta a capire la mentalità vorticista, anche se la fitta rete di rimandi sotterranei, di citazioni amichevoli, facevano perdere al Manifesto parte della sua carica eversiva. In questo senso comparando il Manifesto 'Blast and Blessed' con il precedente 'L'Anti-tradition Futuriste' di Apollinaire o con le successi-

¹⁸ D. GOLDRING, *South Lodge, cit.*, pp. 67-68.

ve liste surrealiste degli artisti « da leggere e da non leggere » l'atteggiamento dei Vorticisti risulta essere più superficiale e canzonatorio. L'umorismo, le ironiche strizzate d'occhio che pervadono il Manifesto vorticista erano più vicine agli atteggiamenti che caratterizzavano, in quello stesso periodo, il Dadaismo zurighese, non possedendone, però, lo stesso caustico nichilismo. In questo senso i Vorticisti si differenziavano anche dai Futuristi e dai Surrealisti francesi non essendo interessati a cambiare la società come Marinetti e Breton:

Non vogliamo cambiare l'aspetto del mondo, perché non siamo Naturalisti, né Impressionisti, né Futuristi (la forma più recente di Impressionismo), e non dipendiamo dall'apparenza del mondo per la nostra arte VOGLIAMO SOLTANTO CHE IL MONDO VIVA, per sentire la sua cruda energia fluire dentro di noi¹⁹.

Ciò non vuol dire però che i Vorticisti non fossero interessati alla società circostante. Al contrario essi si proponevano come degli acuti osservatori della realtà. La loro era una critica radicale che partiva dall'interno, scevra da desideri di distruzione o di rivoluzione. Certo, i Futuristi propugnavano un'azione artistica più decisa, capace di incidere attivamente sul reale. Il poeta era un essere responsabilizzato, dotato del potere della comunicazione. La società non poteva più ignorarlo, anzi doveva farlo partecipare alla vita pubblica. Ma la situazione italiana era diversa da quella inglese. Nonostante i *Fenians* e le suffragette, la conflittualità sociale non era lacerata da contrasti insanabili. L'evoluzione portava inevitabilmente con sé contraddizioni che non mettevano in pericolo le istituzioni. Lo Stato era considerato conservatore, *philistin* ma non autoritario né immobile. I Vorticisti non si sentivano socialmente alienati, anzi pensavano di poter rivitalizza-

¹⁹ 'Long Live the Vortex!', *Blast* I, p. 7.

re il corpo sociale attraverso l'arte. Per questo essi ebbero contatti anche con l'alta società inglese: Lady Drogheda commissionò a Lewis la decorazione della sua sala da pranzo; Lady Ottoline Morrell invitò Lewis nel suo salotto dove incontrò il Primo Ministro Asquith; fu sempre notata la presenza della nobiltà e delle più alte cariche politiche alle manifestazioni organizzate dai Vorticisti. La situazione era in lenta ma costante mutazione. « England appears to be recovering » affermava Lewis nel 1914²⁰. Le penne dei Vorticisti erano 'caricate' a salve: « Io urlavo 'Uccidiamo John Bull con l'Arte'. E John Bull e la sua signora saltavano dalla gioia, in preda a ciniche convulsioni di risa perché si sentivano sicuri come case »²¹. Per questo una sfumatura estetizzante è spesso presente negli scritti vorticisti, anche nel seguente brano dove Pound, futuristicamente, prende posizione a favore della nuova e rivoluzionaria scultura di Epstein, predicendo l'imminente presa del potere da parte degli artisti, ed esaltando nello stesso tempo il dissenso, la primitività e la combattività dell'arte moderna.

Noi artisti ... stiamo per assumere la responsabilità del comando ... [l'artista] ha avuto abbastanza buon senso da capire che l'umanità era insopportabilmente stupida e che doveva provare ad essere in disaccordo con essa ... L'artista si è reso conto alla fine del fatto che la guerra tra lui e il mondo è una guerra senza tregua. Il suo solo rimedio è il massacro. Deve vivere di abilità e violenza. I suoi dèi sono dèi violenti ... C'è una identificazione con la lotta nelle arti — nelle arti

²⁰ W. LEWIS, 'A Man of the Week - Marinetti', *The New Weekly*, 30 Maggio 1914, p. 329. D. Goldring dirà: « Ribellarsi contro che cosa? ... In quei giorni felici, quando l'Inghilterra godeva del governo più realmente democratico che abbia mai avuto a memoria d'uomo, nessun problema politico infastidiva le menti della giovane generazione di artisti. L'attuale minaccia alla loro stessa esistenza ... allora non era più visibile di una minuscola nuvola all'orizzonte ». D. GOLDRING, *South Lodge, cit.*, p. 66.

²¹ W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering, cit.*, p. 36.

del momento ... Quei cosiddetti artisti, il cui lavoro non mostra questa lotta, non sono interessanti ... Siamo nauseati a morte dalle assortite panacee, dalla generale docilità degli artisti, dal loro consenso ad usare buone maniere, e non accennare assolutamente a qualcosa di sgradevole ... Riguardo all'odierna situazione delle cose non abbiamo altro da dire che 'merde'²².

Dietro questa concezione militante del ruolo dell'artista non c'era solamente il tanto amato Whistler, difensore della avanguardia, ma anche l'agguerrito animatore di serate quale era F. T. Marinetti. Pound passava quindi dalla teorizzazione all'interesse per la società circostante e per la storia contemporanea. « Maledetto l'uomo della strada, una volta per tutte, maledetto l'uomo della strada che è in strada solo perché non ha sufficiente intelligenza per stare in nessun altro luogo »²³.

Il secondo Manifesto vorticista appare più convenzionale nella stesura, ma l'attenzione ad un linguaggio denso e violento, che procede per irregolari scoppi di energia, assicura una certa continuità di atmosfera.

Nella contraddizione, che Marinetti aveva già riscontrato, tra l'avanzata industrializzazione inglese e l'atteggiamento conservatore, 'filisteo', dell'Inghilterra, Lewis individuava la miscela esplosiva capace di generare « di tanto in tanto dei buoni artisti ». Troppo concentrata in questo « sforzo vitale » dell'industrializzazione, l'Inghilterra « è stata l'ultima a divenire cosciente che l'arte è un organismo di questo nuovo Ordine e di questa Volontà dell'Uomo ». Gli Inglesi « inventori di questa essenzialità e durezza, devono essere i grandi nemici del 'Romantico' », ed essere coscienti « delle nuove possibilità espressive della vita d'oggi ».

²² E. POUND, 'The New Sculpture', *The Egoist*, 16 Feb. 1914, p. 68.

²³ *Ibidem*.

In questo modo i Vorticisti affermavano l'origine inglese del loro movimento, superavano l'impasse del primitivismo nell'arte e si ricollegavano, che ne fossero coscienti o no, alla battaglia contro il Romanticismo di Hulme.

La rivista risultava nel complesso una mistura di serietà critica e di selvaggio umorismo. L'atmosfera che vi si respirava andava dal contegno da sala da conferenze allo schiamazzo da incontro di pugilato. L'opposizione alla società e alla cultura borghese poteva anche essere un gioco esilarante. Ma è proprio questo anti-intellettualismo, che prende a volte le sfumature del nonsense, a fare di *Blast* la dichiarazione di guerra contro la stagnante cultura inglese del periodo. L'affermazione di Lewis: « In me guerra e arte sono state mescolate sin dall'inizio » è in questo senso profondamente veritiera²⁴.

La pubblicazione di *Blast* fu accolta con favore²⁵, tanto che lo stesso *Times* nel numero del 1 Luglio 1914 ne parla con tono molto rispettoso: « Lo scopo di *Blast* è quello di fare per l'arte e per la letteratura di oggi ciò che lo *Yellow Book* fece per il movimento artistico del suo tempo ». L'articolista affermava che la rivista conteneva « molta più sostanza, significato ed originalità di quanto si possa trovare nel Manifesto Futurista ».

A dire il vero ciò che Lewis considerava un *counter-putsch* al Futurismo, rifletteva chiaramente lo stile propagandistico di Marinetti, e più in generale, sfruttava a dovere le invenzioni tipografiche futuriste. Lo stesso Lewis ha in seguito implicitamente avvalorato questa ipotesi: « Per quanto riguarda i metodi dell'oratore di folle, dovettero essere usati: il 1914 non era il 1939 – se eri un 'movimento' tutti si aspettavano che urlassi. Si era circondati – si era assediati – da oratori di folle. Alzare la

²⁴ W. LEWIS, *op. cit.*, p. 4.

²⁵ Non mancarono, ovviamente, le critiche. Il *Morning Post* trovava *Blast* « pieno di irresponsabile imbecillità ».

voce, nel 1914, era altrettanto essenziale per uno *chef de band*, come lo era nel 1915 per un operaio alla trivella »²⁶.

Contrariamente a quanto Sir John Rothenstein ha affermato, (« Il Vorticism aveva poco in comune con il Futurismo »)²⁷, il Futurismo ebbe una notevole importanza nella formazione del vocabolario sia visuale che letterario del Vorticism e contribuì allo sviluppo e alla crescita della sua teoria estetica. Ford M. Ford ha scritto: « Penso che i VORTICISTI furono molto vicini al rimanere FUTURISTI *pur sang* »²⁸. Lo stesso Lewis affermò: « credo che il successo di Marinetti sia più marcato in Inghilterra che altrove, ed è dovuto interamente alla sua violenza e alla sua vitalità »²⁹.

Tra i due movimenti esistono indubbiamente delle somiglianze. Ad esempio Lewis stabilì l'impaginazione di *Blast* e cercò di renderne significativa anche la struttura, qualcosa di simile alle futuriste 'parole in libertà'. Lewis non fece però uso di onomatopée e non inserì parole in forme rappresentative. Inoltre il Vorticism, come già il Futurismo, era nato come una auto-affermazione, auto-creazione, auto-programmazione, usava toni declamatori, aveva una chiara tendenza al proselitismo e si definiva essenzialmente per il suo ruolo antitetico rispetto alla tradizione ed alla cultura. Era lo stesso piacere dello scandalo a stimolare entrambi i movimenti:

Il compito che ci siamo prefissati è di costringere i ricchi della comunità a spogliarsi della loro pelle istruita, e di distruggere le buone maniere, la standardizzazione, la visione accademica, ossia civilizzata³⁰.

²⁶ W. Lewis *on Art*, *cit.*, p. 58.

²⁷ J. ROTHENSTEIN, *Modern English Painters: Lewis to Moore*, Londra, MacDonald and Jane's, 1976, pp. 23-24.

²⁸ F. M. FORD, 'Those were Days', *cit.*, p. XII.

²⁹ W. LEWIS, 'Kill John Bull with Art', *The Outlook*, Londra, 18 Lug. 1914, p. 74.

³⁰ 'Long Live the Vortex!', *Blast* I, pp. 7-8.

Oltre a ciò, il manifesto vorticista dichiarava di ricercare un'arte diretta ad estendere le forze irrazionali ed istintuali presenti nell'inconscio umano, un'idea già presente nel Futurismo.

ABBIAMO BISOGNO DELL'INCONSAPEVOLEZZA DELL'UMANITÀ - della sua stupidità, della sua animalità, dei suoi sogni ... L'Educazione (artistica ed in generale) tende a distruggere l'istinto creativo. È per questo che l'arte è fiorita principalmente in epoche in cui l'educazione non esisteva.

Anche l'appello all'individuo, ai suoi istinti elementari e popolari, aveva risonanze futuriste: « *Blast* sarà sostanzialmente popolare. Non si rivolgerà ad alcuna classe in particolare, ma agli istinti elementari e fondamentali di ogni classe e di ogni genere di persone, ALL'INDIVIDUO »³¹. Erano presenti tirate comico-satiriche, con cui i Vorticisti intendevano replicare alla « indifferenza del Re, dello Stato e dei Politici verso le Arti » del *Vital English Art*:

Se possibile, convertirò il Re.
UN RE VORTICISTA! PERCHÉ NO?
CREDI CHE LLOYD GEORGE ABBA DENTRO IL VORTICE?
E DA LADY MOND, POSSIAMO ASPETTARCI DELL'ARTE?³²

Il Manifesto II conteneva, anche, alcune frasi di tono nazionalistico, l'esaltazione dello spirito nordico, argomenti fonte di polemica con il Futurismo, ma che allo stesso tempo, sottolineavano una certa affinità tra i due movimenti date le note compo-

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

nenti nazionaliste del Futurismo. Si trattava in entrambi i casi di un nazionalismo esclusivamente culturale.

1. Abbiamo messo bene in chiaro che nelle nostre affermazioni non c'è nulla di sciovinista o di pittorescamente patriottico.
2. C'è però violenta noia per il debole europeismo, per l'umiliazione dell'intellettuale avvilito davanti a ciò che viene da Parigi, per il sentimentalismo che prevale in molte zone³³.

Un nazionalismo, nemico del *Romance*, che serviva da stimolo alla nascita « dell'arte destinata a crescere in questa nazione ». Quello che era attuale e vitale per il Sud d'Europa era senza effetto per il Nord.

L'humour tragico ha diritto di nascita nel Nord. Qualunque grande Arte Nordica parteciperà a questo insidioso e vulcanico caos. Il mondo moderno, nell'aspetto e nello spirito, è dovuto quasi interamente al genio anglosassone. Macchine, treni, navi a vapore, tutto ciò che esternamente distingue il nostro tempo è venuto molto più da qui che da qualunque altro luogo³⁴.

Definire l'estetica del Vorticism non fu, dunque, un compito facile per Lewis che ebbe delle difficoltà a distinguerlo dal Futurismo a cui doveva tanto. Nevinson sarcasticamente disse: « questi ex-professori Futuristi compiono contorsioni intellettuali 'all'interno dell'immobile centro di un vortice!' che il forte e trascinate fiume del Futurismo ha generato e lasciato dietro di sé »³⁵.

W. Haftmann ha osservato:

³³ *Blast* I, p. 34.

³⁴ 'Manifesto II', *Blast* I, pp. 38-39.

³⁵ *The Observer*, 12 Luglio 1914.

La parola [Vorticismo] in sé doveva evocare l'idea del risucchio, *maelstrom* e turbine, uno stato d'animo di esaltazione, di audacia spirituale, di aggressività nell'azione spirituale. Era uno stato d'animo naturalmente futurista ...³⁶.

Nel catalogo dell'unica mostra vorticista tenuta alla Doré Gallery, Lewis scriveva:

Per Vorticismo noi intendiamo (a) ATTIVITÀ come opposta alla raffinata PASSIVITÀ di Picasso; (b) SIGNIFICATO come opposto all'ottuso o aneddótico carattere al quale il Naturalista è condannato; (c) MOVIMENTO ESSENZIALE e ATTIVITÀ (come l'energia di una mente) opposta alla cinematografia imitativa, al trambusto e agli attacchi isterici dei Futuristi.

Conformemente ad un atteggiamento tipico delle avanguardie del Novecento una delle prime preoccupazioni di Lewis e Pound fu proprio quella di trovare una propria identità libera da filiazioni e da parentele. Per questo motivo troviamo nel Manifesto I molti rimandi al Futurismo e al Cubismo.

È necessario subito affermare che i Vorticisti, al pari dei Cubisti e dei Futuristi, non arrivarono alla chiara formulazione di una estetica astratta, anche se continuarono ad approfondire la frattura epistemologica che abbiamo individuato nella concezione hulmiana, e nonostante il fatto che alcune opere vorticiste si avvicinino molto nella loro struttura compositiva a composizioni libere, almeno apparentemente, da riferimenti alla realtà sensibile. Riprendendo il pensiero di Max Bense, se di astrattismo si può parlare è qualcosa di simile all'arte classica « dove l'astrazione ha significato prevalente di 'astrazione idealizzante' ». Tali composizioni tendono « a una rappresentazione essenziale, nel senso che

³⁶ W. HAFTMANN, *Enciclopedia della Pittura Moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 206.

mettono tra parentesi tutte 'le caratteristiche casualmente esistenziali', hanno insomma il significato di 'riduzione eidetica' »³⁷. I Cubisti e i Futuristi non furono, dunque, criticati nei manifesti vorticisti per l'uso di forme ancora chiaramente riconoscibili. Le linee semplificate e geometriche dei Cubisti erano analiticamente significative. Volevano *rappresentare* un mondo che non fosse quello superficiale e fugace degli Impressionisti. Non volevano rendere l'aspetto degli oggetti, ma la loro essenza; non cercavano forme pure, ma una realtà più profonda. Nonostante questo, i Cubisti erano colpevoli, agli occhi dei Vorticisti, di indifferenza per i contenuti e specificamente per quelli che la società circostante avrebbe dovuto suggerire loro. La condanna della loro staticità è da interpretare in questo senso.

I Futuristi erano invece troppo indifferenti al formalismo, alla tecnica, alla precisione. Il loro entusiasmo per il futuro e per le macchine era condannato come una eresia romantica.

Noi ci battiamo per la Realtà del presente — non per il Futuro sentimentale ... L'Automobilismo (Marinettismo) ci annoia. Non vogliamo andare in giro a fare tanto can can per le automobili, non più che per le forchette ed i coltelli, gli elefanti, o i tubi del gas ... Il Futurista è una sensazionale e sentimentale mistura dell'esteta del 1890 e del realista del 1870 ... I Latini sono al momento ... con le loro 'scoperte' dello sport, la loro (verbosa) effusione sulle macchine, gli aeroplani etc., i 'moderni' più romantici e sentimentali che si possano trovare³⁸.

Sia Pound, sia Lewis ebbero per la mancanza di forma del movimento italiano toni molto duri:

Futurismo è un vaporizzatore scarico di un vortice privo di energia, DISPERSIONE ... Impressionismo, Futurismo, che è

³⁷ MAX BENSE, *Estetica*, Milano, Bompiani, 1974, p. 101.

³⁸ 'Long Live the Vortex', *Blast* I, pp. 7-8.

solamente una specie accelerata di Impressionismo, NEGANO il vortice. ... Sono i CADAVERI DEI VORTICI. Marinetti è un cadavere³⁹.

Al contrario « Vorticism è arte prima che si sia dilatata in uno stato di flaccidità, di elaborazione e di applicazioni secondarie »⁴⁰.

I Futuristi erano anche accusati di psicologismo e di naturalismo, mentre i Vorticisti impugnavano con fermezza la bandiera dell'anti-naturalismo. Anche questa tematica, però, era già appartenuta ai Futuristi. Il realismo futurista che Lewis, e molti critici con lui, interpretava come naturalismo era invece fondato sulla astrazione dinamica e sintetica della realtà⁴¹.

Quando Marinetti parlava della 'bellezza della velocità'⁴², o urlava 'Uccidiamo il Chiaro di Luna'⁴³, o quando Boccioni esortava a « disprezzare profondamente ogni forma di imitazione »⁴⁴ o proclamava « che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi »⁴⁵, o quando, per finire, Severini scriveva: « Ormai la realtà esteriore e la conoscenza che ne abbiamo non hanno più alcuna influenza sulla nostra espressione plastica »⁴⁶, essi non facevano altro che parlare di antinaturalismo e così facendo aprivano la strada all'astrattismo.

Altro punto su cui si incentrava l'antifuturismo vorticista

³⁹ E. POUND, 'Vortex', *Blast* I, pp. 153-54.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. U. BOCCIONI, 'Il cerchio non si chiude', *Lacerba*, 1 Marzo 1914.

⁴² In 'Fondazione e Manifesto del Futurismo', 1909, in U. APOLLONIO, *op. cit.*, p. 47.

⁴³ Dall'omonimo manifesto 'Uccidiamo il Chiaro di Luna', 1909, in *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, *cit.*, p. 9.

⁴⁴ Dal 'Manifesto dei Pittori Futuristi', 1910, *Ibidem* p. 22.

⁴⁵ Da 'La pittura futurista - Manifesto tecnico', *Ibidem*, p. 26.

⁴⁶ In U. APOLLONIO, *op. cit.*, p. 172.

era la necessità per l'artista di vivere nel presente, al di fuori tanto del mito del Passato quanto di quello del Futuro.

Noi ci battiamo per la Realtà del Presente — non per il Futuro sentimentale, né per il Passato sacripante ... Vogliamo stabilirci al di là di Azione e Reazione ... L'artista del movimento moderno è un selvaggio (in nessun senso l'individuo 'avanzato', raffinato, democratico, Futurista frutto della fantasia limitata di Marinetti) ... crediamo che l'Arte debba essere organica al suo tempo⁴⁷.

L'antifuturismo professato da Pound e dagli altri firmatari del manifesto aveva, però, origini diverse. Lewis, ad esempio, temeva un'eventuale sua dipendenza dal gruppo di Marinetti⁴⁸. Diverso era il caso di Pound, il cui atteggiamento ostile era probabilmente fondato sul suo convinto antibellicismo che lo induceva a rifiutare una concezione artistica che facesse ricorso alla guerra « sola igiene del mondo ». Un altro motivo ce lo suggerisce Niccolò Zapponi:

Pur essendo ancora 'tradizionalista' nelle proprie composizioni poetiche, nel 1914 Pound era impegnato a definire un programma di rinnovamento poetico radicale ... era quindi naturale che Pound concentrasse la propria ostilità contro un movimento pericolosamente 'concorrenziale' quale il Futurismo⁴⁹.

L'ostacolo che Pound trovava più arduo da superare nel Futurismo era l'antipassatismo. Egli era venuto in Europa proprio

⁴⁷ *Blast* I, pp. 7, 30, 33, 34.

⁴⁸ Lo stesso Nevinson ricorderà la difficoltà che incontrò nel frenare il « filantropico desiderio » di Marinetti « di presentarci all'Europa ed essere la nostra guida continentale ». Cit. in W. C. WEES, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁹ N. ZAPPONI, *L'Italia di E. Pound*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 84.

perché l'America era, come disse in *Mauberley*, quasi « a half savage country »⁵⁰.

I Futuristi evidentemente ignorano la tradizione. Essi hanno imparato dai loro nonni che certe cose erano compiute nel 1850 ed essi hanno concluso che il 1850 era tutto 'il passato'. Noi non desideriamo tagliarci fuori dalla grande arte della storia, pretendiamo un riconoscimento per la grande arte contemporanea, che non può assolutamente essere uguale alla grande arte di qualunque altro periodo⁵¹.

Una forte critica era rivolta all'antipassatismo futurista, nonostante il fatto che non tutti i vorticisti fossero d'accordo su questo punto. Lewis, ad esempio, aveva scritto su *Blast*:

L'Inghilterra produce dei buoni artisti di tanto in tanto ... in Inghilterra non c'è volgarità nella rivolta. O, piuttosto, non c'è rivolta, è la condizione normale ... in Inghilterra la cosa più simile ad un grande artista tradizionale francese, è un grande artista rivoluzionario inglese⁵².

L'artista inglese non ha una tradizione artistica nel suo sangue. La sua freschezza e il suo genio sono perciò adatti ad essere oscurati da quelli presi in prestito dall'Italia⁵³.

Per Lewis non esisteva una tradizione da combattere né una da imitare. Invece per Pound questo era un problema fondamentale. Egli considerava « la teoria del Vorticism e del Futurismo ... in diretta o quasi diretta opposizione »⁵⁴.

⁵⁰ E. POUND, *Hugh Selwyn Mauberley*, a cura di M. BACIGALUPO, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 29.

⁵¹ E. POUND, 'W. Lewis', *The Egoist*, 15 Giugno 1914, p. 234.

⁵² W. LEWIS, 'Manifesto II', *Blast* I, pp. 32, 42.

⁵³ W. LEWIS, 'Policeman and Artist', *Blast* I, p. 137.

⁵⁴ E. POUND, 'Synchromatism', *The New Age*, 4 Feb. 1915, pp. 389-90.

Noi tutti siamo futuristi nella misura in cui crediamo con Guillaume Apollinaire (sic) che 'Non si può portare con sé, ovunque, il cadavere del proprio padre ... Verso gli anni ottanta c'erano i Simbolisti opposti agli Impressionisti, ora avete il Vorticism, che è parlando approssimativamente, l'Espressionismo, il Neo-cubismo, e l'Imagismo accolti in un solo campo, ed il Futurismo nell'altro. Il Futurismo è derivato dall'Impressionismo. Esso è in quanto movimento artistico — una specie di Impressionismo accelerato. È un'arte estensiva o di superficie, opposta al Vorticism che è intensiva. Il vorticista non ha questa curiosa mania di distruggere le glorie passate. Non dubito che l'Italia avesse bisogno di Marinetti, ma egli non ha covato l'uovo da cui sono nato, e, dato che sono del tutto opposto ai suoi principi estetici, non vedo la ragione per la quale ci si aspetta che io e varie persone che sono d'accordo con me dovremmo chiamarci Futuristi. Noi non desideriamo sottrarci al confronto con il passato. Noi preferiamo che la comparazione sia svolta da persone intelligenti la cui idea di 'la tradizione' non sia limitata dal gusto convenzionale di quattro o cinque secoli ...⁵⁵.

Pur nella sua accettazione del passato, Pound, rifiutando la tradizione intesa sia come evoluzione dell'arte europea dal Rinascimento in poi, sia come Vittoranesimo si dimostra pienamente modernista. Significativamente non intendeva « distruggere il piacere che qualcuno prova per il Quattrocento, o per la Vittoria di Samotracia »⁵⁶. Pound riteneva che la forza innovatrice del Futurismo fosse necessaria ma bisognava saperla frenare. Bisognava saper sfruttare il suo impeto rivoluzionario, salvaguardando, allo stesso tempo, la carica eversiva ed innovatrice di una certa tradizione. Da qui derivano frasi dal sapore futurista in cui

⁵⁵ E. POUND, 'Vorticism', *The Fortnightly Review*, Sett. 1914, pp. 461, 468.

⁵⁶ E. POUND, 'Affirmation II: Vorticism', *The New Age*, 14 Gen. 1915, p. 278.

Pound condanna il « mondo dove i quadri sono fatti per i musei »⁵⁷, questi musei definiti « the pest of our age »⁵⁸. La disciplina imagista, il rigoroso ed austero neoclassicismo di Hulme agivano da freno alle dinamiche parole in libertà di Marinetti: « L'organizzazione delle forme è azione molto più energica e creativa che copiare od imitare la luce su di un covone »⁵⁹. L'energia di cui era pieno il Vortex di Pound, era una fusione di Futurismo e Classicismo in cui lo slancio rivoluzionario del primo rimaneva imbrigliato, e l'austera rigidità del secondo veniva ammorbidita.

Del piacere è derivabile non solamente dall'accarezzare o dall'incalzare la retina con onde di luce di vario colore, MA ANCHE dall'impatto di queste onde in tratti organizzati⁶⁰.

Un altro argomento su cui si incentrò il dibattito tra Futurismo e Vorticism fu quello della *Machinery*.

Dopo che Hulme aveva sottolineato l'importanza iconologica della macchina, Pound non mostrò molto entusiasmo per questa tematica, anche se non arrivò neanche ad una aperta condanna. In *Lo Spirito Romanzo* aveva parlato del « corpo come puro meccanismo ».

L'uomo (la sua parte fisica sensitiva) è un meccanismo; un meccanismo simile ad una macchina elettrica: interruttori, fili, etc.⁶¹.

⁵⁷ E. POUND, 'Brancusi', in *Saggi Letterari*, Milano, Garzanti, 1973, p. 578.

⁵⁸ E. POUND, 'The Curse', *Apple of Beauty and Discord*, Gen. 1920, p. 22.

⁵⁹ E. POUND, 'Vorticism', *cit.*, p. 92.

⁶⁰ E. POUND, *Pavannes and Divisions*, New York, Alfred A. Knopf, 1918, p. 255.

⁶¹ E. POUND, *Lo Spirito Romanzo*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 144-145.

Ma queste considerazioni, molto simili nei modi a quanto Pound, come vedremo, affermerà sullo stile di Joyce, non sono altro che metafore estratte dal mondo moderno per parlare di qualcosa che egli conosceva bene.

La corrente elettrica dà luce dove incontra resistenze: si può pensare che le condizioni di vita della Provenza offrirono il freno necessario e produssero la tensione sufficiente, irraggiungibile, per esempio, nelle condizioni di vita della Roma imperiale⁶².

Quanto aveva affermato all'inizio della sua esperienza vorticista rimane invariato nel corso di quegli anni:

Qualunque cosa possa essere detta contro le automobili, gli aeroplani ed il modo moderno di parlarne, e per quanto si possa discutere molto sul fatto che questo nuovo genere di lavoro sia manierato, e che il suo stile passerà, nondimeno è indiscutibile che la vitalità del tempo è presente in tale lavoro⁶³.

La capacità di apprezzare ... le macchine [è] una delle tendenze del tempo, che spunta in molti luoghi naturalmente e che entra nelle arti del tutto naturalmente e spontaneamente in Inghilterra, in America, ed in Italia⁶⁴.

Presentando la macchina quasi come una manifestazione istintuale dell'epoca, come un piacere piuttosto che come una ricerca nel campo delle arti, o usandola semplicemente come metafora letteraria, Pound svuotava l'idea futurista della macchina della sua carica rivoluzionaria, del suo significato profondo, della sua mistica.

⁶² *Op. cit.*, p. 152.

⁶³ E. POUND, 'Présences', *Poetry*, Febbraio 1913.

⁶⁴ E. POUND, 'Affirmations', *The New Age*, 11 Febbraio 1915.

Negli anni successivi Pound si occupò a lungo di macchine tanto che nel 1925, come rivela Stock⁶⁵, intendeva scrivere un libro dal titolo *Art and Machines*. La ricerca del materiale iconografico per questo volume, che non fu mai pubblicato, ci è testimoniata da una serie di lettere che Pound spedì ai suoi genitori con la richiesta di fotografie raffiguranti parti di motori e di macchine. È interessante notare che in queste foto, egli cercava « the clear hard edge, emphasis on the FORM ... forced by necessity ... the parts of the machine where the energy is concentrated ». Era necessario

distinguere tra macchina, parti del motore e semplice struttura statica. La struttura statica nella macchina ... è governata puramente da forma e gusto. Io sono interessato alle parti mobili, e alle parti NECESSARIE per tenerle nelle loro orbite, al loro posto ... La bellezza viene dall'efficienza in un punto (Vortex)⁶⁶.

Da parte sua Lewis fu subito interessato all'argomento. Egli era d'accordo con Hulme, che d'altra parte era stato iniziato dai Futuristi all'interesse per la macchina, nel criticare la parte più romantica del concetto futurista di *Machinery* e che lui chiamava *Automobilism*. Ed 'Automobilism' era intitolato l'articolo scritto da Lewis e pubblicato su *The New Weekly* (20 Giugno 1914). Tutte le argomentazioni erano basate sulla convinzione che:

L'Inghilterra praticamente ha inventato questa civilizzazione che Marinetti ci è venuto a predicare. Mentre l'Italia, era ancora una palude di intrighi infestata dai Borgia, l'Inghilterra stava indossando la brillante ed elettrica armatura del mondo esterno, e mandando fuori dai propri confini le sue inven-

⁶⁵ N. Stock, *The Life of E. Pound*, cit., p. 335.

⁶⁶ In *E. Pound and the Visual Art*, H. ZINNES (ed.), New York, A New Directions Book, 1980, pp. 300-301.

zioni ed il nuovo spirito da un capo all'altro dell'Europa e dell'America. È abbastanza assurdo, tanto da colpire chiunque, il fatto che nel 1914 un milanese dovesse improvvisamente arrivare su queste coste e sommergerci con il suo disprezzo ed i suoi rimproveri solenni perché suppone che noi non apprezziamo le macchine.

Indubbiamente i differenti modi di guardare ed apprezzare la macchina erano dovuti in gran parte ad un diverso grado di sviluppo industriale. Gli artisti inglesi non la consideravano qualcosa di drasticamente nuovo. Già da alcuni anni « l'aspetto della vita di ogni giorno era radicalmente mutato. Il motore a combustione interna fu una grande rivoluzione. Letteralmente da un giorno all'altro cambiò le strade delle nostre città in ruggenti gole moderne »⁶⁷. Nei manifesti apparsi su *Blast*, Lewis, ed i Vorticisti con lui, dimostrarono però di ammirare la macchina:

le nostre industrie, e la Volontà che hanno determinato, ... il corso del mondo moderno, hanno innalzato alberi d'acciaio, là dove mancavano gli alberi verdi; sono esplose in foreste prolifiche, hanno costituito viluppi più selvaggi di quelli della Natura ... Non è vero che l'intrico della Giungla, la flora gigantesca dei Tropici, l'immensità degli alberi americani non sono per noi. Perché noi li abbiamo naturalmente, intorno a noi, sotto forma di macchine, Fabbriche, nuovi e più grandi edifici, ponti e costruzioni⁶⁸.

Lewis dirà venticinque anni dopo:

Il Vorticism accettava il mondo delle macchine ... Era in cerca di forme meccaniche ... Non faceva del sentimentalismo intorno alle macchine, come lo fecero gli Italiani ... Considerò le

⁶⁷ W. LEWIS, *The Writer and the Absolute*, Londra, Methuen & Co, 1952, p. 38.

⁶⁸ 'Manifesto II', *Blast* I, pp. 36, 40.

macchine come una cosa naturale ... fu un credo stoico: non una *elevazione*⁶⁹.

I Vorticisti criticavano il dinamismo futurista connesso alla macchina che per loro era solo caos e confusione:

rappresentare una macchina in violento movimento è arrivare alla macchia confusa, o al caleidoscopio. E la macchia confusa era tanto ripugnante al vorticista quanto il vuoto alla natura. Una macchina in violento movimento cessa di assomigliare ad una macchina. Somiglia, forse, ad una rosa, o ad una spugna. Perché in uno spostamento abbastanza violento la cosa più dura assume l'aspetto della più soffice. Una statua intagliata nel basalto diventerebbe più molle della carne, se fatta roteare abbastanza velocemente. Così il vero spirito della macchina è perduto — il duro, il freddo, il meccanico e lo statico. Ed erano questi gli attributi verso i quali il Vorticismismo aveva una particolare predilezione⁷⁰.

Anche per i Vorticisti, dunque, l'idea della macchina era alla base della loro teoria estetica. È la macchina la fonte di forme, non solo però, come era per Hulme, dal punto di vista stilistico, ma anche da quello tematico. Lewis riteneva che l'artista desideroso di essere l'espressione del proprio tempo, doveva inglobare nella sua arte questo nuovo vocabolario di forme. « Questo immenso, rumoroso, giornalistico deserto incantato della vita moderna offre [all'artista] quello che la natura offriva all'uomo tecnicamente primitivo »⁷¹. È questa la base dell'arte vorticista. La pittura non era l'espressione di una ricerca, un *vacuum* formale, al contrario sia i contenuti sia lo stile dovevano essere 'estratti' dal mondo moderno. Anni dopo Lewis ricorderà:

⁶⁹ W. LEWIS, 'The Skeleton in the Cupboard Speaks', in *W. Lewis on Art*, *op. cit.*, pp. 340-341.

⁷⁰ W. LEWIS, 'The Skeleton in the Cupboard Speaks', *op. cit.*, p. 341.

⁷¹ 'Manifesto II', *Blast* I, p. 33.

Consideravo il mondo della macchina tanto reale per noi, o anche di più, quanto le forme della natura, come alberi, foglie, e così via; le forme meccaniche avevano un uguale diritto di esistere nei nostri quadri⁷².

L'immagine della macchina era la fonte dell'idea di durezza, precisione, funzionalità, chiarezza nell'estetica vorticista. « L'ingegnere e l'artista potrebbero ragionevolmente divenire termini intercambiabili, o perlomeno, uno potrebbe implicare l'altro »⁷³.

In questa relazione tra macchina ed arte moderna Lewis è molto più vicino ai Futuristi di quanto lo sia a Hulme. « La macchina è il più grande strumento della terra: casualmente e con un sol colpo spazza via le dottrine di un realismo angusto e pedante »⁷⁴. Anche Marinetti nel suo manifesto 'Lo Splendore Geometrico e Meccanico e la Sensibilità Numerica' parlava di « quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti » visti come « i nostri soli modelli in poesia »⁷⁵. Similmente Pound sosteneva che le immagini, i 'dettagli luminosi' « governano la conoscenza come il quadro di distribuzione governa un circuito elettrico »⁷⁶. Marinetti nella conferenza tenuta alla Sorbona di Parigi nel 1924 definiva la macchina

tutto ciò ch'essa significa come ritmo e come avvenire; la macchina dà lezioni di ordine, di disciplina, di forza, di precisione e di continuità ... per macchina, io intendo uscire da tutto ciò che è languore, chiaroscuro, fumoso, indeciso, impreciso, mal riuscito, trascuratezza, tristezza, malinconia, per rientrare nel-

⁷² W. LEWIS, 'The 1956 Retrospective at the Tate Gallery', in *W. Lewis on Art*, *cit.*, p. 452.

⁷³ 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 135.

⁷⁴ 'Manifesto II', *Blast* I, p. 39.

⁷⁵ F. T. MARINETTI, *Teoria e Invenzione Futurista*, *cit.*, p. 86.

⁷⁶ E. POUND, 'A rather Dull Introduction', in *Selected Prose 1909-1965*, W. COOKSON (ed.), Londra, Faber, 1978, p. 23.

l'ordine, nella precisione, nella volontà, è lo stretto necessario, l'essenziale, la sintesi ⁷⁷.

Le posizioni erano meno divergenti di quanto Lewis voglia farci credere. Lui, però, non provava gli entusiasmi e i coinvolgimenti futuristi: « L'artista osservava la macchina dall'esterno » ⁷⁸. Il Vorticista non si faceva trascinare dalla passione, non accettava il dinamismo, non arrivava ad umanizzare la macchina e a meccanizzare l'uomo come i Futuristi, al contrario attraverso la macchina egli cercava di disumanizzare l'uomo.

Tutte le emozioni nitide, stagliate nettamente dipendono dall'elemento di bizzarria, di sorpresa e di primitivo distacco. La disumanizzazione è la principale sindrome del Mondo Moderno ⁷⁹.

La disumanizzazione che la macchina portava con sé, era il segno della profonda alienazione dalla natura, condizione questa che, come aveva detto Worringer, era indispensabile per la nascita dell'arte astratta. La bruttezza, la volgarità e la follia del mondo moderno erano le cause di tale alienazione. Ma sono proprio queste caratteristiche ad offrire all'artista vorticista una nuova fonte di ispirazione, purché egli riesca a rimanere distaccato e disgustato da tale spettacolo. Non bisogna dimenticare che per Lewis la difficoltà, l'avversità ed il pessimismo sono fonte di profondità e di arte. Per questo motivo egli vedeva nell'Inghilterra « Siberia della mente ... il posto più adatto per la nascita di una grande Arte » ⁸⁰.

⁷⁷ F. T. MARINETTI, *op. cit.*, p. XXIX.

⁷⁸ W. LEWIS, 'The Skeleton in the Cupboard Speaks', *cit.*, p. 341.

⁷⁹ W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 141.

⁸⁰ *Blast* I, pp. 146, 33. Lewis in quegli anni fu un attento lettore della *Gaia Scienza* di F. NIETZSCHE. Nella Prefazione all'opera il filosofo tedesco poneva in relazione malattia e filosofia. Le sue parole sicuramente echeggiarono nella mente di Lewis: « Il grande dolore soltanto è l'estremo liberatore dello

Un uomo potrebbe compiere anche una bella opera d'arte con disarmonia, e con non altro che 'brutti', triviali e terribili materiali, come un qualunque artista classico compì solo con 'bellissimi' e piacevoli mezzi ⁸¹.

spirito, in quanto esso è il maestro del *grande sospetto* ... Dubito che tale dolore 'renda migliori'; eppure so che esso ci *scava in profondo* ... dal malanno del grave sospetto, si torna indietro rinati ... come un altro uomo, con qualche interrogativo in più e soprattutto con la *volontà*, d'ora in poi, di far maggiori domande, più profonde, più rigorose, più dure, più cattive, più silenziose ». Cfr. F. NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, Milano, Adelphi, 1965, pp. 17-18. Come abbiamo visto, anche per Pound « le resistenze ... le tensioni », le stesse che producono elettricità, avevano favorito lo sviluppo della poesia Provenzale.

⁸¹ W. LEWIS, 'Vortices and Notes - The Exploitation of Vulgarly', *Blast* I, p. 145.

CAPITOLO VII

'NOMINA SUNT CONSEQUENTIA RERUM': IL VORTICE

Il termine 'Vorticismo' fu coniato ed usato per la prima volta da Ezra Pound nel 1913 per definire lo stile pittorico di W. Lewis, ma l'immagine del vortice compare e si sviluppa in Pound già alcuni anni prima. Nel 1908, nella poesia 'Plotinus'¹ inclusa in *A Lume Spento* egli scriveva:

As one that would draw thru the node of things,
Back sweeping to the vortex of the cone,
Cloistered about with memories, alone
In chaos, while the waiting silence sings:
.....
I was an atom on the creation's throne ...

Sebbene il termine attingesse alla descrizione di Plotino del movimento circolare dell'anima intorno alla sorgente della propria esistenza, la parola 'vortice' non derivava dal filosofo neoplatonico, ma dalla dottrina atomistica presocratica secondo cui gli atomi, particelle indivisibili di materia, omogenei per qualità ma differenti per forma e grandezza, erano dotati di un movimento

¹ E. POUND, *Collected Early Poems*, New York, New Directions, 1976, p. 36.

vorticoso. Il vortice era considerato una forza capace di creare stabilità e ordine mediante un'azione di separazione².

In una nota in calce al dattiloscritto della poesia, Pound identificava il Vortex con il 'Cone': « Il 'Cono' è, presumo, il 'Vritta' vortice, la spira della cosmogonia dello Yogi »³. L'origine di tale riferimento è stata individuata da T. Materer e W. French nello Yogi Ramacharaka che nel suo *Advanced Course in Yogi Philosophy and Oriental Occultism* del 1904, usa la parola 'Vritta' per indicare « onde, vibrazioni della Mente, che danno forma a 'pensieri'; la libera traduzione di 'vritta' è 'vortice' (whirlpool) »⁴.

L'affinità tra il cono e la più tarda idea di vortice è stata formulata da Pound stesso: « Questa energia particolare che riempie i coni è la forza della tradizione, di secoli di coscienza di razza, di accordo, di associazione ... tre o quattro parole in esatta giustapposizione sono in grado di irradiare questa energia ad una altissima potenzialità »⁵.

Questi riferimenti al vortice si devono allo stesso interesse esoterico-teosofico che diede vita ad un certo simbolismo di Yeats, suo amico e stretto collaboratore in quegli anni. Yeats, infatti, passando da un iniziale atteggiamento magico-romantico ad uno simbolista-esoterico che affondava le sue radici nella tradizione cabalistica e neoplatonica, aveva ipotizzato un sistema cosmologico basato sulla presenza simbolica di due coni intersecantesi, o *gyres* (spiralì), che rappresentavano gli opposti elementi della natura umana, del tempo, della spazialità. Questa compenetrazione garantiva la presenza più o meno evidente di elementi presenti nel cono opposto.

² T. MATERER, 'Pound's Vortex', *Paideuma*, Autunno 1977, pp. 175-76.

³ E. POUND, *Collected Early Poems, cit.*, p. 296.

⁴ The Yogi Publications Society, Londra, L.N. Fowler & Co, 1904; cfr. *Paideuma*, Primavera 1982, p. 48.

⁵ E. POUND, 'I Gather the Limbs of Osiris', *Selected Prose 1909-1965, cit.*, p. 34.

Raggruppando queste caratteristiche essenzialmente fisiche nella sua spirale Primaria e quelle che egli considerava essenzialmente spirituali nella sua spirale Antitetica, Yeats giunse ad una conveniente struttura diagrammatica per misurare la personalità, i tempi e quasi ogni altra cosa⁶.

Sempre a proposito di questo interesse esoterico-teosofico di Pound, D. Davie ha fatto il nome di Allen Upward⁷.

Nel 1911 Pound conobbe questo pensatore, uomo di lettere e pubblicista inglese che faceva parte del circolo di occultismo di Yeats. In *The New Word* del 1908, Upward esponeva la sua idea di un universo la cui materia, sebbene stabile, era un confluire di energie. Per specificare questa sua concezione, l'autore parlava del doppio vortice di un 'Waterspout' che esprimeva « il puro battito di energia, il primo battito ... il battito che sentiamo in tutte le cose che entrano nella nostra dimensione, in noi stessi e nel nostro mondo stellato ». Upward affermava che questa energia proveniva da « minuscoli individui cosmici, dotati di propria energia, simili nell'origine e nelle caratteristiche a quella manifestata nel moto rotatorio o vorticoso dei pianeti » e chiamava queste minute unità di energia 'Vorticells'⁸.

⁶ J. UNTERECKER, *A Reader's Guide to W.B. Yeats*, Londra, Thames and Hudson, 1969, p. 25. Yeats era legato al gruppo di H.P. Blavatsky, la quale considerava il movimento vorticoso un concetto universale appartenuto ai Greci, agli Egiziani, ai Brahmuni. cfr. H.P. BLAVATSKY, *The Secret Doctrine*, v. 1, Londra, Allen Scott & Co., 1888.

⁷ Upward nacque a Worcester nel 1863. Collaborò a diverse riviste tra cui *The New Age*. Morì suicida nel Novembre 1926. Cfr. M. SHELDON, 'Allen Upward: some biographical notes', *Agenda*, vol. 16 nn. 3-4 Autunno-Inverno 1978/79, pp. 108-121; KENNETH COX, 'Allen Upward', *Agenda*, vol. 16 nn. 3-4, Autunno-Inverno 1978/79, pp. 87-107; B. KNOX, 'A. Upward and E. Pound', *Paideuma*, vol. 3, n. 1, pp. 71-83; A.D. MOODY, 'Pound's Allen Upward', *Paideuma*, vol. 4, n. 2, pp. 55-69.

⁸ A. UPWARD, *The New World*, Londra, A.C. Fifield, 1908, p. 195.

Queste idee che allora potevano sembrare derivare più da una illuminazione improvvisa che da un ponderato studio scientifico, in epoca recente sono state sorprendentemente confermate dalla scoperta della struttura a doppia elica del DNA. Il vortice presente sia nel DNA che nella galassia di Andromeda indica il tipo di *patterned energy* che Pound cercava, cioè la possibilità di creare 'forme' da forze immateriali.

Per lo scienziato moderno l'energia non ha confini, è una informe 'massa' di forza; perfino la sua capacità di differenziare questa energia fino ad un grado mai sognato dagli antichi, non l'ha indotto a pensare alla sua forma o almeno ai suoi *loci*. La rosa che il magnete produce nella limatura di ferro non lo porta a pensare alla forza in termini botanici, o a desiderare di visualizzare quella forza come floreale ed estante (*ex stare*)⁹.

L'idea di forma in Pound è dunque quella di un'energia che abbia una struttura, postulato questo di cui il Vorticismo si approprierà.

Una organizzazione di forme esprime una confluenza di forze. Queste forze possono essere « l'amore di Dio », la « forza vitale », le emozioni, le passioni, quello che si vuole. Ad esempio: se voi mettete una forte calamita sotto un piatto contenente della limatura di ferro, le energie della calamita provveranno ad organizzare una forma. È solamente grazie all'applicazione di una particolare ed idonea forza che potete portare ordine, vitalità e perciò bellezza in un piatto di limatura di ferro, che altrimenti sarebbe 'brutto' come qualunque altra cosa esistente. Il disegno nella limatura di ferro esprime una confluenza di energie. Non è 'senza significato' o 'inespressivo'¹⁰.

⁹ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., pp. 182-83.

¹⁰ E. POUND, 'Affirmation II: Vorticism', cit., p. 277. È da tenere presente, però, che pur usando questo esempio della calamita e della limatura di ferro,

La scelta dell'immagine del vortice da parte di Pound ora può apparire più chiara. Non c'era altra cosa che meglio avrebbe potuto simboleggiare una forma creata e tenuta in vita da una forza costante.

Già nel 1912 nella sua introduzione ai Sonetti e alle Ballate di Cavalcanti, Pound aveva sostenuto la bellezza di forme dotate di energia: « tutte le nostre idee sulla bellezza della linea sono in qualche modo collegate alla nostra idea di velocità o di capacità di movimento, e consideriamo brutte quelle linee che connotano una goffa lentezza di movimento »¹¹.

Per il Pound di questi anni « la cosa che importa, in arte, è una sorta di energia, qualcosa più o meno simile alla elettricità o alla radioattività, una forza che trasfonde, salda e unifica »¹² e definisce il Vortex « il punto di massima energia. Rappresenta, in meccanica, la massima efficienza »¹³. I concetti di 'Vortex' e di 'energia' sono interdipendenti: l'esistenza dell'uno è la condizione necessaria per la creazione dell'altro. « L'energia dipende dall'abilità di creare un Vortex. Il genio stesso »¹⁴.

In una più completa definizione Pound collega il Vortex all'immagine:

L'immagine non è un'idea. Essa è un nodo o groviglio di radiazione; è ciò che io posso, e devo forzatamente chiamare un VORTICE, da cui, attraverso cui, ed in cui, le idee costan-

Pound si riferiva sempre ad una energia creativa cosciente e non ad un automatismo che facesse ricorso ad energie inconscie o istintive. « Il vorticista esprime la sua complessa coscienza. Non esprime, come la limatura di ferro, magnetismo elettrico; non è come gli automatici che esprimono uno stato di memoria sotterranea, un'energia vegetale o viscerale ». *Ibidem*.

¹¹ In *Pound's Cavalcanti*, D. ANDERSON (ed.), Princeton, Princeton Un. Press, 1983, p. 18.

¹² E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 78.

¹³ E. POUND, 'Vortex Pound', *Blast* I, pp. 153-154.

¹⁴ E. Pound & D. Shakespear, *Their Letters: 1909-1914*, cit., p. 251.

temente scorrono impetuosamente. In decenza lo si può solamente chiamare VORTICE¹⁵.

La forma del Vortice è, dunque, indipendente e complementare rispetto alla forza che lo crea. Proprio come la forma artistica è indipendente da ciò che rappresenta o dalla realtà da cui è tratta.

Oltre a queste componenti mistico-metafisiche, col passare del tempo il Vortex acquisterà, nel pensiero di Pound, delle connotazioni più attuali, urbane.

Nel 1913 egli scriveva che Londra come Roma « è un'energia ed un vortice, che trae forza dalla periferia »¹⁶. Successivamente, come abbiamo visto, nella lettera a W. C. Williams del 1913, Pound usava l'immagine del Vortex come metafora della fervente attività che allora animava Londra. In questo senso il Vortex simboleggiava il confluire di energie nella città, nella mente, nell'arte moderna.

Lo sviluppo di questa nuova accezione è sicuramente da attribuire all'influenza dei Futuristi, che esaltavano quel turbine di energia che era allora la città, una realtà nuova in cui la velocità, le folle in movimento erano fonte di sensazioni ed espressioni completamente rinnovate. In *Pittura e Scultura-Futurista*, Boccioni aveva parlato della

necessità di divenire brutali, rapidi, precisi; la necessità di americanizzarci, entrando nel vortice travolgente della modernità attraverso le sue folle, i suoi automobili, i suoi telegrafi, i suoi nudi quartieri popolari, i suoi rumori, i suoi stridori, le sue violenze, le sue crudeltà, i suoi cinismi, il suo arrivismo implacabile; l'esaltazione insomma di tutti i selvaggi aspetti antiartistici della nostra epoca¹⁷.

¹⁵ E. POUND, 'Vorticism', *cit.*, pp. 469-70.

¹⁶ E. POUND, 'Through Alien Eyes', *The New Age*, XII, 30 Gennaio 1913.

¹⁷ U. BOCCIONI, 'Pittura e Scultura Futurista', *Scritti Editi e Inediti*, *cit.*, p. 176.

Allo stesso modo per Pound « il Vorticismismo nel suo pensiero metafisico fu un tentativo di creare un'estetica ed un'arte che esprimessero la consapevolezza dell'uomo urbano e contemporaneo »¹⁸.

Anche Gaudier-Brzeska, così vicino alle posizioni di Pound, scriveva su *Blast* che il Vortex era un'energia da consumarsi futuristicamente « durante l'incessante lotta nella intricata città ». La stessa rivista *Blast* era considerata portavoce del « Great London Vortex » cioè espressione di quella città che Marinetti aveva definito « una città semi-futurista »¹⁹. Lewis da parte sua affermerà con chiarezza: « le città hanno modificato le nostre emozioni »²⁰. È dunque lo stesso spettacolo che interessa al Vorticista ed al Futurista. Ma mentre i Futuristi intendevano rappresentare la vita moderna come appariva nella sua caotica apparenza, i Vorticisti erano interessati a rintracciare in questa magmatica ed inesplorata materia, forme, movimento e strutture.

In arte l'immagine del vortice, della linea ritorta su se stessa era stata abbastanza ricorrente nell'arte inglese. Basti ricordare la centrale importanza del vortice in Turner e Blake, o nell'opera di Morris e di Beardsley, il quale torce la linea serpentina fino all'esasperazione, al punto di sottemetterle tutta la composizione. È significativa, inoltre, l'influenza che il Liberty esercitò anche su Marinetti, Boccioni e sul Futurismo in generale. La sua linea dinamica doveva piacere molto agli artisti italiani. Ed è a loro che dobbiamo riferirci per capire l'origine e l'uso del vortice da parte di Lewis.

Egli infatti fu probabilmente influenzato dalle mostre futuriste del 1912 e 1914, con particolare riferimento ad alcuni

¹⁸ G. HUGHES, *Imagism & the Imagists*, Londra, Bowes & Bowes, 1960, p. 63.

¹⁹ ANONIMO, 'Piccole Cronache Londinesi', *Corriere di Italia*, Roma, 20 Marzo 1912.

²⁰ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast II*, p. 45.

quadri di Giacomo Balla, intitolati appunto *Vortici*, e ad una serie di opere di Boccioni: *Stati d'animo*.

Per ciò che riguarda Balla, sembra che, sebbene presente, egli non abbia esposto alla mostra londinese del 1912, ma Lewis doveva comunque conoscere molto bene l'opera del pittore italiano, come si può dedurre dalle costanti ed ammirate citazioni che si trovano nei suoi scritti:

Balla è un buon pittore ...²¹.

Balla non è un Futurista nel senso Automobilista. È una sorta di Espressionista piuttosto violento e geometrico²².

Balla è un artista quasi del tutto astratto, che si distingue per una certa violenza lirica che è 'Automobilismo' nel suo aspetto migliore — ma anche nel suo aspetto più attenuato²³.

Tra il 1913 ed il 1914, Balla realizzò diverse opere caratterizzate dalla costante presenza di vortici, cerchi e semicerchi. Tra queste le più interessanti sono *Volo di rondini* ed altri sette quadri intitolati *Vortici*, opere nelle quali è possibile rintracciare le prime esperienze afigurati dell'arte europea; ed è questo l'aspetto della pittura di Balla che maggiormente interessava Lewis.

È probabile ... che 'Vortice di un'automobile' di Balla e le sue sette opere intitolate 'Vortici' ... siano la fonte sia tematica che tecnica ... del Vorticismo²⁴.

È da notare come anche in Balla la presenza del vortice sia legata ad un interesse teosofico e magico-esoterico che lo pone in

²¹ Lettera di Lewis a Etchells dell'Aprile-Maggio 1914, W. LEWIS, *The Letters of Wyndham Lewis, cit.*, p. 60.

²² W. LEWIS, *Blast* I, p. 144.

²³ W. LEWIS, 'Automobilism', *The New Weekly*, 20 Giugno 1914, p. 13.

²⁴ W. LIPKE, 'Futurism and the development of Vorticism', *The Studio*, Aprile 1967, p. 178.

stretto contatto con l'Orfismo di Delaunay e con l'Astrattismo di Kupka²⁵. Infatti anche nei quadri di questi pittori è costante, in quegli anni, il motivo dei vortici, dei cerchi concentrici che alludono, anche, ai temi della vita moderna, delle macchine, degli ingranaggi²⁶. Non a caso, dunque, Apollinaire in un articolo del 4 Marzo 1914 apparso su *L'Intransigeant*, volendo descrivere lo stile pittorico di Delaunay lo definì 'Futurism tournoyant', mentre Kupka, in occasione del Salon d'Automne del 1913, fu soprannominato 'Kupka le giratoire'²⁷. La matrice comune di questi due pittori è sicuramente da rintracciare nella ricerca estetica iniziata dal Liberty e dall'Art Nouveau.

Per quanto concerne Boccioni, invece, Lewis aveva potuto vedere alla Sackville Gallery i suoi *Stati d'animo*, una serie di quadri dove sebbene l'influsso dell'Espressionismo, soprattutto quello di Munch, fosse ancora presente, l'organizzazione delle forme e dei colori tendevano a superarlo. Tra il 1913 ed il 1914 inoltre, Boccioni dipinse *Costruzione Spiraleica*, opera in cui più marcata si fa l'assimilazione del Cubismo e dove l'autore analizza le potenzialità di movimento che sono legate ad una forma, una ricerca a cui anche Lewis si stava interessando.

Oltre a Boccioni, anche Carrà aveva usato nei suoi scritti il termine Vortice. Nel suo Manifesto « La pittura di suoni, rumori e odori » (1913), che probabilmente deve qualcosa alla lettura del celebre libro di Kandinsky *Über das Geistige in Der Kunst*, Carrà parla di

²⁵ Lewis ebbe l'opportunità di osservare le opere di questi due pittori sia a Londra, alla mostra organizzata da Rutter nel 1913, sia a Parigi durante uno dei suoi frequenti viaggi nella capitale francese.

²⁶ Per un raffronto vedi di KUPKA: *Amorpha, Fugue à deux couleurs* (1912); *Intorno a un punto* (1911-30); *Vortice* (1923); di ROBERT DELAUNAY vedi: *Forme circolari*, *Luna n. 3* (1913); *Le manège de cochons* (1913); *Portoghese* (1916); *Composizione simultanea: i dischi solari* (1913); di SONIA DELAUNAY vedi: *Prismi elettrici* (1914).

²⁷ In *Gil Blas*, Novembre 1913.

7. La sfera, l'ellissi che turbina, il cono rovesciato, la spirale e tutte le forme dinamiche che la potenza infinita del genio dell'artista saprà scoprire.

Sempre nello stesso Manifesto, Carrà, riferendosi ad alcuni suoi quadri ed agli *Stati d'animo* di Boccioni, parlava di « questo ribollimento e turbine di forze e di luci sonore, rumorose e odoranti » che implicavano « una grande emozione e quasi un delirio nell'artista, il quale per dare un vortice, deve essere un vortice di sensazioni, una forza pittorica, e non un freddo intelletto logico »²⁸.

Partendo da queste basi Lewis sviluppò la sua idea di vortice. A lui si devono le definizioni del Vortex divenute poi più famose e simboleggianti la condizione di questi artisti inglesi. A differenza dei Futuristi, in aperto contrasto con essi, Lewis vedeva una profonda frattura tra Arte e Vita, tra l'artista ed il mondo. Per simboleggiare questa dicotomia, Lewis parlò di Vortex, come dell'immagine che racchiudeva in sé opposte qualità: movimento e staticità, vita e morte, dispersione e concentrazione.

Il Vorticista è al suo massimo grado di energia quando è più calmo ... Il nostro vortice desidera l'immobile ritmo della sua rapidità²⁹.

Si pensi subito ad un vortice. Nel cuore del vortice c'è un luogo grande e silenzioso dove tutta l'energia è concentrata. È lì, nel punto di concentrazione che si trova il Vorticista³⁰.

Lewis pensava al Vorticista come ad un uomo situato nel calmo punto centrale di un mondo che gli ruota attorno, autodistruggendosi, e risucchiando tutto ciò che gli si avvicina. Il

²⁸ C. CARRÀ, in U. APOLLONIO, *cit.*, pp. 162-168.

²⁹ W. LEWIS, 'Our Vortex', *Blast* I, p. 148.

³⁰ D. GOLDRING, *South Lodge*, *cit.*, p. 65.

vortice era sia il simbolo di questo olocausto sia l'esemplificazione della sua idea di arte come non-vita.

Il Vorticista non è uno Schiavo della Confusione, ma il suo Maestro. Il Vorticista non è il leccapiedi della Vita. Egli lascia che la Vita trovi il suo posto in un Universo Vorticista³¹.

La ricerca del *detachment*, dello *still point*, non indicava però indifferenza, un isolarsi dal mondo: essere al centro del vortice, nel punto di concentrazione voleva dire essere nel mondo, impegnato in un'osservazione analitica degli accadimenti.

L'energia che pervadeva il Vortex di Pound e di Gaudier-Brzeska, quindi, in Lewis si trasformava in una energia esclusivamente intellettuale³². Dell'uomo vorticista scriveva: « La nostra opinione è che NON POSSA avere completamente le eccellenti ed efficienti qualità che ammiriamo nell'uomo d'azione a meno che egli non si astenga dall'azione e perseveri nella riflessione »³³.

Tutto questo era sintetizzato nell'immagine del Vortex pubblicata su *Blast*. La sua forma conica dalle linee geometricamente definite destinate a contenere vorticose energie, era attraversata da una corda tesa, immobile, attorno a cui esso roteava pur rimanendo stabile.

³¹ W. LEWIS, 'Our Vortex', *Blast* I, p. 148.

³² Similmente, per Blake il vortice era l'attività mentale prodotta in relazione a potenti immagini viventi in arte o in natura. Cfr. W. J. T. MITCHELL, 'Metamorphoses of the Vortex', *Articulate Images*, R. WENDORF (ed.), Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1983.

³³ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast* II, p. 42.

CAPITOLO VIII

IL VORTICISMO DI EZRA POUND

Quando il defunto T. E. Hulme tentava di essere un filosofo ... gli parlai della differenza esistente fra la precisa metafora interpretativa e lo stile enfatico e decorativo del Petrarca, facendo notare che Guido pensava in termini accurati, che le sue frasi corrispondono alle sensazioni sperimentate ... Hulme vi rimuginò sopra in silenzio per qualche tempo, e infine disse: 'Molto interessante', e dopo una pausa: 'Più interessante di qualsiasi cosa abbia mai letto in un libro'¹.

Le tesi di Hulme come teorico della poesia Imagista trovarono un attento ascoltatore in Pound che le considerava simili a quanto egli, anni prima, aveva esposto nel suo studio su Cavalcanti.

Guido Cavalcanti che non è uno psicologo delle emozioni, è più acuto nella sua comprensione, più preciso nelle sue espressioni; non troviamo in lui retorica, ma sempre un'esatta descrizione, sia che ritragga il dolore come è, sia l'apatia che sovrappiunge quando le emozioni e la possibilità dell'emozione sono esaurite².

¹ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., pp. 191-2.

² E. POUND, Prefazione a *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, Londra, Stephen Swift and Co., 1912; ora in *Pound's Cavalcanti*, cit., p. 12.

Ereditando da Hulme la conduzione dell'Imagismo, Pound sviluppò quei principi da lui già espressi, anche se ancora in forma incompleta e non sempre esplicita, nella introduzione a *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*:

Per quanto riguarda il verso in se stesso: io credo in un ritmo assoluto e definito così come credo in un simbolo o in una metafora assoluta. La percezione dell'intelletto è resa nelle parole, quella delle emozioni nella cadenza. E, quindi, solo nel ritmo perfetto unito alla parola perfetta che la doppia visione può essere registrata. Paragonerei la cadenza di Guido a nulla di meno potente della linea nel disegno di Blake. In pittura, il colore è sempre limitato. Può essere uguale al colore delle sfere infinite, ma in un certo modo è confinato alla cornice e la sua apparenza è modificata dagli altri colori. La linea è libera, rende il passaggio di una forza, continua oltre la cornice³.

Parlando di percezione però, Pound cominciò con il prendere le distanze dall'Impressionismo.

L'impressionismo appartiene alla pittura, concerne l'occhio ... La poesia in qualche strano modo riguarda il peso specifico delle cose, e la loro natura ... la loro natura e la loro apparenza, se volete; la relazione fra di loro, ma non la sola apparenza. Il concepimento della poesia è un processo più intenso della ricezione di un'impressione. E nessuna impressione, per quanto chiara, può, una volta registrata, dare l'idea della sensazione di luce improvvisa che un'opera d'arte dovrebbe e deve comunicare⁴.

Queste affermazioni individuavano con precisione le differenze esistenti tra gli Impressionisti e gli Imagisti; l'impressioni-

³ *Op. cit.*, p. 18.

⁴ E. POUND, 'The Book of the Month', *The Poetry Review*, vol. I, n. 3, Marzo 1912.

sta registra; l'imagista presenta immagini, rivela mediante nuove relazioni, evoca il 'feeling of a sudden light' grazie alla sua capacità di creare analogie, che gli permette di penetrare nell'essenza stessa del suo materiale. La 'Image', derivata dall'idea poundiana di 'dettaglio luminoso'⁵, era definita dal suo non essere una mediazione, un simbolo della realtà; era la realtà stessa.

Questa ricerca del concreto portò Pound ad abbandonare anche il simbolismo di Yeats a favore della poetica di Ford M. Ford:

Le credenze di Hueffer circa l'arte possono essere meglio spiegate dicendo che esse sono diametralmente opposte a quelle di Yeats. Yeats è stato soggettivo; crede nel *glamour* e nelle associazioni che sono sospese vicino alle parole ... Hueffer crede nell'esatta resa delle cose. Lui spoglierebbe le parole di tutte le 'associazioni' con l'intento di giungere ad un significato preciso⁶.

È lui che ha insistito, di fronte ad una stampa tuttora vittoriana, sull'importanza dello scrivere bene, da contrapporsi alla parola opalescente, alla tradizione retorica ... io lo trovo significativo e rivoluzionario per la sua insistenza sulla chiarezza e sulla precisione⁷.

Da ciò derivava che la poesia, contrariamente a quanto sostenuto da Hulme, doveva essere scritta bene come la prosa. Il linguaggio poetico non doveva discostarsi dalla lingua parlata se non per la sua maggiore intensità.

Nel Marzo 1913 Pound pubblicò « A Few Don'ts by an Imagist » in cui esponeva i principi basilari della sua poesia:

⁵ Cfr. E. POUND, 'A rather dull introduction', *The New Age*, 7 Dicembre 1911, E. POUND, *Selected Prose 1909-1965*, cit., p. 21.

⁶ E. POUND, 'Statum Rerum', *Poetry*, I, 1913, p. 125.

⁷ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., pp. 475, 484.

1. Trattamento diretto dalla 'cosa', sia oggettiva che soggettiva.
2. Non usare assolutamente nessuna parola che non contribuisca alla presentazione.
3. Quanto al ritmo: comporre secondo la sequenza della frase musicale, non secondo il ritmo del metronomo⁸.

Nonostante questo desiderio di « un contatto diretto e senza ornamenti con la realtà », l'Image aveva valore solo in se stessa. Essa era semiosi e non mimesi. « Presentazione non Rappresentazione è la parola d'ordine della scuola. L'immagine ... è Forma. Ma non è pura forma. È forma e sostanza »⁹. Presentare voleva dire nominare gli oggetti e le circostanze di un'emozione senza commentarla, in modo che la scena stessa riuscisse a trasmettere l'emozione.

Si cerchi di non essere descrittivi: ricordate che un pittore può descrivere un paesaggio molto meglio di voi, e che deve conoscerlo assai più profondamente. Quando Shakespeare parla dell'« aurora vestita di un rosso mantello », presenta qualcosa che il pittore non presenta. In questo suo verso non c'è nulla che si possa chiamare descrizione; egli presenta¹⁰.

In Pound come in Hulme l'immagine si basava sulla metafora, ovverossia sulla capacità delle parole di essere contenute in se stesse e di trarre significati soltanto dal rapporto tra i termini messi in relazione, di sviluppare complesse relazioni semantiche. « Il poema di una sola immagine è una forma di sovra-posizione, cioè è un'idea messa sopra l'altra »¹¹. Anche l'orientalista E.

⁸ *Op. cit.*, p. 17.

⁹ MAY SINCLAIR, 'Two Notes: 1. On H.D. 2. On Imagism', *The Egoist*, 1 Giugno 1915, p. 88.

¹⁰ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 21.

¹¹ E. POUND, 'Vorticism', cit., p. 467.

Fenollosa nel suo *The Chinese Written Character as a Medium of Poetry*, di cui Pound curerà la pubblicazione, aveva scritto:

due cose accoppiate non ne producono una terza, ma indicano qualche fondamentale rapporto tra loro. Per esempio, l'ideogramma di 'commensale' è un uomo e un fuoco. Non esiste in natura un vero nome, una cosa isolata. Le cose non sono che i punti terminali, o meglio, i punti d'incontro delle azioni, sezioni intersecanti le azioni, istantanee ... Le relazioni sono più autentiche e importanti delle cose poste in relazione¹².

La metafora hulmiana era però più simile all'analogia, e corrispondeva nel vocabolario poundiano alla *explanatory metaphor*, cioè una falsa metafora ornamentale. Pound non aveva interesse per l'analogia. In *ABC of Reading* sosteneva che « Non si può provare nulla con l'analogia »¹³. Anche nel suo *Vortex* Pound affermerà: « Il vorticista non si affida né alla similitudine né all'analogia, né alla somiglianza né alla imitazione »¹⁴. La vera metafora è per Pound la *metafora interpretativa*, quella che permette al poeta di usare il linguaggio senza che esso « si pietrifici tra le sue mani »¹⁵. La poesia non esprime più una realtà mediata, ma il rapporto metaforico esprime la sostanza del componimento. La metafora, ribattezzata immagine,

è ciò che presenta un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo ... è la presentazione di un tale 'complesso' istantaneamente che dà quel senso di improvvisa liberazione, quel senso di libertà dai limiti del tempo e dello spazio, quel senso di improvviso sviluppo che proviamo in presenza delle

¹² E. FENOLLOSA, *L'Ideogramma Cinese*, trad. it. di M. DE RACHEWILTZ, Milano, V. Scheiwiller, 1973, pp. 17, 33.

¹³ E. POUND, *ABC of Reading*, Londra, Faber, 1979, p. 84.

¹⁴ E. POUND, 'Vortex', *Blast* I, p. 154.

¹⁵ Nota di E. POUND in E. FENOLLOSA, *op. cit.*, p. 35.

più grandi opere d'arte. È meglio presentare una sola immagine in tutta una vita che produrre delle opere voluminose¹⁶.

Significativo era l'uso del sostantivo « complex » che oltre ad avere sotterranei rimandi alla terminologia della psicologia¹⁷, indicava una duplice funzione dell'immagine: l'espressione dei contenuti sia interiori che esteriori di una esperienza. L'immagine poundiana comporta emozioni, non semplici sensazioni. Ha una profondità psicologica sconosciuta a Hulme. La potenza dell'immagine risiedeva nella capacità di stabilire una relazione tra figurativo e letterale, visione e concezione, reale e immaginario in una stessa frase; era un corto circuito capace di fondere e rivelare contemporaneamente l'interiorità e l'esteriorità di un'esperienza trasferendole sul piano concettuale ». « In una poesia di questo tipo si cerca di registrare l'istante preciso in cui una cosa esterna e oggettiva si trasforma, si lancia in una cosa interna e soggettiva »¹⁸.

L'immagine per poter comunicare l'emozione doveva essere, come già in Hulme, concreta. Ogni immagine, cioè, doveva rendere in modo oggettivo la stessa esperienza emotiva del poeta.

¹⁶ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., pp. 18-19.

¹⁷ Pound si riferisce esplicitamente allo psicologo Bernard Hart: « Adopero il termine 'complesso' pressapoco nel senso tecnico in cui viene usato dai più recenti psicologi, come Hart, anche se probabilmente non saremmo del tutto d'accordo nell'applicazione ». (pp. 18-19) Hart aveva così definito il 'complex': « The complex may be regarded as the psychological analogue of the conception of 'force' in physics ... a form of latent energy provoked by experience, operating in memory » che diviene attiva quando è « triggered by a stimulus ». Il rapporto con il pensiero di Hart è quindi labile. Il 'complex' di Pound non attende nel subconscio di essere stimolato da una 'image', è la stessa 'image' che presenta il 'complex'. Cfr. B. HART, *The Psychology of Insanity*, Cambridge, C. U. P., 1925.

¹⁸ E. POUND, 'Vorticism', cit., p. 467. La similitudine con il concetto futurista di 'simultaneità' è qui sorprendente. Per Boccioni essa « non è che il ponte fra l'infinito plastico esteriore e l'infinito plastico interiore », U. BOCCIONI, *op. cit.*, p. 30; oppure è « le simpatie e gli attaccamenti che esistono tra scena esterna (concreta) e l'emozione interna (astratta) » cfr. U. APOLLONIO, *op. cit.*, p. 95.

Per mantenere questa oggettività il linguaggio doveva creare l'illusione della realtà.

Questo appello alla materialità, che portò Pound ad affermare con decisione: « Bisogna aver paura delle astrazioni »¹⁹, egli l'aveva anche trovato in Fenollosa. Era opinione di quest'ultimo che « Il senso astratto dà poca vivacità », che fosse necessario usare « verbi concreti »²⁰ e questo perché « La Natura ci fornisce le sue chiavi. Se il mondo non fosse pieno di omologie, simpatie e identità, il pensiero risulterebbe affamato e il linguaggio incatenato all'ovvio. Non ci sarebbe un ponte su cui passare dalla verità minore a quella maggiore dell'invisibile »²¹. È presente in queste affermazioni una concezione del linguaggio molto più positiva di quelle espressa da Hulme. Per Fenollosa come per Pound la metafora è veramente un'immagine materiale che indica relazioni immateriali. Solo la metafora era considerata capace di avvicinarsi « alla concretezza del processo naturale »²² senza indicare però un interesse fine a se stesso per il fenomenico.

La metafora rivelatrice della natura è la vera sostanza della poesia. Il conosciuto interpreta lo scuro, l'universo vive di miti. La bellezza e la verità del mondo visibile ci presentano un modello e la vita è impregnata d'arte. È un errore supporre, come certi filosofi d'estetica, che l'arte e la poesia mirino a trattare col generico e l'astratto ... Arte e poesia trattano col concreto della natura ... La poesia è superiore alla prosa in quanto ci dà una verità più concreta nello stesso giro di parole. La poesia fa coscientemente ciò che i primitivi fecero incoscientemente²³.

¹⁹ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 19.

²⁰ E. FENOLLOSA, *L'Ideogramma Cinese*, cit., p. 32.

²¹ *Op. cit.*, p. 34.

²² *Op. cit.*, p. 35.

²³ *Op. cit.*, pp. 34-5.

Inoltre per Pound la concretezza esprimeva il totale rifiuto della vaghezza espressiva romantica e simbolista:

Non si adoperi un'espressione come « dim lands of peace » [scure terre 'di pace']. Essa indebolisce l'immagine. Mescola un'astrazione col concreto. Deriva dal fatto che lo scrittore non si rende conto che l'oggetto naturale è sempre il simbolo adeguato ²⁴.

La concezione poundiana dell'immagine rimane fondamentale per ogni discussione delle forme letterarie moderne. Come ha sottolineato Joseph Frank essa è il primo esempio di 'forma spaziale' in quanto « frustra la normale aspettativa del lettore di una 'sequenza', e lo forza a percepire gli elementi della poesia come giustapposti nello spazio più che sviluppantisi nel tempo » ²⁵.

Con Pound si registra, quindi, un superamento della posizione hulmiana. La poesia imagista non doveva essere una semplice registrazione di impressioni visuali, ma una poesia che grazie a condensazioni, all'uso della metafora e a frammentazioni metonimiche, percepite simultaneamente, rappresentasse la realtà di uno stato d'animo, di un umore, di un oggetto senza nessuna concessione all'emotività. Come conseguenza il linguaggio tendeva a farsi denotativo.

Credo nella tecnica come prova decisiva della sincerità dell'uomo ... nel ripudio di ogni convenzione che impedisca od ottenebri la determinazione della legge, o il rendimento preciso dell'impulso ... [la poesia] sarà più tenace e più sana ... Sarà più che potrà come il granito ... Avremo meno aggettivi coloriti che attutiscono la scossa, l'urto poetico. In quanto a me,

²⁴ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 19.

²⁵ J. FRANK, *The Widening Gyre*, Bloomington & Londra, Indiana Un. Press, 1968, p. 10.

almeno, io la voglio così, austera, diretta, senza sdruciolamenti emotivi ²⁶.

L'immagine poundiana non era, quindi, una copia visuale della natura. La imitava solo nel senso che simulava il processo naturale.

Queste sono le novità tecniche che fanno dell'Imagismo una poetica appartenente al Modernismo. Infatti, epistemologicamente, la ricerca di parole che riflettano il mondo materiale è tipica praticamente di tutta la cultura occidentale, e ciò è in parte simile anche a quanto espresso dai Futuristi nel loro 'Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista' (Maggio 1912).

Pound e gli Imagisti erano a conoscenza delle attività dei Futuristi. « Gli Imagisti ammettevano di essere contemporanei dei Post-Impressionisti e dei Futuristi, ma essi non avevano nulla in comune con queste scuole » ²⁷. Invece Pound, in risposta al Manifesto futurista 'Venezia Passatista' (26 Aprile 1910), scrisse in *Patria mia*: « e quanto a Venezia, quando Marinetti e i suoi amici saranno riusciti a distruggere quell'antica città, noi la ricostruiremo sulle pianure fangose del Jersey e la useremo come sala da té » ²⁸.

Pound aveva avuto modo di incontrare personalmente Marinetti a Londra durante le incursioni di quest'ultimo sul suolo inglese. R. Aldington ha descritto l'episodio di una visita a casa di Yeats nel 1914 durante la quale Pound fungeva da interprete:

Una delle serate più difficili che ho passato con Yeats è stata quando una parte di noi ha accompagnato Marinetti a fargli visita. S. Moore, E. Pound ed io fungemmo da interpreti,

²⁶ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., pp. 25, 29.

²⁷ F. S. FLINT, 'Imagisme', *Poetry*, Marzo 1913. Questo articolo fu scritto con la collaborazione di E. Pound.

²⁸ Cfr. E. POUND, *Patria Mia*, cit., p. 19.

perché Marinetti non parlava inglese e Yeats non avrebbe parlato una lingua di cui non era padrone. Yeats lesse alcune delle sue poesie, che Marinetti avrebbe giudicato disgustosamente passatiste se le avesse capite; quindi Yeats attraverso Sturge Moore chiese molto gentilmente a Marinetti di recitare alcune delle sue. Dopodiché Marinetti balzando in aria, con voce stentorea iniziò a declamare a voce alta:

« Automobile,
Ivre d'espace,
Qui piétine d'angoisse, » etc.

fino a quando Yeats dovette chiedergli di fermarsi perché i vicini per protesta stavano bussando sul pavimento, sul soffitto, sulle pareti²⁹.

In un articolo raramente citato, H. Monro ha descritto l'influsso operato sull'Imagismo

[da] un poderosa scuola italiana ... che ha sbandierato una delle più violente rivoluzioni nella letteratura. Essi [i poeti imagisti] si sono affrettati a studiare ... questi italiani. 'Eureka' hanno urlato. E li hanno imitati³⁰.

Confrontando analiticamente le due poetiche si noterà come l'attenzione concentrata sulla parola libera da inutili orpelli, ha molti punti di contatto con le futuriste 'parole essenziali'.

Pound aveva ereditato l'idea di concisione in poesia da Ford M. Ford. Un giorno, nel tentativo di appuntarsi una parte del

²⁹ R. ALDINGTON, *Life for Life's sake*, cit., p. 98. Non fu questa la sola occasione per Marinetti di dar prova delle sue capacità vocali. Il 12 Maggio 1914, H. Monro così scriveva a E. Marsh: « We had tremendous fun with Marinetti the other evening. He came around (to the Poetry Bookshop) and declaimed to Yeats and made the room shake ». Cit. in R.H. Ross, *The Gergian Revolt*, Londra, Faber & Faber, 1967, p. 60.

³⁰ H. MONRO, 'The Imagists Discussed', *The Egoist*, 1 Maggio 1915, p. 78.

romanzo *Ancient Light* di Ford, Pound pensando che tutto « sarebbe entrato sul retro di una busta, [scoprì] ... che non potevo prendere nota in meno parole di quelle che erano sulla pagina di Ford »³¹. Anche da Fenollosa aveva appreso che bisognava evitare « ovunque possibile aggettivi, nomi, forme intransitive, ricercando invece verbi individuali e forti »³². Ma la concisione in Pound non voleva semplicemente indicare un alleggerimento della frase in direzione agrammaticale, era sinonimo di massima efficienza. È sorprendente in questo la comunanza di intenti tra Pound e Marinetti. « Non usare assolutamente nessuna parola che non contribuisca alla presentazione ... non si adoperi alcuna parola superflua, alcun oggetto che non riveli qualcosa »³³.

SI DEVE ABOLIRE L'AGGETTIVO perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale ... bisogna fondere direttamente l'oggetto con l'immagine che esso evoca, dando l'immagine in scorcio mediante una sola parola essenziale ... la poesia deve essere un seguito ininterrotto di immagini ... abolire nella lingua tutto ciò che essa contiene in fatto di immagini stereotipate, di metafore scolorite³⁴.

Sia per Pound che per Marinetti la parola acquistava quasi un valore magico per la velocità del potere evocativo che possedeva. Inoltre entrambi si opponevano al concetto di arte rappresentativa. Entrambi condannavano la retorica, il periodo vittoriano e riconoscevano la completa libertà del poeta nella forma-

³¹ E. POUND, 'F. Madox (Hueffer) Ford; Obit', *Selected Prose 1909-1965*, cit., p. 432.

³² E. FENOLLOSA, *op. cit.*, pp. 24-25.

³³ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., pp. 17, 19.

³⁴ F.T. MARINETTI, 'Manifesto tecnico della Letteratura Futurista', in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., pp. 41-42.

zione di immagini ed analogie. Anche l'idea di giustapposizione era simile al concetto futurista del doppio aggettivo. Echi futuristi si possono trovare infine anche nell'odio di Pound per il sentimentalismo e l'accademismo. Le posizioni futuriste erano ovviamente più radicali mentre quelle di Pound non abbandonavano l'idea di composizione ben equilibrata, di ordine e di forma. Anche il costante riferimento alla materia propugnato da entrambi i movimenti era simile solo superficialmente.

Attraverso quelle formulazioni veloci e generiche, Pound cercava di chiarire a se stesso l'istinto innovativo che gli urgeva dentro. Il suo primo programma non voleva essere sovversivo né costrittivo, ma anzi moderato ed eclettico, fondato ancora nettamente su basi e sistemi tradizionali, classici³⁵.

La Image non conduceva all'irrazionale, anzi aumentava il senso della realtà, non l'ossessione dell'irrealtà. Il poeta imagista si affidava al lavoro di lima che lo rendeva il « miglior fabbro », mentre il Futurista si ribellava contro la tirannia delle parole. Pound certo non avrebbe sottoscritto la seguente affermazione:

Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia ... NON VI SONO CATEGORIE D'IMMAGINI, nobili o grossolane o volgari, eccentriche o naturali, l'intuizione che le percepisce non ha né preferenze né partiti presi³⁶.

Aldington, a questo riguardo, affermò che la poesia di Marinetti oltre ad essere troppo retorica ed ampollosa era anche eccessivamente informe ed astratta:

³⁵ NEMI D'AGOSTINO, *Erza Pound*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1960, p. 74.

³⁶ F. T. MARINETTI, 'Manifesto Tecnico della Lett. Futurista', in *Teoria ed Invenzione Futurista*, cit., pp. 42-43.

In questa poesia c'è un'enorme energia disorganizzata unita ad una buona osservazione giornalistica. Il grande inconveniente per alcuni di noi è la retorica totalmente non repressa, l'uso di astrazioni, la vaghezza ... Le poesie di Marinetti sono nate dalla confusione ed in essa possono perire³⁷.

Lo sregolato vitalismo futurista, romantico *hang-over* che trovava sfogo nella torrenziale affabulazione marinettiana, si differenziava chiaramente dall'ordinato ed essenziale classicismo poundiano. Anche da un punto di vista linguistico il concetto futurista di lingua era quello di « una nomenclatura, vale a dire una lista di termini corrispondenti ad altrettante cose »³⁸. Marinetti era in cerca di « manate di parole essenziali », di fonosimboli, di onomatopee, di una sintassi atomizzata capace di fondere direttamente l'oggetto con l'immagine, di colmare la distanza che Saussure in quegli anni stabiliva tra il segno linguistico e gli oggetti, tra significante e significato.

Pound invece, pur nella sua idea di immagine concreta, reale, nel flaubertiano concetto di *mot juste* che legava strettamente la parola alla cosa, rimaneva sempre nell'ortodossia saussuriana. Pound era lontano dal latente nominalismo di Marinetti e di Hulme. Non desiderava ricorrere a fonosimboli in quanto non c'era nulla, nel mondo esterno o nell'emozione provata dal poeta, così inesprimibile da richiedere la trasgressione del 'verbum'. Inoltre le 'parole in libertà' rischiavano di scadere nella verbosità, nell'imprecisione, nella dissolvenza impressionista. Le parole non erano 'gettoni' come per Hulme, al contrario erano in grado da sole di penetrare profondamente nella realtà, essere degli universali. La poesia possedeva la chiarezza del linguaggio scientifico:

³⁷ R. ALDINGTON, 'Mr. Marinetti's Lectures', *New Freewoman*, 1 Dicembre 1913, p. 266.

³⁸ F. DE SAUSSURE, *Corso di Linguistica Generale*, Bari, Laterza, p. 83. Cfr. F. CURI, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977.

« la scienza ha combattuto sino a che è arrivata alle cose ... La poesia va d'accordo con la scienza »³⁹.

Senza arrivare a concepire una superiorità dei 'verba' sulle 'res', Pound vedeva nel controllo della verbalità e nell'uso di singole parole significative, l'unico mezzo capace di rendere il linguaggio efficiente al suo massimo grado, di evitare ogni tipo di mediazione. « La riforma poetica del 1910-20 cominciò con l'esame della parola, col ripulire la sintassi »⁴⁰. La futurista distruzione della grammatica in Pound è solo una riduzione che non attende alla sopravvivenza della frase. La riduzione è a livello di paratassi, di giustapposizione. In una delle più note poesie imagiste di Pound, 'In a station of the Metro', sono presentate e poste una accanto all'altra due immagini concrete senza un esplicito legame sintattico che ricorda la soppressione di « il come, il quale, il così, il simile a » invocato da Marinetti nel 'Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista'.

Con l'assunzione della leadership imagista da parte della poetessa americana Amy Lowell, l'Imagismo divenne puro esercizio, descrittivismo, impressionismo, *pictorialism*. L'interesse di Pound si spostò, allora, verso nuovi e più avanzati campi d'indagine che lo portò ad avvicinarsi a pittori e scultori impegnati nella ricerca artistica del periodo. Il Futurismo può essere considerato, unitamente ad altri influssi, l'anello di raccordo che assicura il passaggio dall'Imagismo poundiano al Vorticism. Infatti la poesia imagista poundiana, convertendosi al Vorticism, pur mantenendo il rigore tecnico che anzi si accentuò, perdeva quel sapore di poesia erudita, classicamente statica. Per questo Pound considerò il Vorticism superiore all'Imagismo, perché conteneva una più grande energia.

Pound usava ora il termine « Vortex » per descrivere l'im-

³⁹ E. FENOLLOSA, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰ E. POUND, *Carta da visita*, Milano, V. Scheiwiller, 1974, p. 24.

agine dotata di quell'energia creativa che egli riteneva mancasse agli Imagisti. Parlando dell'arte di Lewis in una lettera a John Quinn, Pound affermava:

Non è semplicemente conoscenza della tecnica, o abilità, è intelligenza e conoscenza della vita, nel suo complesso, bellezza, paradiso, inferno, sarcasmo, ogni tipo di turbine, di forza ed emozione. Vortice. Questa è la parola giusta⁴¹.

L'energeia o *evidentia* cioè la vivida immagine, la *speaking image* si riempie ora di energeia. Per Aristotele l'*energeia* era una figura tradizionale della Retorica e si riferiva al vigore e alla forza dell'espressione. Non era più sufficiente colpire l'attenzione del pubblico costringendolo a fermarsi sulla originalità delle metafore. Il vecchio concetto di immagine era per Pound lontano dalle nuove esigenze del suo tempo. La *kinesis* era una componente fondamentale della realtà moderna. L'*energia*, il dinamismo professato dal Vorticism era dunque derivato anche dal Futurismo che considerava il movimento l'essenza stessa della realtà ed uno dei principi fondamentali della sua poetica. « L'energia era il grande urlo di entrambe le scuole »⁴².

L'immagine è più di un'idea. È un vortice o groviglio d'idee fuse ed è dotato di energia. Se non soddisfa queste specificazioni, non è ciò che io intendo per Immagine⁴³.

Invece di ricevere impressioni, di provare emozioni e di rivelarle ora il Vorticista dirige « una certa forza fluida contro le circostanze, che CONCEPISCE invece di osservare o riflettere

⁴¹ Lettera del 10 Marzo 1916, E. POUND, *Selected Letters, cit.*, p. 74.

⁴² J. COURNOS, 'The death of Futurism', *The Egoist*, Gen. 1917, p. 6.

⁴³ E. POUND, 'Affirmations IV - As for Imagisme', *The New Age*, 28 Gennaio 1915, p. 349.

semplicemente »⁴⁴. Il poeta possedeva una forza dinamica capace di controllare la realtà circostante e la materia della sua poesia. Pound aveva compreso che « la pura descrizione di oggetti, la riproduzione di immagini, non bastava. Così com'era stato ideato, l'Imagismo portava alla miniatura, al medaglione: alla natura morta »⁴⁵.

Il difetto nella propaganda dei primi imagisti non risiedeva in una enunciazione erronea, ma in una enunciazione incompleta. I diluitori presero il significato più facile ed accessibile, e pensarono soltanto all'immagine STAZIONARIA. Se non si riesce a pensare all'Imagismo o alla fanopea come implicanti l'immagine mobile, si farà una divisione veramente inutile tra immagine fissa e prassi o azione⁴⁶.

Ma cos'era questa energia, questa necessità di movimento? Se la poesia di Hulme e della Lowell era diluizione, descrittivismo, poesia puramente visiva, da cartolina, cosa voleva dire applicare energia a delle immagini? Innanzi tutto era il tentativo di fornire alle tecniche a cui Pound aveva lavorato in quegli anni un *subject matter*, di passare dalla elaborazione di formule ai contenuti. L'energia che Pound cercava non era solo quella del mondo moderno, ma era il movimento che sempre uguale sottende tutto ciò che è vitale. È simile al « moto che trapela dovunque, come l'elettricità da un filo denudato »⁴⁷ di Fenollosa. La poesia doveva essere simile alle parole cinesi che « sono vive e plastiche come la natura, poiché *cosa* e *azione* non sono formalmente separate »⁴⁸.

⁴⁴ E. POUND, 'Vortex', *Blast* I, p. 153.

⁴⁵ P. SANAVIO, *E. Pound*, Venezia, Marsilio, 1977, p. 40.

⁴⁶ E. POUND, *ABC of Reading*, cit., p. 52.

⁴⁷ E. FENOLLOSA, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 26.

Pound pensava, dunque, ad un universo fornito di energia dotata di struttura, di forma. Il linguaggio doveva presentare la forma dinamica dell'universo. Come l'ideogramma cinese, così come Fenollosa lo aveva definito, la poesia doveva poter presentare il movimento, il mutamento degli oggetti, la metamorfosi. Una metamorfosi che si ripete anche se sotto forme diverse, ed è quindi simile ad una spirale il cui moto è identico, perenne, ma sempre diverso. « Leggendo il cinese ... osserviamo *cosa* evolvere il proprio fato »⁴⁹.

Il linguaggio, di conseguenza, risultava modificato. Per rendere il movimento l'attenzione doveva concentrarsi sul verbo. « Il verbo deve essere il fatto principale della natura poiché in essa non riconosciamo che moto e cambiamento »⁵⁰. Similmente la poesia doveva possedere una idea verbale di azione in cui anche « il nome è in origine 'ciò che compie qualcosa' cioè l'esecutore dell'azione verbale » e « la qualità non è che un potere d'azione verbale »⁵¹. Ma questa energia non portava al caos, alla empatica identificazione tra soggetto e oggetto, essa doveva possedere una chiarezza ed oggettività scientifica.

Il pensiero scientificamente valido consiste nel seguire, il più vicino possibile, le vere e intricate linee di forza nel loro pulsare attraverso le cose. Il pensiero non tratta di concetti esangui, ma scruta il *muoversi delle cose* al microscopio⁵².

Il concetto di energia superava il latente formalismo del « trattamento diretto della cosa » che lasciava da parte il problema dei contenuti, e aveva il sapore del freddo tecnicismo. Inoltre la teoria della concisione (che anche i Futuristi trovarono presto impraticabile) implicitamente richiedeva al poeta componenti

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 28.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 29.

⁵² *Op. cit.*, p. 20.

sempre più brevi che trattassero esclusivamente di frammenti, tracce di cenere. Pound invece ricercava una poesia di grande respiro, epica. L'adesione al Vorticism per uno studioso di letteratura antica come Pound, per un poeta teso sì a creare una poesia nuova, ma una poesia dove le sonorità medievali erano di basilare importanza, indica una scelta molto più ponderata di quanto solitamente si crede: significò il superamento di una poetica non più rispondente alle sue esigenze espressive. Si può anzi affermare che questi due indirizzi apparentemente contrastanti, l'avanguardismo e il tradizionalismo, trovano nel Vorticism una reciproca ragione d'essere.

Il Vorticism, specialmente quella parte del Vorticism che ha a che fare con la forma, mi ha procurato una nuova serie di appercezioni ... Ho le mie nuove e rapide percezioni di forme, di possibili forma-motivi; ho una doppia, tripla, decupla serie di motivi per andare da casa mia a Piccadilly. Quella che era un'insignificante fila di case è diventata un ripostiglio di forme. Ci sono nuovi modi di osservare la forma del cielo quando si protende già tra le abitazioni. Si può pensare al groviglio di fili telegrafici non solamente come una ripetizione di linee; si osservano le forme delimitate dalle diverse diramazioni del filo. Il deposito del legname, i binari di raccordo della ferrovia non sono più tetri⁵³.

L'immagine vorticista oltre a contenere energia e movimento era un concetto che permetteva a Pound di applicare le sue idee ad arti diverse. In questa sua ricerca che era destinata a divenire sempre più importante e che Lewis considerava troppo vaga⁵⁴, Pound si spinse nel campo delle arti visive proprio nel

⁵³ E. POUND, 'Affirmation II - Vorticism', *cit.*, p. 278.

⁵⁴ Anche in questo caso è evidente l'importanza che ha avuto il Futurismo, senza dubbio il primo movimento artistico che cercasse di rivestire delle sue idee ogni tipo di arte, sulla formazione di Pound. Egli affermava futuristicamente che

tentativo di definire meglio i principi costitutivi delle diverse forme di arte e distinguere l'immagine, così come lui la intendeva, dal *pictorialism*. Egli scoprì che le sue teorie si potevano applicare alle sculture di Gaudier-Brzeska o di Epstein, alla pittura di Lewis come a quella di Wadsworth.

Come i Futuristi, Pound non voleva una *composite art*, qualcosa di simile alla *Gesamtkunstwerk* wagneriana, ma, dimostrandosi in questo pienamente moderno, faceva collaborare le varie arti pur mantenendole separate. Ogni forma artistica doveva fare ciò che meglio poteva realizzare.

Noi crediamo nella massima efficienza ... Ci rivolgiamo ad una arte particolare per qualcosa che noi non possiamo avere in un'altra arte. Se vogliamo forma e colore ci volgiamo alla pittura, o dipingiamo. Se vogliamo forma senza colore e bidimensionale vogliamo disegno o incisione. Se vogliamo forma in tre dimensioni, vogliamo scultura. Se vogliamo un'immagine o una serie di immagini, vogliamo poesia. Se vogliamo suono puro, vogliamo musica ... L'arte ha a che fare con la certezza. Non c'è *certitude* in qualcosa che pretende di essere qualcosa d'altro⁵⁵.

La caratteristica comune a tutte le arti era la massima efficienza, cioè l'applicazione della 'forma primaria' propria di ogni arte, ed una certa durezza, soggettivismo, assenza di passionalità.

A questa flessibilità dell'immagine è dedicata parte del manifesto firmato dal solo Pound: 'Vortex Pound'.

Ogni concetto, ogni emozione, si presenta alla vivida coscienza in qualche forma primaria. Appartiene all'arte di questa forma. Se suono, alla musica; se parole organizzate, alla let-

il Vorticism si presentava come una «estetica correlata che ti trasporta attraverso tutte le arti». Cfr. E. POUND, 'Affirmations II - Vorticism', *cit.*, p. 278.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 277.

teratura; l'immagine, alla poesia; le forme, al disegno; colore in posizione, alla pittura; forme o disegno in tre dimensioni, alla scultura; movimento, alla danza o al ritmo della musica o dei versi⁵⁶.

Queste asserzioni non solo consentivano alle arti di lavorare insieme, ma mostravano anche l'esistenza di eguali rapporti tra di esse. In tutte ed in egual misura era necessaria la capacità dell'artista di cogliere le qualità primarie del suo soggetto. Qualunque sia la sua arte, il vorticista si affida all'elemento primario della sua arte così da produrre un'opera d'arte intensa e condensata, « Il quadro che racchiude cento poesie, la musica che racchiude cento quadri, la frase più altamente energetica »⁵⁷. Per il poeta vorticista

il pigmento primario della poesia è l'IMMAGINE. Il Vorticista non permetterà alla 'espressione primaria' di qualunque concetto o emozione di andare a finire in mimesi. In pittura Kandinsky, Picasso. In poesia H. D.

Whirl up sea
Whirl up your pointed pines,
Splash your great pines
on our rocks,
Hurl your green over us,
Cover us with your pools of fit⁵⁸.

La collaborazione tra le varie arti non è quindi da interpretare come il tentativo di imitare un'altra forma artistica. Pound dirà con chiarezza: « Certamente non si può avere una poesia 'cubista' o un quadro 'imagista' »⁵⁹. Il poeta non cercherà di

⁵⁶ E. POUND, 'Vortex', *Blast* I, p. 154.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 153.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 154.

⁵⁹ E. POUND, *Gaudier-Brezska*, New York, A New Directions Book, 1970, p. 81.

simulare la sonorità della musica perché quando si « presenta un'immagine » essa è adeguatamente espressa nelle parole. Ma questo non esclude che il verso non possa essere arricchito da una « idonea forma-ritmo o forma-timbro », o che si possa avere una « concezione musicale della forma, ovverossia, capire che si può usare la forma come un musicista usa il suono, che si possono selezionare motivi di forma »⁶⁰. Nel tentativo di definire i confini ed i punti di contatto tra le varie arti, il Futurismo fu per Pound un modello. Primo fra tutti i movimenti d'avanguardia, il Futurismo dedicò manifesti diversi a forme d'arte diverse riconoscendone implicitamente la diversità, ma anche la possibilità di farle sottostare a dei principi comuni. Per questo motivo Pound criticava altri movimenti che erano confinati ad un'unica forma d'arte: « Vorticism è l'uso del, o la fede nell'uso del, PIGMENTO PRIMARIO in tutte le arti »⁶¹. Pound voleva una « correlated aesthetics which carries you through all of tre arts »⁶². Per illustrare il significato di 'primary pigment', Pound ha lasciato il resoconto della composizione di 'In a station of the Metro':

E quella sera, mentre andavo a casa lungo la Rue Raynouard, stavo ancora cercando e trovai improvvisamente l'espressione. Non voglio dire che trovai parole, ma mi venne un'equazione ... non in parole, ma in piccole macchie di colore ... Si trattava di questo — di uno 'schema' ... se per 'schema' si intende qualcosa che abbia una ripetizione ... Quella sera in Rue Raynouard, compresi abbastanza vividamente che se fossi stato un pittore, o se avessi avuto sovente quella specie di emozione, o l'energia di prendere colori e pennelli e persistere in questo, avrei potuto fondare una scuola di pittura, di pittura 'non-rappresentativa', una pittura che parlasse solo mediante la disposizione dei colori ... Forse questo è sufficiente a spiegare

⁶⁰ E. POUND, 'Affirmations IV - As for Imagisme', *cit.*, pp. 349-50.

⁶¹ E. POUND, 'Affirmations II - Vorticism', *cit.*, p. 277.

⁶² *Ibidem*.

le mie parole nel mio 'Vortice' ... cioè la mia esperienza a Parigi avrebbe dovuto esprimersi in colori. Se invece di colore avessi percepito suoni o piani in relazione, avrei dovuto esprimerla in musica o in scultura. In questo caso il colore era il 'pigmento primario', voglio dire che era la prima equazione adeguata che mi era comparsa nella coscienza⁶³.

Il termine 'equation' è, in questo testo, la parola chiave che meglio illustra la continuità della poetica poundiana.

Nel suo importante articolo 'Vorticism'⁶⁴, Pound parla ancora di poesia come di una 'equation for mood' e la compara all'equazione della geometria analitica, dal momento che « la differenza tra arte e geometria analitica è solo una differenza di contenuto ».

Con 'immagine' intendo una simile equazione; non un'equazione di matematica, non qualcosa circa a, b, c, che ha a che fare con la forma, ma qualcosa circa mare, scogliere, note, che hanno a che fare con uno stato d'animo.

Con questa affermazione, Pound intendeva distinguere la sua immagine da quella simbolista:

I Simbolisti commerciavano in 'associazione', cioè in una specie di allusione, quasi di allegoria. Essi degradarono il simbolo alla condizione di una parola. I simboli del simbolista hanno un valore fisso, come in aritmetica, i numeri 1, 2, 3. Le immagini dell'Imagista hanno un significato variabile, come i segni a, b, x in algebra ... Quasi tutti comprendono che l'usare il simbolo con un significato attribuito o inteso è, solitamente, produrre una pessima arte.

⁶³ E. POUND, 'Vorticism', *cit.*, pp. 465-66. Di questo stesso episodio Pound ha lasciato un altro resoconto pubblicato su *T. P. 's Weekly*, 6 Giugno 1913, ora in N. Stock, *E. Pound: Perspectives*, Chicago, 1965.

⁶⁴ *Ibidem*.

Il concetto di *equation* è la chiave per comprendere come i Vorticisti intendessero arrivare all'essenza degli oggetti che rappresentavano.

Così impariamo che l'equazione $(x - a)^2 + (y - b)^2 = r$ governa il cerchio. È il cerchio. Non un cerchio particolare, è qualsiasi cerchio e tutti i cerchi. Non è nulla che non sia un cerchio. È il cerchio libero da limiti di spazio e di tempo. È l'universale esistente in perfezione, in libertà dallo spazio e dal tempo⁶⁵.

Ancora una volta Pound si differenzia da Hulme. Non si trattava di cogliere il frammento, il particolare, Pound vuole giungere all'universale. Ad esempio, la poesia 'Oread' di H.D. non descrive una costa o paragona esplicitamente una onda ad un pino, le giustappone solamente come la x e la y in una equazione. Non è necessario per il poeta esplicitare ciò che le due immagini hanno in comune: sarà il lettore che, se vorrà, coglierà la relazione. La forza della metafora è nella interazione, nella rapidità, nell'istantanea proiezione e non nella subordinazione grammaticale.

Le immagini, come voleva Worringer, erano astratte dalla scena, non concedevano nulla alla 'mimesi', erano come equazioni estratte da concetti o da emozioni, immagini molto intense che non concedevano nulla a caratteristiche secondarie. Il linguaggio naturale doveva essere inserito nell'astrattezza e nella precisione dell'espressione scientifica. Per questo Pound parlava di « equation for mood » e non di « mood itself ».

Vorticismismo significa essere interessati alla facoltà creativa rispetto a quella imitativa⁶⁶.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ E. POUND, 'Affirmations II - Vorticism', *cit.*, p. 277.

Le immagini vorticiste dovevano essere più concise rispetto a quelle imagiste, dovevano evitare ogni tipo di diluizione ed impiegare un ritmo irregolare. Pound, quindi, continuava a battersi per la precisione della forma contro ogni tipo di farraginosità prodotta nel nome del verso libero. Lo scopo era quello di destrutturare il linguaggio per arrivare all'essenza, al significato universale, alla forma analitica di quanto presentato. Ma l'opera del poeta non era considerata facile.

Nessun artista può in alcun modo far entrare un vortice in ogni poesia o in ogni quadro che produce. Vorrebbe farlo ma è oltre le sue possibilità. Certe cose sembrano richiedere un'espressione metrica o un ritmo più agitato di quello adeguato alla prosa, e questi soggetti, sebbene non contengano un vortice, possono essere di un certo interesse, un interesse come 'critica di vita' o di arte. È naturale esprimere queste cose, e lo scrittore vorticista o imagista può essere giustificato se presenta una certa quantità di lavoro che non è né Vorticismo né Imagismo⁶⁷.

Al termine del suo articolo sul Vorticismo, Pound rispondeva ad una domanda che a questo punto era logico porsi:

Spesso mi viene chiesto se ci può essere una lunga poesia vorticista o imagista. Il Giapponese, che ha sviluppato l'hokku, ha sviluppato anche i drammi Noh. Nei migliori Noh l'intero dramma può essere composto da una sola immagine. Cioè a dire è raccolto attorno ad una immagine. La sua unità consiste in una immagine, imposta dal movimento e dalla musica. Non vedo nulla in contrario ad un lungo poema vorticista⁶⁸.

⁶⁷ E. POUND, 'Vorticism', *cit.*, p. 471.

⁶⁸ *Ibidem*.

La giustapposizione imagista, unita al concetto di moto e di oggettività vorticista, permette a Pound di comprendere come strutturare un poema di grande respiro. Si trattava di comporre un'opera sufficientemente elaborata imperniata su un'idea centrale, mostrando come questa stessa idea potesse mutare, evolversi, ripetersi. La complessità doveva essere compensata dall'interesse che suscita nel lettore, dallo stimolo che lo spinge a cercare di comprenderla, ad osservarne i movimenti sotterranei, i rimandi trasversali, le associazioni nascoste. La concisione imagista si allarga a macchia d'olio fino ad acquisire un respiro epico. Il tentativo fu tutto incentrato nei *Cantos*, che, nonostante i brani superbi, fu un eroico fallimento.

Rimaneva comunque il problema dei contenuti. Abbiamo visto come Pound fosse cosciente della vaghezza del *subject matter* nel periodo imagista. Non è dunque attraverso lo studio della sua 'cultura' d'avanguardia che possiamo comprendere come Pound affrontò e risolse questo problema, ma rivolgendo l'attenzione ai suoi studi tradizionali, alle traduzioni, a quel *pastiche* di ricostruzioni ed esplorazioni nella poesia del passato. È proprio l'idea di passato il concetto che bisogna approfondire e che divideva i firmatari del manifesto vorticista⁶⁹.

T. S. Eliot ha affermato in *Tradition and the individual talent* (1919), e Pound era d'accordo con lui, che il poeta doveva avere *historical sense*.

⁶⁹ Principalmente a Pound si dovevano quelle idee di una vita forte, primitiva, inconscia come fonte primaria dell'arte. La reattività alle sensazioni fisiche era considerata da Pound una caratteristica dell'uomo primitivo. La primitività era connessa, nel suo pensiero, al 'natural object' che è sempre un 'adequate symbol', e al 'primary pigment' del poeta vorticista il quale aveva la capacità, attraverso l'immagine, di entrare in contatto con la pura pienezza della vita: «Una immagine, nel nostro significato, è reale perché la conosciamo direttamente» ('Vorticism') cioè a dire per mezzo di «una sottile ed istantanea percezione... come quella che i selvaggi e gli animali selvatici provano circa le necessità ed i pericoli della foresta». (E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, *cit.*, p. 86).

Il senso storico comporta una percezione non solo della passatezza del passato, ma anche del suo presente, il senso storico obbliga un uomo a scrivere non solamente con la propria generazione nelle sue ossa, ma con la sensazione che l'intera letteratura della propria nazione abbia un'esistenza simultanea e costituisca un ordine simultaneo ⁷⁰.

Pound, nove anni prima, aveva espresso un concetto molto simile nella introduzione al suo *The Spirit of Romance*:

Tutte le età sono contemporanee. In Marocco, per esempio, siamo avanti Cristo; in Russia nel Medioevo. Il futuro già si agita nella mente di pochi. Tutto ciò è vero specialmente in letteratura, dove il tempo reale è indipendente da quello apparente, e dove molti dei morti sono contemporanei dei nostri nipoti, mentre molti dei nostri contemporanei sono stati già accolti nel seno di Abramo ⁷¹.

Il passato, infatti, era sempre presente nella poesia di Pound. Egli prendeva dal passato ciò che considerava abbastanza vitale da arricchire l'arte del presente. Quindi con una presa di posizione chiaramente modernista, Pound individuava due distinti concetti di passato: quello che futuristicamente si può definire 'passatista', e quello ancora ricco di stimoli e di 'modernità'.

Le reazioni e i 'movimenti' letterari sono raramente, se mai si può dire che lo siano, dei movimenti contro le buone opere o le buone consuetudini letterarie ... solo la mediocrità di un dato periodo può spingere gli uomini più intelligenti di quel periodo a « rompere con la tradizione ». Assumo che l'espressione « rompere con la tradizione » è generalmente usata col senso di « abbandonare le più ovvie idiozie dei propri predecessori immediati ... » ⁷².

⁷⁰ T. S. ELIOT, *Selected Essays*, Londra, Faber, 1951, p. 14.

⁷¹ E. POUND, *Lo Spirito Romano*, cit., pp. 14-15.

⁷² E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 278.

Ma a guardar bene questa è l'idea di passato che apparteneva a molti movimenti d'avanguardia dai Dadaisti ai Surrealisti. Dietro un ostentato rifiuto programmatico della tradizione, tutti dimostrarono di rifarsi a modelli passati. Si trattava però di reinventare, di costruirsi una tradizione diversa da quella della cultura ufficiale che l'epoca immediatamente precedente lasciava in eredità. Una tradizione frutto di una ricerca intelligente, mirata e che, sempre nell'avanguardia, si identifica in una letteratura minore, nascosta, trascurata, perseguitata ⁷³.

Allo stesso modo il concetto di passato per il poeta americano includeva tradizioni molto lontane sia storicamente, sia geograficamente, così che l'avanguardismo di Pound è spesso interpretato come conservatorismo e tradizionalismo, mentre è il segno del suo modernismo. Le preferenze riservate a Properzio invece che a Virgilio come poeta Augusteo, a Cavalcanti invece che a Petrarca, a Sigismundo Malatesta invece che a Giuliano de' Medici, a Laurent Tailhade, a Villon, al Théophile Gautier di *Emaux et Camées*, al Flaubert dei *Trois Contes*, alla poesia Provenzale, si inseriscono tutte in questo contesto. Pound considerava il passato ancora vitale, pieno di energia, un'energia capace di rinnovare, di *make it new*, di fornire una visione più precisa e profonda del presente. Per questo il Vortex ne è pieno:

Ogni esperienza si precipita in questo vortice. Tutto il passato pieno di energia, tutto il passato che è vivo e degno di vivere. Ogni IMPETO, il passato che influisce su di noi RAZZA, MEMORIA-RAZZIALE, istinto che carica il PLACIDO NON-ENERGETICO FUTURO. Il vortice umano ha in pugno la TRAMA del futuro. Tutto il passato che è vitale, tutto il passato capace di vivere nel futuro, è insito nel vortice, ADESSO ⁷⁴.

⁷³ Così i Dadaisti e i Surrealisti si rifaranno a Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Baudelaire, Bertrand, Nerval, Arnim, Huysmans, etc.; lo stesso Marinetti ammirava Poe, Whitman, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, P. Fort, Verhaeren, etc.

⁷⁴ E. POUND, 'Vortex', *Blast* I, p. 153.

In questo modo gli apparentemente contrastanti atteggiamenti estetici che avevano caratterizzato la poesia poundiana fino al Vorticism, la sperimentazione ed il tradizionalismo, trovano un definitivo equilibrio, perdendo contemporaneamente quel sapore di puro esercizio che a volte si avverte nei suoi tentativi di imitare l'*altisonanza* provenzale o la « splendida cadenza »⁷⁵ properziana. L'uso vorticista e poundiano del passato è dunque questo: non semplice imitazione di estetiche, ma creazione di stile e contenuti. Non si voleva far rivivere il passato, o dimostrare la passatezza del presente, ma evidenziare la ripetizione nella storia, la metamorfosi a cui eventi e uomini sono sottoposti. Ad una fase di assimilazione (che arriva fino all'Imagismo), segue una fase di decostruzione della tradizione (il periodo Vorticista), a cui fa seguito una fase di costruzione (i *Cantos*).

La scelta del termine stesso « Vorticism » ora appare più chiara: il Vortex è una forma pura, costante, creata e mantenuta in vita dalla forza della cultura e della tradizione. L'arte rivoluzionaria si fonde con la 'archeologia del sapere'. « Tu sai che non uso questa archeologia come una tomba, ma come del foraggio per l'animale vivente »⁷⁶. Eliot ha scritto di Pound: « è spesso più 'originale' nel senso giusto, quando è più 'archeologo' »⁷⁷.

Questa idea di tradizione era del tutto simile a quella degli scultori vorticisti: Epstein e Gaudier-Brzeska. Quest'ultimo riteneva l'arte scultorea del passato un « VORTEX of fecundity »⁷⁸, cioè possedeva un'elevata capacità generativa. La *significativa* giustapposizione di presente e passato è l'idea centrale di tutta l'arte vorticista. Non si richiedeva più una semplice giustapposizione di immagini. La contrapposizione si fa molto più ampia: stili, argomenti, epoche, civiltà diverse vengono contrapposte in

⁷⁵ E. POUND, *Selected Letters*, cit., p. 87.

⁷⁶ Lettera del 3 Settembre 1916 a J. Quinn, in *E. Pound and Visual Art*, cit., p. XXIII.

⁷⁷ E. POUND, *Selected Poems*, T. S. ELIOT (ed.), Londra, Faber, 1928, p. II.

⁷⁸ H. GAUDIER-BRZESKA, 'Vortex', *Blast* I, p. 157.

modo da sviluppare un montaggio di culture e di periodi storici sempre più ampio e significativo in cui il termine di riferimento è sempre il presente. Ma questi nuovi *contenuti* richiedevano un nuovo metodo, una struttura adeguata.

In *Cathay* abbiamo il primo esempio di questa nuova tecnica. *Cathay* è una raccolta di traduzioni di poesie cinesi basate sul manoscritto di Fenollosa. Pubblicata nel 1915, è il frutto di un lavoro cominciato l'anno precedente, che, oltre ad essere l'anno del Vorticism, segnò lo scoppio della prima guerra mondiale. La pubblicazione del volume non voleva essere solamente un omaggio alla poesia cinese. Hugh Kenner ha definito la raccolta una « tra le più durevoli risposte della poesia alla prima guerra mondiale »⁷⁹. In una lettera a Pound spedita dal fronte, dove morirà qualche tempo dopo, Gaudier-Brzeska afferma:

Le poesie presentano la nostra situazione in un modo fantastico. Noi ancora non mangiamo né i giovani né i vecchi germogli delle felci, ma non possiamo essere ben vettovagliati nel luogo dove ci troviamo⁸⁰.

Ed ancora:

E[zra] ... mi ha spedito le poesie cinesi. Mi piacciono molto. Tengo il libro in tasca, e a dire il vero uso le poesie per infondere coraggio ai miei compagni. Ora io parlo degli 'Arcieri' e del 'Passo del Nord' che sono così appropriati alla nostra situazione⁸¹.

In queste poesie Pound non si identifica con la 'persona' di Li Po, né interessa agli aspetti esclusivamente stilistici e musicali della poesia cinese. Ciò che Pound intendeva fare era commen-

⁷⁹ H. KENNER, *The Pound Era*, Londra, Faber, 1972, p. 202.

⁸⁰ E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, cit., p. 58.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 68.

tare una situazione. Attraverso Li Po, Pound esprime il suo pensiero sulla guerra. C'è una giustapposizione non solo di immagini, ma di epoche, di culture, di località. Eliot nell'introduzione alle poesie scelte di Pound sostiene: « se qualcuno può veramente penetrare nella vita di un'altra epoca sta penetrando nella sua stessa vita ... [Pound] è molto più moderno, secondo me, quando si occupa di Italia e Provenza, di quando tratta la vita moderna »⁸². Ad una poesia visiva viene definitivamente sostituita una poesia concettuale, alla visione si affianca la costruzione intellettuale.

È significativo il fatto che negli scritti poundiani di questi anni siano presenti molti riferimenti alle tecniche delle arti figurative e plastiche. Lo stesso Pound a più riprese ha paragonato la sua tecnica compositiva a quella della scultura. Il rapporto tra letteratura e arti plastiche si riferisce alla capacità di dare *forma* ai concetti e alle immagini poetiche. La personalità di Gaudier-Brzeska è in questi anni fondamentale per Pound, che di Gaudier ammirava frasi come: « Sensibilità scultorea è l'apprezzamento di masse in relazione. Abilità scultorea è il definire queste masse per mezzo di piani »⁸³. Agli occhi di Pound, Gaudier aveva una straordinaria capacità « di vedere la vera forma delle cose »⁸⁴. In questo senso Gaudier è spesso collegato all'ideogramma cinese per la sua capacità di « riuscire a leggere agevolmente i radicali cinesi e molti segni composti »⁸⁵. Senza addentrarci eccessivamente nella trattazione dell'ideogramma, che esula dagli intenti del presente volume, bisogna sottolineare la stretta relazione che esiste tra Vorticism e Ideogramma cinese: entrambi avevano aiutato Pound a vedere le cose in modo nuovo. È lo stesso Pound che stabilisce questo rapporto: « Questi uomini nuovi [i Vorticisti] mi hanno fatto vedere la forma ... E il mio

⁸² E. POUND, *Selected Poems*, cit., pp. XII-XIII.

⁸³ GAUDIER-BRZESKA, 'Vortex', cit., p. 155.

⁸⁴ E. POUND, *ABC of Reading*, cit., p. 21.

⁸⁵ Nota di E. Pound in E. FENOLLOSA, *op. cit.*, p. 44.

occhio è dieci volte più veloce nel discriminare tra stampe o pitture Cinesi e Giapponesi ben fatte o mediocri »⁸⁶. In una nota al libro di Fenollosa riferendosi ad un incontro con Edmund Dulac, Pound racconta come dopo « un panegirico sugli elementi dell'arte cinese ... egli continuò con lo sminuire il Vorticism, adducendo che non poteva sperare di compiere per l'Occidente, nello spazio di una vita, ciò che ha richiesto uno sviluppo di secoli in Cina »⁸⁷. Ciò a cui Dulac si riferiva era probabilmente la struttura della lingua cinese. Come Fenollosa aveva rivelato a Pound, l'ideogramma aveva caratteristiche assolutamente diverse da quelle delle lingue occidentali e dell'inglese in particolare. La struttura logica, flessiva, grammaticale, sillogistica, astratta, nominale, incapace di rendere una modificazione, era opposta a quella metaforica, agrammaticale, concreta, verbale, transitiva, densa di movimento e mutamento dell'ideogramma cinese. Riuscire a flettere le caratteristiche della lingua inglese, sostituire una sintassi con un'altra, voleva dire stabilire un nuovo metodo di scrittura, quello che Pound in *ABC of Reading* chiamerà il 'Metodo Ideogrammatico'. Si trattava di esprimere il più concretamente e vivacemente possibile le reciproche influenze delle cose, la ricchezza e la complessità della natura non attraverso un'infinita enumerazione di parole, ma estendendo il metodo della giustapposizione. Ora le immagini giustapponendosi formano degli ideogrammi che a loro volta si combinano con altri ideogrammi fino a formare blocchi di immagini sempre più grandi. Le immagini non si uniscono più secondo rapporti sintattico-grammaticali, ma relazionali; non grazie all'uso di connettivi, ma di rapporti metaforici. Ogni ideogramma stabilisce una fitta rete di relazioni e di significati che a loro volta generano altri ideogrammi rendendo la poesia sempre più complessa e ricca di movimento fino a formare un enorme ideogramma capace di esprimere un concetto generale,

⁸⁶ E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, cit., p. 126.

⁸⁷ Nota di E. Pound in E. FENOLLOSA, *op. cit.*, p. 44.

concreto e universale. È una giustapposizione di immagini che ricorda il montaggio cinematografico dei cineasti russi, in cui ogni parte è più significativa se letta come frammento di un organismo più complesso⁸⁸.

In questa concezione estetica l'idea vorticista di *arrangement* come «organizzazione di forme [che] esprime una confluenza di forze»⁸⁹, è fondamentale per non terminare nel caos.

Un quadro è una combinazione di macchie di colore sulla tela, o su qualche altra materia. È una buona o una cattiva opera pittorica a seconda se queste macchie di colore sono bene o male combinate. Dopo di ciò può essere ciò che vuole. Può rappresentare la Beata Vergine o Jack Johnson, o può non rappresentare nulla⁹⁰.

Il problema dell'astrattismo viene definitivamente accantonato, non è importante.

Il Vorticista può scegliere se usare forme rappresentative o no. Egli dipende — dipende per il suo effetto artistico — dall'*arrangement* di spazi e di linee, dai mezzi primari della sua arte. Una somiglianza a forme naturali non ha nessuna conseguenza⁹¹.

⁸⁸ EJZENŠTEJN diceva di voler 'smembrare' gli eventi in un montaggio di diverse inquadrature, in modo che un evento, disintegrato in piccoli frammenti potesse essere ricostruito in un'unità. È il metodo del *découpage* cioè il frantumare l'oggetto per ricondurlo all'arte: «Combinando queste mostruose incongruenze ricomponiamo il fatto disintegrato in un unico tutto ma secondo la nostra visione: secondo il modo in cui vediamo il nostro rapporto col fatto». Ne risultava un cinema «che cerca un massimo di laconicità per l'esposizione visiva di concetti astratti». In 'Il principio cinematografico e l'ideogramma', *La Forma Cinematografica*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 36, 32.

⁸⁹ E. POUND, 'Affirmation II - Vorticism', *cit.*, p. 277.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ E. POUND, 'E. Wadsworth: Vorticist', *The Egoist*, 15 Agosto 1914, p. 306.

La struttura ideogrammatica è già tutta espressa nel Vorticism poundiano, nella sua idea di giustapposizione, di *arrangement of forms* che sono le chiavi di volta sia dell'estetica vorticista, sia della scrittura poundiana successiva fino a comprendere gli stessi *Cantos*.

LE REALIZZAZIONI

Le uniche poesie poundiane che con sicurezza si possono definire vorticiste sono quelle apparse su *Blast*. Ne furono pubblicate dodici sul primo numero della rivista ed otto sul secondo⁹².

Se tanti fermenti nuovi e tanta carica eversiva erano contenuti nelle affermazioni programmatiche di Pound, lo stesso non può dirsi delle sue realizzazioni.

Lewis si è poi ripetutamente lamentato dell'inadeguatezza delle poesie poundiane rispetto al programma rivoluzionario programmato dalla rivista:

La sua poesia, alla mente dei più fanatici del gruppo era una serie di pasticche di francese antico o di antica poesia italiana, e non poteva avanzare diritti sulla partecipazione alla nuova esplosione di arte che era in corso. La sua novità consisteva largamente nella distanza in indietreggiamento, non di avanzamento: in arcaismo, non in nuova creazione⁹³.

Pensavo all'inclusione delle poesie di Pound in *Blast* come compromettente. Io volevo un ariete che fosse tutto di un solo metallo. Moltissimo di ciò che fu incluso nella rivista mi sembrò mite ed altamente impuro⁹⁴.

⁹² Per l'elenco completo vedi *Appendice I*.

⁹³ W. LEWIS, *Time and Western Man*, Londra, Chatto and Windus, 1927, p. 55.

⁹⁴ W. LEWIS, *Rude Assignment*, Londra, Hutchinson, 1954, pp. 128-129.

Le sue espressioni propagandistiche da attaccabrighe non erano accompagnate da autentici sforzi sperimentali⁹⁵.

Effettivamente su *Blast* apparvero delle poesie in cui si avvertiva chiaramente la derivazione imagista. Tuttavia, i primi studi di poesia ideogrammatica giapponese cominciavano a far sentire il loro influsso. Ad esempio, 'Epitaph' non era altro che una traduzione dal cinese di una poesia del poeta Fu I vissuto nel settimo secolo:

Fu I

Fu I loved the green hills and the white clouds,
Alas, he died of drink.

Li Po

And Li Po also died drunk.
He tried to embrace a moon
In the yellow river⁹⁶.

Anche 'Ancient Wisdom' era basata sulla traduzione di alcune poesie del poeta cinese Li Po:

SO-SHU dreamed,
And having dreamed that he was a bird, a bee, and a butterfly,
He was uncertain why he should try to feel like anything else,
Hence his contentment⁹⁷.

⁹⁵ W. LEWIS, *Time and Western Man*, cit., p. 55.

⁹⁶ Fu I amava le verdi colline e le bianche nuvole, / Ahimé, morì per il bere. / Anche Li Po morì ubriaco. / Tentò di abbracciare la luna / Nel fiume giallo. (Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono mie).

⁹⁷ So-Shu sognava, / E avendo sognato di essere un uccello, un ape, e una farfalla, / Era in sospenso sul perché sentirsi qualcosa di diverso, / Onde il suo contento. (trad. di MARY DE RACHEWILTZ)

'Gnomic Verses' aveva la stessa origine:

When the roast smoked in the oven, belching out blackness,
I was bewildered and knew not what to do,
But when I was plunged in the contemplation
Of Li Po's beautiful verses,
This thought came upon me, —
When the roast smokes, pour water upon it⁹⁸.

Un sostanziale passo in avanti viene compiuto, sul piano prettamente tematico, in alcuni componimenti in cui l'aggressività futurista unita ad un linguaggio scarno, a volte satirico, pieno di crude immagini, servono ad esprimere analogicamente l'abbandono ed il distacco da precedenti poetiche decadenti-simboliste.

In 'Monumentum aere, etc.' il titolo è tratto da un'ode di Orazio e, in un certo senso, la poesia ne riprende vorticosamente anche il tema: l'opera d'arte è imperitura, il più durevole monumento alla memoria, ma il tono dissacratorio e sarcastico ci rivela le intenzioni di Pound.

You say that I take a good deal upon myself;
That I strut in the robes of assumption.

In a few years no one will remember the « buffo »,
No one will remember the trivial parts of me,
The comic detail will not be present.
As for you, you will lie in the earth,
And it is doubtful if even your manure will be rich enough
To keep grass
Over your grave⁹⁹.

⁹⁸ Quando l'arrosto fumava nel forno, gettando fuori fuliggine, / Ero sconcertato e non sapevo cosa fare, / Ma quando fui immerso nella contemplazione / Dei meravigliosi versi di Li Po, / Mi sovenne questo pensiero, / Quando l'arrosto fuma, versaci sopra dell'acqua.

⁹⁹ Dici che prendo su di me gravosi carichi; / Che mi pavoneggio ammantato di presunzione. / In pochi anni nessuno ricorderà il 'buffo', / Nessuno ri-

L'uso di sonorità antiche è dunque qui rinvigorito da una cruda e violenta polemica contro i giornalisti. È da notare come la giustapposizione tra questi due elementi è usata per rendere più esplosivo e denigratorio il contenuto della poesia.

In 'Our Contemporaries' Pound si esercita nuovamente nella satira. Il bersaglio questa volta è il poeta Rupert Brooke, uno dei più apprezzati artisti del periodo:

When the Tahitian princess
 Heard that he had decided,
 She rushed out into the sun light
 and swarmed up a cocoanut palm tree,
 But he returned to this island
 And wrote 90 Petrarchan sonnets¹⁰⁰.

Del contrasto tra il tono puritano e l'occultata oscena implicazione, del distacco netto tra il poeta e l'oggetto di cui egli parla, vive 'Meditatio'.

When I carefully consider the curious habits of dogs,
 I am compelled to admit
 That man is the superior animal.

When I consider the curious habits of man,
 I confess, my friend, I am puzzled.¹⁰¹

Lo stesso può dirsi di 'Pastoral':

corderà il mio lato banale, / Il dettaglio comico non sarà presente. / Quanto a te, giacerai nella terra / Ed è perfino in dubbio che il tuo concime sarà abbastanza ricco / Da mantenere l'erba / Sulla tua tomba.

¹⁰⁰ Quando la principessa tahitiana / Udì che lui aveva deciso, / Corse fuori nel sole e si arrampicò su una palma, / Ma lui ritornò su quest'isola / E scrisse novanta sonetti petrarchiani.

¹⁰¹ Quando osservo attentamente le strane abitudini dei cani / Mi tocca concludere / Che l'uomo è un animale più evoluto. / Quando osservo le strane abitudini dell'uomo / Ti confesso, amico mio, resto dubbioso. (trad. di M. DE RACHEWILTZ).

1 **BLAST First** (from politeness) **ENGLAND**

CURSE ITS CLIMATE FOR ITS SINS AND INFECTIONS

DISMAL SYMBOL, SET round our bodies,
 of effeminate lout within.

VICTORIAN VAMPIRE, the LONDON cloud sucks
 the **TOWN'S** heart.

A 1000 MILE LONG, 2 KILOMETER Deep

BODY OF WATER even, is pushed against us
 from the Floridas, **TO MAKE US MILD.**

OFFICIOUS MOUNTAINS keep back **DRASTIC WINDS**

SO MUCH VAST MACHINERY TO PRODUCE

THE CURATE of "Eltham"
BRITANNIC ÆSTHETE
WILD NATURE CRANK
DOMESTICATED
POLICEMAN
LONDON COLISEUM
SOCIALIST-PLAYWRIGHT
DALY'S MUSICAL COMEDY
GAIETY CHORUS GIRL
TONKS

3 **CURSE**

WITH EXPLETIVE OF WHIRLWIND
THE BRITANNIC ÆSTHETE

CREAM OF THE SNOBBISH EARTH
ROSE OF SHARON OF GOD-PRIG
OF SIMIAN VANITY

SNEAK AND SWOT OF THE SCHOOL-ROOM

IMBERB (or Berbed when in Bolsizo)-**PEDANT**

PRACTICAL JOKER
DANDY
CURATE

BLAST all products of phlegmatic cold
 Life of **LOOKER-ON.**

CURSE

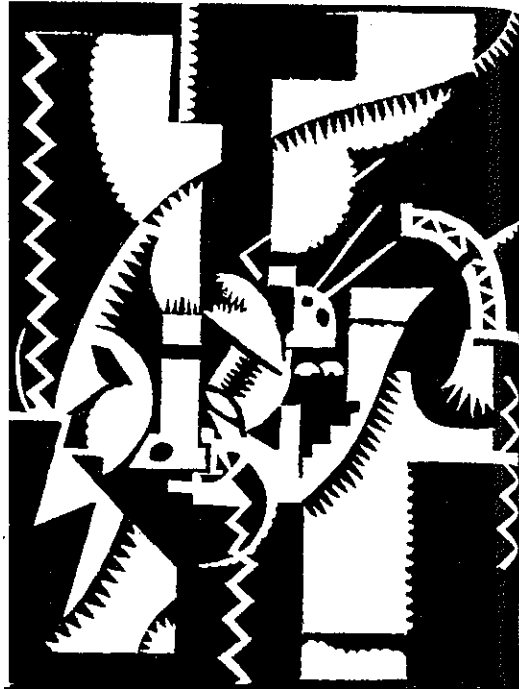
SNOBBERY
 (disease of femininity)
FEAR OF RIDICULE
 (arch vice of inactive, sleepy)
PLAY
STYLISM
SINS AND PLAGUES
 of this **LYMPHATIC** finished
 (we admit in every sense
 finished)
VEGETABLE HUMANITY.

**VORTICIST
EXHIBITION.**



DORÉ GALLERIES,
35, NEW BOND STREET, W.

OPENING 10th JUNE, 1915.



THE EGOIST April 19th, 1914

BLAST
EDITED BY
WYNDHAM LEWIS.

To be published Quarterly. First Number will contain
MANIFESTO.
Story by Wyndham Lewis.
Poems by Ezra Pound.

Reproductions of Drawings, Paintings, and Sculpture
by
Etchells, Nevinson, Lewis, Hamilton, Brzeska,
Wadsworth, Epstein, Roberts, etc., etc.

Twenty Illustrations.

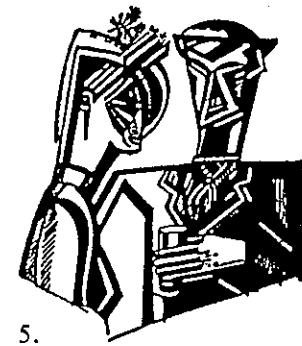
Price 2s. 6d. Annual Subscription 10s. 6d.
America 65 cents. " \$2.50.

Discussion of Cubism, Futurism, Imagisme and all
Vital Forms of Modern Art.

THE CUBE. THE PYRAMID.
Putrification of Guffaws Slain by Appearance of
BLAST.

NO Pornography. NO Old Pulp.
END OF THE CHRISTIAN ERA.

All Subscriptions should be addressed to BLAST, 1, Percy St., Tottenham Court Rd., London, W.C. Cheques payable to "Blast."



YOU ARE INVITED
TO A
VORTICIST EVENING
TO BE HELD AT THE
RESTAURANT DE LA TOUR EIFFEL,
1 PERCY STREET,
TOTTENHAM COURT ROAD, W. ON
WEDNESDAY, FEBRUARY 25, 1914,
8 TO 11 P.M.

THIS TICKET IS TO ADMIT
ONE PERSON.

GRAFTON GALLERIES
**SECOND POST-
IMPRESSIONIST**
EXHIBITION
BRITISH FRENCH
AND RUSSIAN
ARTISTS'
OCT5-DEC31
ILLUSTRATED
CATALOGUE
3/-

2. Copertina del catalogo della mostra vorticista, 1914.
3. EDWARD WADSWORTH, *Newcastle-on-Tyne, Blast* 1, p. 29.
4. Pubblicità di *Blast, The Egoist*, 1914.
5. WYNDHAM LEWIS (?), Invito per una serata vorticista.
6. Copertina del catalogo della Seconda Mostra Post-Espressionista.
7. Pagine del 'Manifesto I', *Blast* 1, pp. 22-23.

1

BLESS ENGLAND!

BLESS ENGLAND

FOR ITS SHIPS

which switchback on Blue, Green and
Red SEAS all around the PINK
EARTH-BALL,

BIG BETS ON EACH.

BLESS ALL SEAFARERS.

THEY exchange not one LAND for another, but one ELEMENT
for ANOTHER. The MORE against the LESS ABSTRACT.

BLESS the vast planetary abstraction of the OCEAN.

BLESS THE ARABS OF THE ATLANTIC.

THIS ISLAND MUST BE CONTRASTED WITH THE BLEAK WAVES.

7.

BLESS ALL PORTS.

PORTS, RESTLESS MACHINES of

scooped out basins
heavy insect dredgers
monotonous cranes
stations
lighthouses, blazing
through the frosty
starlight, cutting the
storm like a cake
beaks of infant boats,
side by side,
heavy chaos of
wharves,
steep walls of
factories
womanly town

BLESS these MACHINES that work the little boats across
clean liquid space, in boelines.

BLESS the great PORTS


HULL
LIVERPOOL
LONDON
NEWCASTLE-ON-TYNE
BRISTOL
GLASGOW

BLESS ENGLAND,

Industrial Island machine, pyramidical



JULY
1915.



PROSPECTUS.

THE REBEL ART CENTRE.

38, GREAT ORMOND STREET,
QUEEN'S SQUARE, W.C.

Fee for Membership 5s. 1s.

The Rebel Art Centre is under the personal management of Mr. Wyndham Lewis. The Directors are Miss Leckie and Mr. Wyndham Lewis.

The following privileges are attached to membership:—

Free entrance for the space of one year, from May 1st, 1914, to all Lectures, Meetings and Picture Exhibitions, or Exhibitions of Applied Art.

The payment of half the amount of the ticket for any dinner or social entertainment, that may be arranged.

To the Saturday afternoon meetings of artists, from 4 to 6 p.m.

It is impossible at present to give a list of the Lectures for the present year, as much depends on getting such men to lecture as we would, no arrangements that have to do with them can be London and other engagements, and can be made only a week or two ahead.

Richard Mather, for instance, who will probably lecture at Ormond Street, has not yet received a date.

Towards the end of May, Mr. Ezra Pound will speak on "Imagism," the most vital movement in English poetry to-day, and in which he is the principal mover.

BLAST

A REVIEW OF THE GREAT ENGLISH VORTEX.

* * FIRST NUMBER.

EDITED BY WYNDHAM LEWIS.

CONTRIBUTIONS BY

EZRA POUND.	REBECCA WEST.
WYNDHAM LEWIS.	EDWARD WADSWORTH.
FORD MADOX HUBFFER.	GAUDIER-BRZESKA.
FREDERICK ETCHHELLS.	W. ROBERTS.
JACOB EPSTEIN.	CUTHBERT HAMILTON.
	SPENCER GORE.

SOME PRESS OPINIONS.

"The first futurist quarterly is a vast folio in pink paper covers, full of irrepressible imbecility which is not easily distinguished from the worse and worse of Marinetti's disciples."—*Morning Post*.

"Mr. Epstein's drawings and Mr. Gaudier-Brzeska's sculpture are remarkable. 'BLAST' also contains reproductions of pictures by the late Mr. Spencer Gore, a clever story by Rebecca West, and part of 'The Saddest Story,' by Ford Madox Hueffer—unusually fine stuff, this last."—*Manchester Guardian*.

"Sing old Rebels in a ribald song to do with the adventures of Amorous Toss Poo; 'A very small rain lays a very high wind.' Flatulence is a dull and boring complaint, both in sheep and artists. Please God send the rain."—*Truth*.

"'BLAST' . . . What the yellow book did for the artistic movement of its decade 'BLAST' aims at doing for the arts and literature of today."—*Sunday Times*.

* * The Publisher will be pleased either to purchase or to sell a few undamaged copies of the First Edition of the First Number of this unique Publication at 5/- net.

JOHN LANE: THE BODLEY HEAD, VIQG STREET, W.



11.

8. WYNDHAM LEWIS, *Before Antwerp*, copertina di *Blast* 2.

9. WYNDHAM LEWIS, Prospectus of 'The Rebel Art Centre', 1914.

10. Pubblicità apparsa su *Blast* 2, p. 104.

11. WILLIAM ROBERTS, *Drawing*, *Blast* 2, p. 87.

BLAST

The Post Office Frank Brangwyn Robertson Nicol
Rev. Pennyfeather Galloway Kyle
(Bells) (Cluster of Grapes)
Bishop of London and all his posterity
Galsworthy Dean Inge Croce Matthews
Rev. Meyer Seymour Hicks
Lionel Cust C. B. Fry Bergson Abdul Bahal
Hawtrey Edward Elgar Sardlea
Filson Young Marie Corelli Geddes
Godliver Oil St. Loe Strachey Lyceum Club
Rhabindraneth Tagore Lord Glenconner of Glen
Weiniger Norman Angel Ad. Mahon
Mr. and Mrs. Dearmer Beecham Ella
A. C. Benson (Pills, Opera, Thomas) Sydney Webb
British Academy Messrs. Chapell
Countess of Warwick George Edwards
Willie Ferraro Captain Cook R. J. Campbell
Glan Thesiger Martin Harvey William Archer
George Grossmith R. H. Benson
Annie Besant Chenil Glan Meynell
Father Vaughan Joseph Holbrooke Glan Strachey

12.

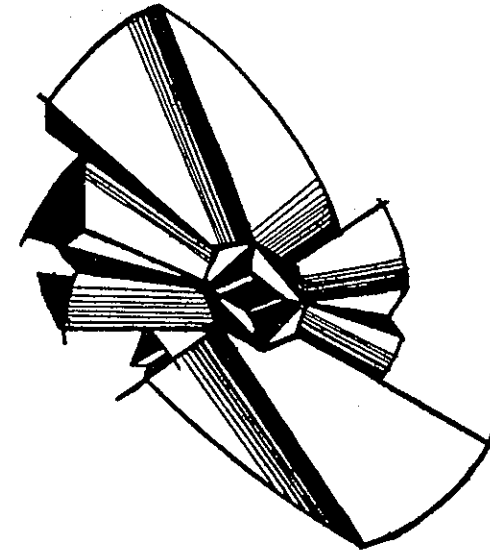
BLESS

Bridget Berrwolf Bearline Cranmer Byng
Frieder Graham The Pope Maria de Tomaso
Captain Kemp Munroe Gaby Jenkins
R. B. Cuninghame Grahame Barker
(not his brother) (John and Granville)
Mrs. Wil Finimore Madame Strindberg Carson
Salvation Army Lord Howard de Walden
Capt. Craig Charlotte Corday Cromwell
Mrs. Duval Mary Robertson Lillie Lenton
Frank Rutter Castor Oil James Joyce
Leveridge Lydia Yavorska Preb. Carlyle Jenny
Mon. le compte de Gabulis Smithers Dick Burge
33 Church Street Sievier Gertie Millar
Norman Wallis Miss Fowler Sir Joseph Lyons
Martin Wolff Watt Mrs. Hepburn
Alfree Tommy Captain Kendell Young Ahearn
Wilfred Walter Kate Lechmere Henry Nowbolt
Lady Aberconway Frank Harris Hamel
Gilbert Canaan Sir James Mathew Barry
Mrs. Belloc Lowdnes W. L. George Rayner
George Robey George Mozart Harry Weldon
Challapine George Hirst Graham White
Hucks Salmat Shirley Kellogg Bandsman Rice
Petty Officer Curran Applegarth Konody
Colin Bell Lewis Hind LEFRANC
Hubert Commercial Process Co.

13.



14.



15.

12. Lista delle 'Maledizioni', *Blast* 1, p. 21.

13. Lista delle 'Benedizioni', *Blast* 1, p. 28.

14. EDWARD WADSWORTH, *Harbour of Flashing*, c. 1914.

15. Disegno, *Blast* 1, p. 4.



16.

TO SUFFRAGETTES.

A WORD OF ADVICE.

IN DESTRUCTION, AS IN OTHER THINGS,
stick to what you understand.

WE MAKE YOU A PRESENT OF OUR VOTES.

ONLY LEAVE WORKS OF ART ALONE.

YOU MIGHT SOME DAY DESTROY A
GOOD PICTURE BY ACCIDENT.

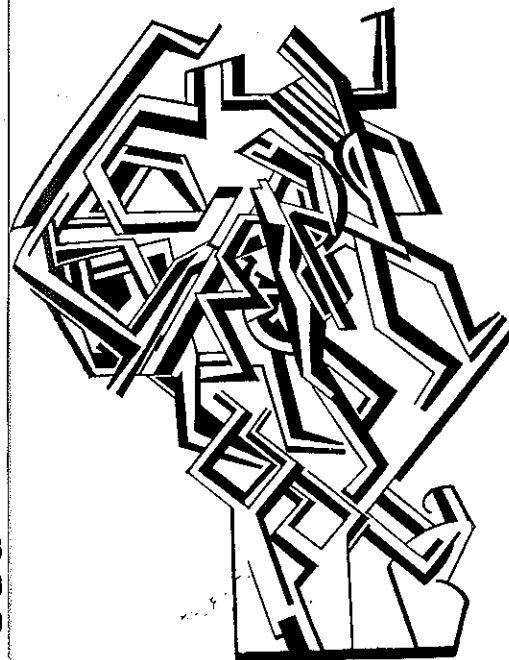
THEN!—

MAIS SOYEZ BONNES FILLES!

NOUS VOUS AIMONS!

WE ADMIRE YOUR ENERGY. YOU AND ARTISTS
ARE THE ONLY THINGS (YOU DON'T MIND
BEING CALLED THINGS?) LEFT IN ENGLAND
WITH A LITTLE LIFE IN THEM.

17.



18.



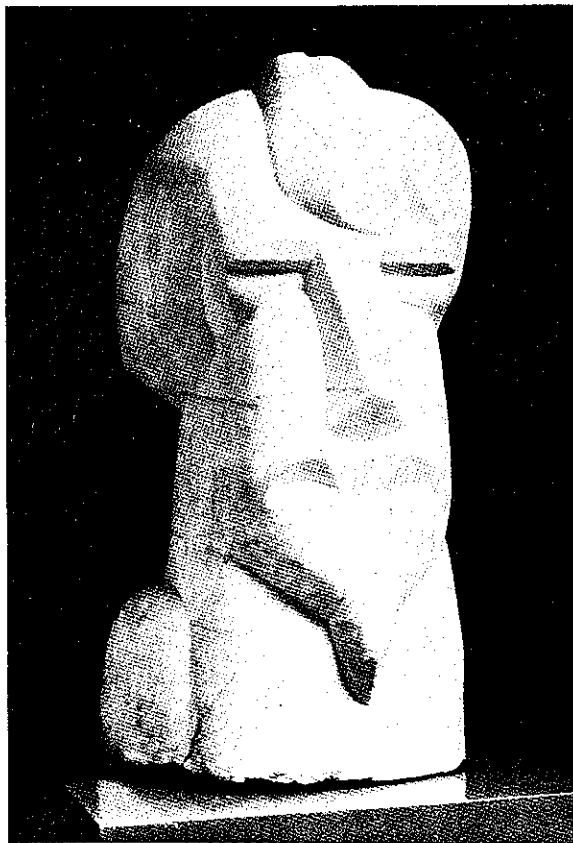
19.

16. JACOB EPSTEIN, *Torso*, da *The Rock Drill*, 1913-14.

17. WYNDHAM LEWIS (?), 'To Suffragettes', *Blast* 1, p. 151.

18. WILLIAM ROBERTS, *Combat*, *Blast* 2, p. 55.

19. HELEN SAUNDERS, *Atlantic City*, *Blast* 2, p. 57.



20.

VORTEX. POUND.

The vortex is the point of maximum energy.
It represents, in mechanics, the greatest efficiency.

We use the words "greatest efficiency" in the precise sense—as they would be used in a text book of MECHANICS.

You may think of man as that toward which perception moves. You may think of him as the TOY of circumstance, as the plastic substance RECEIVING impressions.

OR you may think of him as DIRECTING a certain fluid force against circumstance, as CONCEIVING instead of merely observing and reflecting.

THE PRIMARY PIGMENT.

The vorticalist relies on this alone; on the primary pigment of his art, nothing else.

Every conception, every emotion presents itself in the vivid consciousness in some primary form.

It is the picture that means a hundred poems, the music that means a hundred pictures, the most highly energized statement, the statement that has not yet SPENT itself its expression, but which is the most capable of expressing.

THE TURBINE.

All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. ALL MOMENTUM, which is the past bearing upon us, RACE, RACE-MEMORY, instinct charging the PLACID, NON-ENERGIZED FUTURE.

The DESIGN of the future in the grip of the human vortex. All the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW.

Mechanism is the vacant place of a vortex, without force, deprived of past and of future, the vortex of a still spool or cone.

Futurism is the disorganizing spray of a vortex with no drive behind it, DISPERSAL.

EVERY CONCEPT, EVERY EMOTION PRESENTS ITSELF TO THE VIVID CONSCIOUSNESS IN SOME PRIMARY FORM. IT BELONGS TO THE ART OF THIS FORM. IF SOUND, TO MUSIC; IF FORMED WORDS, TO LITERATURE; THE IMAGE, TO POETRY; FORM, TO DESIGN; COLOUR IN POSITION, TO PAINTING; FORM OR DESIGN IN THREE PLANES, TO SCULPTURE; MOVEMENT TO THE DANCE OR TO THE RHYTHM OF MUSIC OR OF VERSES.

Elaboration, expression of second intentions, of dispersedness belong to the secondary sort of artist. Dispersed arts HAD a vortex.

Impressionism, Futurism, which is only an accelerated sort of Impressionism, DENY the vortex. They are the CORPSES OF VORTICES. POPULAR BELIEFS, movements, etc., are the CORPSES OF VORTICES. Marinetti is a corpse.

THE MAN.

The vorticalist relies not upon similarity or analogy, not upon likeness or mimicry. In painting he does not rely upon the likeness to a beloved grandmother or to a caressable mistress.

VORTICISM is art before it has spread itself into a state of facility, of elaboration, of secondary applications.

ANCESTRY.

"All arts approach the conditions of music."—*Pater*.

"An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time."—*Pound*.

"You are interested in a certain painting because it is an arrangement of lines and colours."—*Whistler*.

Picasso, Kandinski, father and mother, classicism and romanticism of the movement.

POETRY.

The vorticalist will use only the primary media of his art.

The primary pigment of poetry is the IMAGE.

The vorticalist will not allow the primary expression of any concept or emotion to drag itself out into mimicry.

In painting Kandinski, Picasso.

In poetry this by, "H. D."

Whirl up sea —
Whirl your polished places,
Splash your great places
On one rock,
Hurl your great over us,
Cover us with your pools of fire.

22.



YOU ARE INVITED
to view the Room with
PAINTINGS AND ORNAMENT

by
Mr. WYNDHAM LEWIS, Vorticist,
at the
HOTEL TOUR EIFFEL,
1 Percy Street,
Tottenham Court Road, W.

January 11th to February 1st. 11 a.m. to 8 p.m.

23.



24.

20. HENRI GAUDIER-BRZESKA, *Hieratic Head of Ezra Pound*, 1914.

21. EZRA POUND, 'Vortex', *Blast* 1, pp. 153-54.

22. C.R.W. NEVINSON, *On the way to the Trenches*, *Blast* 2, p. 89.

23. WYNDHAM LEWIS, Invito per la 'Vorticist Room' all'Hotel Tour Eiffel, 1916.

24. WYNDHAM LEWIS, *Two Mechanics*, 1912.

6

BLAST

years 1837 to 1900

Curse abysmal inexcusable middle-class
(also Aristocracy and Proletariat).

BLAST

pasty shadow cast by gigantic Boehm

(imagined at introduction of **BOURGEOIS VICTORIAN VISTAS**).

WRING THE NECK OF all sick inventions born in that progressive white wake.

BLAST their weeping whiskers—hirsute
RHETORIC of EUNUCH and STYLIST—
SENTIMENTAL HYGIENICS
ROUSSEAUISMS (wild Nature cranks)
FRATERNIZING WITH MONKEYS
DIABOLICS—raptures and roses
of the erotic bookshelves
culminating in
PURGATORY OF
PUTNEY.

25.

25. Pagine del 'Manifesto I', *Blast* 1, pp. 18-19.

26. F. T. MARINETTI e C. R. W. NEVINSON, 'Vital English Art', *Lacerba*, 15 Luglio 1914.

27. Pubblicità per una mostra agli 'Omega Workshops'.

28. Manifesto 'Long Live the Vortex!', *Blast* 1, pp. 7-8.

CHAOS OF ENOCH ARDENS

laughing Jannys
Ladies with Pains
good-for-nothing Guineveras.

SNOBISH BORROVIAN running after
GIPSY KINGS and ESPADAS

bowing the knee to
wild Mother Nature,
her feminine contours,
Unimaginative insult to
MAN.

DAMN

all those to-day who have taken on that Rotten Menagerie,
and still crack their whips and tumble in Piccadilly Circus,
as though London were a provincial town.

**WE WHISPER IN YOUR EAR A GREAT
SECRET.
LONDON IS NOT A PROVINCIAL
TOWN.**

We will allow Wonder Zoos. But we do not want the
GLOOMY VICTORIAN CIRCUS in
Piccadilly Circus.

IT IS PICCADILLY'S CIRCUS!

LACERBA

ANNO II, N. 14 FIRENZE, 15 LUGLIO 1914 IL N. 4 SOLDI
Periodico quindicimale Via Ricasoli, 6 L'ANNO 4 LINE

T. MARINETTI, G. H. W. NEVINSON, Vini English Art - F. T. MARINETTI, C. R. W. NEVINSON, Manifesto Futurista - SOPPINI, Appunti sulla famiglia - FERAT, Deregno - CAMPANELLI, Giornata a Spada - GUZZARONI, angio e Gattiere della lussuria - BRAZZI, Il domicilio del poeta - ARBOLINIAHIE - Quindiciquindici - ARHIMPONKO, disegno - MARINETTI, RUSSOLO, PIATTI, Opere futuriste futuristi trionfano a Londra - MONCIBELLI, 1912, DSAI, Bareggio di Clarafio - SEDIA ELETTRICA, Salsandra - CAFFE.

F. T. MARINETTI
C. R. W. NEVINSON

VITAL ENGLISH ART

I am an Italian Futurist poet, and a passionate admirer of England. I wish, however, to urge English Art of that most grave of all maladies—parasitism. I have the right to speak plainly and without compromise, and together with my friend Nevinson, an English Futurist painter, to give the signal for battle.

AGAINST:

1. — The worship of tradition and the conservation of Acadanism, the commercial acquiescence of English artists, the abstemiousness of their art and their complete absorption towards a purely decorative manner.
2. — The materialistic, narrow and narrow views of the English public, who stupidly adore the petty details, the commonplace, the sweet, and mediocre, the sickly revival of medievalism, the Darwin Clites with their storkes and artificial battleships, the Maxiplo Morris cloths, Academism, Oscar Wilde, the Mrs. Langhorne, the penitents and Paris.
3. — The perpetration of the error or despise all English starting, originally and innocent, but welcome merely all foreign and foreign.

After all, England can boast of Pioneers in Poetry, and in Sculpture: the Art, Turner and Constable (the original founders of the Impressionist

and Barbican School); in Science, Watts, Stephenson, Darwin, etc. etc.

4. — The sham revolutionaries of the New English Art Club, who, having destroyed the prestige of the Royal Academy, now show themselves greatly hostile to the later movements of the advance guard.

5. — The indifference of the King, the State and the politicians towards all art.

6. — The English notion that Art is a useless pastime, only fit for women and schoolgirls, that artists are poor deluded fools to be pitied and protected, and Art a ridiculous complaint, a mere topic for table-talk.

7. — The universal right of the ignorant to discuss and decide upon all questions of Art.

8. — The old pretensions of gain—ambition, flimsy, ragged, ostentatious; irreconcilable the synonym of Art, Chelsea, the Westminster of London; the Post Monticelli with long hair under the comb, and other manifest flims.

9. — The sentimentalism with which you load your pictures to compensate, perhaps, for your professional or other lack of sentimentality in life.

10. — Pleasure suffering from arrested development, from excess or from despair, pleasure arising out of the slight little islands, or vegetating in their own nature to refuse the march, the pleasure who say: 'We love Progress, but not yours'; the weary, pitiful, and unoriginal.

11. — The sentimentalism which is all right, but it must not go further than deliberate method. (Disgraceful!) Those persons who have not only had their development stopped, but that they have never really understood the evolution of Art. If it has been necessary in painting and sculpture to

26.

Long Live the Vortex!

Long live the great art vortex spring up in the centre of this town!

We stand for the Reality of the Present—not for the sentimental Future, or the scriptural Past.

We want to leave Nature and Man alone.

We do not want to make people wear Futurist Patches, or furs men to take to park and sky-blue trousers.

We are not their wives or tailors.

The only way Humanity can help artists is to remain independent and work unconsciously.

WE NEED THE UNCONSCIOUSNESS OF HUMANITY—that scepticism, nihilism and dreams.

We believe in no perfectibility except our own.

Artistic beauty is in the teleoperator and Seat, not in the object or content.

We do not want to change the appearance of the world, because we are not Futurists, Impressionists or Futurists (the latest form of Impressionism), and do not depend on the appearance of the world for our art.

WE ONLY WANT THE WORLD TO LIVE, and to feel it's crazy energy being through us.

It may be said that great artists in England are always revolutionary, just as in France any really has artist had a strong traditional vein.

Blat sets out to be an avenue for all those vivid and violent ideas that could reach the public in no other way.

Blat will be popular, essentially. It will not appeal to any particular class, but to the fundamental and popular instincts in every class and description of people, **TO THE INDIVIDUAL.** The moment a man feels or realizes himself as an artist, he craves to belong to any nation or time. Blat is created for this timeless, fundamental Artist that exists in everybody.

The Men in the Street and the Gentleman are equally ignored.

Popular art does not mean the art of the poor people, as it is usually supposed to. It serves the art of the individual.

Educational (education and general education) tends to destroy the creative instinct. Therefore it is in times when education has been non-existent that art chiefly flourishes.

But it is nothing to do with 'the People.'

It is a mere accident that that is the most favourable time for the individual to appear.

To make the rich of the community shed their educative skin, to destroy pedantry, standardization and academic, that is civilized, vision, in the task we have set ourselves.

27.

We want to make in England not a popular art, not a revival of best folk art, or a romantic festering of rock musical conditions, but to make individuals, wherever found.

We will convert the King if possible.

A VORTICIST KING! WHY NOT?

DO YOU THINK LORD GEORGE HAS THE VORTEX IN HIM?

MAY WE HOPE FOR ART FROM LADY MOND?

We are against the glorification of 'the People,' as we are against snobbery. It is not necessary to be an ancient Bohemian, to be unscrupled or poor, any more than it is necessary to be rich or handsome, to be an artist. Art is looking to do with the coat you wear. A top hat can well hold the Sphinx. A cheap cap could hide the shape of Neptune.

AUTOMOBILISM (Distinctionism) hares us. We don't want to go about making a halo-halo about motor cars, any more than about babies and fetts, elephants and gas-pipes.

Elephants are VERY BIG. Motor cars go quickly.

Wilde quaked twenty years ago about the beauty of machinery. Owing, in his romantic delight with modern 19th century houses was futuristic in this sense.

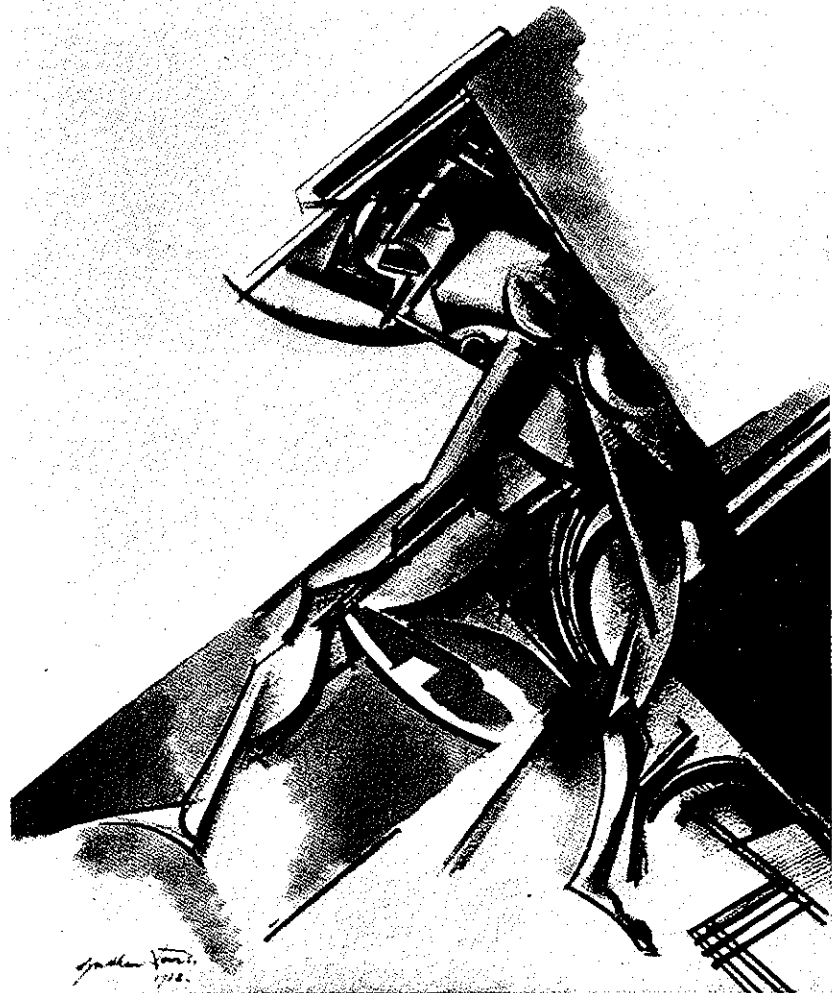
The Interior is a sensational and sentimental mixture of the aesthetic of 1890 and the realist of 1910.

The 'Poor' are delectable animals! They are only picturesque and amusing for the sentimentalist or the romantic! The 'Rich' are boring without a single exception, as they are rich.

We want those simple and great people found everywhere.

Blat presents an art of individualism.





29.

POEMS

BY

EZRA POUND.

"O bright
 "Swallow with a white
 "Belly and black back,"
 etc.

DOGMATIC STATEMENT ON THE GAME AND PLAY OF CHESS.

(THEME FOR A SERIES OF PICTURES).

Red knights, brown bishops, bright queens
 Striking the board, falling in strong "L's" of colour,
 Reaching and striking in angles,

Holding lines of one colour :

This board is alive with light
 These pieces are living in form,

Their moves break and reform the pattern :

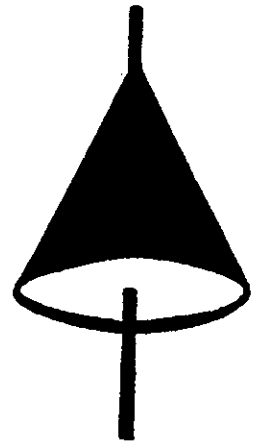
Luminous green from the rooks,
 Clashing with "x's" of queens,

Looped with the knight-leaps.

"Y" pawns, cleaving, embanking,
 Whirl, centripetal, mate, King down in the vortex :
 Clash, leaping of hands, straight strips of hard colour,
 Blocked lights working in, escapes, renewing of contes
 31.



32.



33.

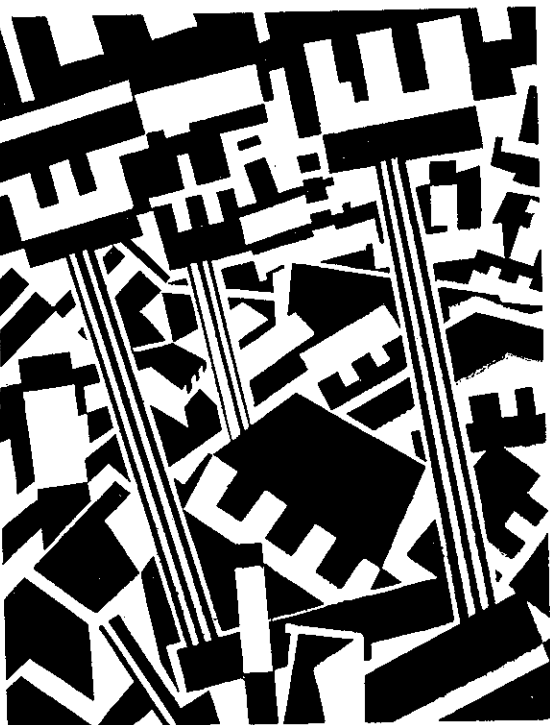
29. WYNDHAM LEWIS, *The Vorticist*, 1912.

30. DOROTHY SHAKESPEAR, *Snow Scene*, *Blast* 2, p. 35.

31. EZRA POUND, da 'Poems', *Blast* 2, p. 19.

32. WYNDHAM LEWIS, *Design for Programme Cover - Kermesse*, *Blast* 2, p. 75.

33. II Vortice, *Blast* 1.



FIRST
VORTICIST
 EXHIBITION.
 PAINTINGS, DRAWINGS,
 AND SCULPTURE

BY
 ETHELLS, BRZESKA,
 ROBERTS, WADSWORTH,
 WYNDHAM LEWIS,
 DISMORR, SAUNDERS.

DORÉ GALLERY DAILY 10-6.
 35, NEW BOND STREET, W.

35.

34.

34. EDWARD WADSWORTH, *Rotterdam, Blast 2*, p. 59.

35. Manifesto della Esposizione Vorticista, 1914.

The young lady opposite
 Has such beautiful hands
 That I sit enchanted
 While she combs her hair in décolleté.
 I have no shame whatever
 In watching the performance,
 The bareness of her delicate
 Hands and fingers does not
 In the least embarrass me,
 BUT God forbid that I should gain further acquaintance,
 For her laughter frightens even the street hawker
 And the alley cat dies of a migraine¹⁰².

L'andamento è chiaramente parodistico e in questa mescolanza di implicazioni erotiche e macabre, nel contrasto tra il tono lirico e l'uso di parole-chiave appartenenti ad altri livelli lessicali, si possono rintracciare le prime avvisaglie di quell'atteggiamento che, passando proprio per il grottesco, porterà all'esplicitazione di uno stile più marcatamente dissacratorio.

È quello che accade in 'Fratres Minores' in cui Pound ironizza sul confuso approccio amoroso prediletto dagli ultimi poeti romantici e, così facendo, attacca ancora una volta la serietà post-romantica. È il finale rifiuto di una poetica, espresso attraverso un tono metaforico-scandalistico unito ad un gusto per il grottesco che trova espressione nelle forti immagini erotiche evocate.

With minds still hovering about their testicles
 Certain poets here and in France

¹⁰² La giovane donna di fronte / Ha così belle mani / Che siedo incantato / Mentre lei pettina i suoi capelli in décolleté. / Non ho affatto vergogna / A guardare lo spettacolo, / La nudità delle sue mani e dita delicate / Non mi imbarazza per nulla, / MA Dio impedisce che io approfondisca la conoscenza, / perché le sue risa spaventano anche il venditore ambulante / Ed il gatto randagio muore di emicrania.

Still sigh over established and natural fact
Long since fully discussed by Ovid.
They howl. They complain in delicate and exhausted metres
That the twitching of three abdominal nerves
Is incapable of producing a lasting Nirvana¹⁰³.

Pound ha in seguito affermato che scrisse questa poesia in risposta a specifiche richieste da parte di Lewis che desiderava « something nasty for *Blast* ». E questo componimento dovette certo soddisfarlo anche se causò l'intervento della censura.

Un altro esempio di fusione tra elementi satirico-grotteschi e nascosti simboli fallici è 'Our respectful Homages to M. Laurent Tailhade. Pound auspica l'erezione di una colonna fallica e l'esecuzione di una danza della fertilità per celebrare il poeta satirico francese, ispiratore della sua poesia. Di lui Pound ammirava la freschezza dello stile, e la vividezza delle immagini: « Il suo occhio è sulla cosa in se stessa »¹⁰⁴. Da notare è l'uso tipicamente avanguardistico dell'inserimento di frasi o termini appartenenti ad altre lingue.

OM MANI PADME HUM
LET US ERECT A COLUMN, an epicene column
To Monsieur Laurent Tailhade!
It is not fitting that we should praise him
In the modest form of the Madrigale or the Aubade.
Let us stamp with our feet and clap hands
In praise of Monsieur Laurent Tailhade,
Whose « Poemes Aristophanesques » are

¹⁰³ Le menti tremebonde sui testicoli / Certi poeti qui e in Francia / Ancora sospirano su fatti noti e naturali / Già da tempo trattati da Ovidio. / Urano. Si lagnano in cadenze delicate e stanche / Perché la contrazione di tre nervi addominali / È incapace di produrre un durevole Nirvana. (trad. di MARY DE RACHEWILTZ)

¹⁰⁴ E. POUND, 'A study in French Poetry: L. Tailhade', *Instigations*, New York, Books for Libraries Press, 1969, p. 49.

So-very-odd.
Let us erect a column and stamp with our feet
And dance a Zarabondilla and a Kordax,
Let us leap with ungainly leaps before a stage scene
By Leon Bakst.
Let us do this for the splendour of Tailhade.
Et Dominus tecum,
Tailhade¹⁰⁵.

Lo stesso tono offensivo, unito ad un improvviso e lacerante scoppio di risa, lo troviamo in 'The new cake of soap':

Lo, how it gleams and glistens in the sun
Like the cheek of a Chesterton¹⁰⁶.

Questo gusto scandalistico (che negli anni precedenti aveva trovato espressione nei modi eccentrici di Pound) si manifesta compiutamente in 'Salutation the third' in cui Pound non solo attacca i corrotti e compiacenti giornalisti di *The Times*, ma tutti coloro che considerano l'arte fonte di guadagno. Le immagini di morte, di putrefazione, simboleggiano lo spirituale decadimento dei suoi avversari e della cultura che essi rappresentano. Il critico non ha vita né nel corpo, né nella mente.

¹⁰⁵ OM MANI PADME HUM / ERIGIAMO UNA COLONNA, una colonna asessuata, / Per Monsieur Laurent Tailhade! / Non è opportuno lodarlo / Nella più modesta forma del Madrigale o dell'Aubade. / Battiamo i piedi ed applaudiamo / In lode di Monsieur Laurent Tailhade, / I cui 'Poemes Aristophanesques' sono / Così tanto insoliti. / Erigiamo una colonna, battiamo i piedi / E danziamo una Zarabondilla e una Kordax, / Saltiamo con balzi scordinati davanti ad una scena / di Leon Bakst. / Facciamo questo per lo splendore di Tailhade. / Et Dominus tecum, / Tailhade.

¹⁰⁶ « Guarda, quanto luccica e scintilla al sole / Come la gota di un Chesterton ». Pound definiva Chesterton uno 'Yahoo', lo considerava un nemico del Modernismo, l'impersonificazione della folla ottusa, « il simbolo di tutto l'odio che la massa ha per l'arte che aspira a superare la mediocrità ». E. POUND, *Selected Letters*, cit., p. 116.

In questa poesia l'elemento grottesco, unito a quello erotico e a quello macabro, era il segno evidente del desiderio di Pound di contribuire alla polemica vorticista non solo a livello sintattico-linguistico, ma anche tematico. Le tradizionali strutture grammaticali non potevano sopravvivere a contatto di quell'esplosiva commistione di elementi detonanti che il grottesco comprime e racchiude.

Let us deride the smugness of 'The Times':
GUFFAW!

So much the gagged reviewers,
It will pay them when the worms are wriggling in their vitals;
These were they who objected to newness,
HERE are their TOMB-STONES.

They supported the gag and the ring:
A little black BOX contains them.

SO shall you be also,
You slut-bellied obstructionist,

You sworn foe to free speech and good letters,
You fungus, you continuous gangrene.

Come, let us on with the new deal,

Let us be done with Jews and Jobbery,
Let us SPIT upon those who fawn on the JEWS for their
[money,

Let us out to the pastures.

PERHAPS I will die at thirthy,
Perhaps you will have the pleasure of defiling my pauper's
[grave,

I wish you JOY, I proffer you ALL my assistance.
It has been your HABIT for long to do away with true poets,
You either drive them mad, or else you blink at their suicides,
Or else you condone their drugs, and talk of insanity and
[genious,

BUT I will not go mad to please you.

I will not FLATTER you with an early death,
OH, NO! I will stick it out,

I will feel your hates wriggling about my feet,
And I will laugh at you and mock you,
And I will offer you consolations in irony,
O fools, detesters of Beauty.

I have seen men who go about with supplications.

Afraid to say how they hate you.
HERE is the taste of my BOOT,
CARESS it, lick off the BLACKING¹⁰⁷.

Pound fa uso in questa poesia del verso libero non solo in funzione prosastica, ma anche di riduzione sintattica, come dimostra l'andamento paratattico della composizione e le accumulazioni di metafore. Da notare anche l'uso di procedimenti iterativi (tipici dell'avanguardia) e la costante attenzione ai valori fonici

¹⁰⁷ « Sbeffeggiamo il compiacimento del 'Times': / AH! AH! AH! AH! / Così anche gli articolisti imbavagliati, / Questa sarà la ricompensa quando i vermi si torceranno nei / Loro organi; / Sono loro che si opposero al rinnovamento, / ECCO le loro LAPIDI. / Sostennero il bavaglio e la catena: / Una piccola SCATOLA nera li contiene. / ANCHE tu finirai così, / Ostruzionista dal ventre di puttana, / Tu nemico giurato della libertà di parola e delle belle lettere, / Tu fungo, tu inesauribile cancrena. / Venite, andiamo avanti col nuovo accordo / Facciamola finita con Ebrei e Soluzioni provvisorie, / SPUTIAMO su coloro che adulano gli EBREI per i loro soldi / Usciamo a pascolare. / FORSE morirò a trent'anni, / Forse avrete il piacere di profanare la mia fossa, / Vi auguro GIOIA, vi porgo TUTTO il mio aiuto. / Per molto tempo è stata vostra ABITUDINE fare fuori i veri poeti, / O li fate impazzire, o vi stupite dei loro suicidi, / Oppure passate sopra al loro uso di droghe, e parlate di pazzia e di genio / MA io non impazzirò per farvi piacere. / Io non vi ADULERÒ con una precoce morte, / OH, NO! Resisterò, / Sentirò il vostro odio contorcersi ai miei piedi, / E riderò di voi e vi schernirò, / Vi offrirò conforto nell'ironia, / O folli, voi che detestate la Bellezza. / Ho visto molti che vanno in giro supplicando, / Temendo di dire quanto vi odino. / ECCO il sapore del mio STIVALE, / ACCAREZZATELO, leccatene via il LUCIDO ». La poesia non aveva intenti antisemiti e quando fu ristampata, nel 1926 in *Personeae*, Pound modificò la versione apparsa su *Blast* con i versi: 'Let us be done with panders and jobbery / Let us spit upon those who pat the big-bellies for profit'.

delle parole. Il linguaggio è ingiurioso, l'atteggiamento è smodato, le espressioni sono crude. Come rivela René Taupin la vividezza e violenza delle immagini, il tono ingiurioso in Pound, era derivato da Corbière e Tailhade. Tuttavia, « se Pound ha il dono dell'ironia non ha il genio per l'insulto; il suo talento è per l'espressione perfetta e riesce a coltivarla meglio con la pazienza; la rabbia non gli si confà »¹⁰⁸. Effettivamente 'Salutation the Third' è ben lontana dall'arguzia e dall'eleganza di *Mauberley*. Sembra che Pound voglia conformarsi alla violenta polemica dei manifesti vorticisti, o alla vigoria satirica di Lewis.

In 'Ancient Music', blasfema parodia di antiche liriche risalenti al Middle English, riaffiora il passato, e con esso la satira e l'attacco al Romanticismo. Viene criticata la concezione tardotrecentesca dell'origine spontanea della poesia. Pound credeva che la poesia, in ogni sua manifestazione, fosse creata da profondi conoscitori della lingua e della tradizione. In questa composizione egli rivela un talento tutto particolare e dimostra come per lui 'Good writing' volesse dire 'perfect control'¹⁰⁹:

Winter is icumen in,
 Lhude sing Goddamm,
 Raineth drop and staineth slop,
 And how the wind doth ramm!
 Sing: Goddamm.
 Skiddeth bus and sloppeth us,
 An ague hath my ham.
 Freezeth river, turneth liver,
 Damm you; Sing: Goddamm.
 Goddamm, Goddamm, 'tis why I am, Goddamm,
 So 'gainst the winter's balm.

¹⁰⁸ RENÉ TAUPIN, *The Influence of French Symbolism on Modern American Poetry*, New York, AMS Press, 1985, pp. 130-31.

¹⁰⁹ Cfr. E. POUND, 'L'Artista Serio', *Saggi Letterari, cit.*, pp. 67-88.

Sing Goddamm, Goddamm, damm, sing Goddamm,
 Sing goddamm, sing goddamm, DAMM.

* Note. - This is not folk music, but Dr. Ker writes that the tune is found under the Latin words of a very ancient canon¹¹⁰.

È comunque questa pluridimensionalità stilistica, questo interesse per i rifacimenti letterari, questa volontà di scioccare a darci la giusta dimensione avanguardistica di Pound. Anche la serie di imprecazioni che caratterizzano queste composizioni, per usare un concetto di R. Barthes, « non significavano niente ma segnalavano. Che cosa? Tutta una situazione rivoluzionaria. Una volontà di denunciare un mondo culturalmente degradato e decomposto »¹¹¹.

In 'Et Faim Sallir Les Loups Des Boys' Pound attacca ancora una volta i giornalisti corrotti. Inoltre parla con ammirazione dei suoi amici vorticisti e tenta di applicare, anche se con scarsi risultati, la tecnica del *word-apposition*. L'andamento paratitico, enumerativo ed iterativo dà alla composizione una sonorità nuova.

I cling to the spar,
 Washed with the cold salt ice
 I cling to the spar —
 Insidious modern waves, civilization, civilized hidden snares.

¹¹⁰ L'inverno è arrivato, / Cantiamo forte Dannazione, / La pioggia cade e la brodaglia macchia, / E come sospinge il vento! / Cantiamo: Dannazione. / Un bus slitta e ci schizza, / Un dolore corre nella mia coscia. / Si gela il fiume, si rivolta lo stomaco, / Maledetto; Cantiamo Dannazione. / Dannazione, Dannazione, ecco perché, Dannazione, sono / Così contro il balsamo invernale. / Cantiamo Dannazione, Dannazione, maledetto, cantiamo Dannazione, / Cantiamo dannazione, cantiamo dannazione, MALEDETTO. / *Nota. Questa non è musica popolare, ma il Dr. Ker scrive che la melodia si trova nelle parole Latine di un canone molto antico.

¹¹¹ R. BARTHES, *Il Grado Zero della Scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, p. 3.

Cowardly editors threaten: « If I dare »
 Say this or that, or speak my open mind,
 Say that I hate my hates,
 Say that I love my friends,
 Say I believe in Lewis, spit out the later Rodin,
 Say that Epstein can carve in stone,
 That Brzeska can use the chisel,
 Or Wadsworth paint;
 Then they will have my guts;
 They will cut down my wage, force me to sing their cant,
 Uphold the press, and be before all a model of literary
 decorum.
 Merde!

Cowardly editors threaten,
 Friends fall off at the pinch, the loveliest die.
 That is the path of life, this is my forest ¹¹².

L'unica realizzazione poetica che sembra scaturire direttamente dal Vorticismismo è 'Dogmatic Statement On The Game And Play Of Chess' (con il sottotitolo: 'Theme For A Series Of Pictures').

Se 'Metro' è l'applicazione del programma imagista, questa poesia sembra essere l'equivalente vorticista:

Red knights, brown bishops, bright queens
 Striking the board, falling in strong « L »'s of colour.

¹¹² Mi stringo al pennone, / Bagnato di freddo ghiaccio salato / Mi stringo al pennone / Insidiose onde moderne, la civiltà, civili trappole nascoste. / Codardi editori minacciano: « Se osassi » / Dire questo o quello, o parlare sinceramente, / Dire che disprezzo i miei odii, / Dire che amo i miei amici, / Dire che credo in Lewis, che rigetto l'ultimo Rodin, / Dire che Epstein sa scolpire la pietra, / Che Brzeska sa usare lo scalpello, / O che Wadsworth sa dipingere; / Allora mi sbudellerebbero; / Mi ridurrebbero lo stipendio, mi costringerebbero ad usare il loro falso linguaggio, / A sostenere la stampa, ad essere soprattutto un modello di decoro letterario. / Merda! / Codardi editori minacciano, / Gli amici vengono meno in caso di bisogno, i più belli muoiono. / Questo è il sentiero della vita, questa è la mia selva.

Reaching and striking in angles,
 Holding lines of one colour:
 This board is alive with light
 These pieces are living in form,
 Their moves break and reform the pattern:
 Luminous green from the rooks,
 Clashing with « x's » of queens,
 Looped with knight-leaps.
 « Y » pawns, cleaving, embanking,
 Whirl, centripetal, mate, King down in the vortex:
 Clash, leaping of bands, straight strips of hard colour,
 Blocked lights working in, escapes renewing of contest ¹¹³.

Questa poesia ci rivela il vorticismismo di Pound. La sua descrizione del Vortex come di un qualcosa « from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing » si trovò applicata nella serie di partecipi presenti che creano una sensazione di flusso e di agitazione, sensazione accentuata dall'uso di colori squillanti che ne esaltano il dinamismo in cui si può rintracciare un'eco futurista. Eco che rimane tale in quanto il dinamismo è trattenuto dalla immobile struttura della scacchiera.

La limpida e dura linearità, quasi astratta, degli oggetti, unita ad un significativo colorismo, si moltiplica geometricamente dando vita ad un efficace effetto prismatico che aveva origine

¹¹³ Cavalli rossi, alfieri bruni, splendenti regine / Colpiscono la scacchiera, cadono in forti « L » di colore, / Si stendono e attaccano ad angolo, / Tenendo linee di un solo colore: / Questa scacchiera è animata di luce / Questi pezzi vivono nella forma, / Le loro mosse spezzano e ricompongono lo schema: / Verde luminoso dalle torri, / Cozza con le « x » delle regine, / Accerchiato dai balzi del cavallo. / I pedoni muovendosi a « Y », fendono, arginano, / Turbine, centripeto, scacco matto, Re giù nel vortice: / Fragore, salti di bande, strisce diritte di colore forte, / Luci bloccate ora penetrano, fughe, riprende il combattimento.

nella pittura di Lewis, Bomberg e Wadsworth. Il senso di tale tensione è dato oltre che dai colori e dalle linee angolate, anche dalla virulenza delle immagini, dall'uso di termini indicanti movimento, contrasto, accensione e di azione in generale¹¹⁴, posti a stretto contatto con parole che invece concernono la staticità, l'opposizione, la delimitazione¹¹⁵ e sono inserite in costruzioni nominali statiche.

Sono immagini belliche che cozzano l'una con l'altra, che si uniscono per un breve, intenso momento e che poi tornano a muoversi lentamente secondo il canone vorticista: 'energy creates pattern'. I movimenti, le linee, le forme e i colori si fondono secondo valori iconici. La luce, il movimento e il colore servono a creare forme. Sono immagini « astratte » dalle regole degli scacchi, sono i movimenti del gioco che creano mutamenti di luce e di forme che a loro volta fanno scaturire nuove forme, strutture, *patterns*.

Il Vortex scaturisce dal movimento delle pedine unito alla staticità delle regole del gioco e della spaziatura in bianco e nero della scacchiera. In questo carosello di « hard-edged images », il soggetto si dissolve. Tutto è composizione, 'arrangement'. Lo spazio è dilatato e l'occhio si avvicina alla materia. La presentazione di forme composte prevale sulla rappresentazione. Lo stesso Pound ha poi affermato: « c'è una sfumatura di dinamismo ... però il concetto di composizione è vorticista »¹¹⁶.

Linguisticamente non si può parlare di asintattismo, ma solo di riduzione sintattica in direzione paratattica ed enumerativa.

¹¹⁴ Striking, falling, reaching, living, break, clashing, alive, moves, Whirl, down in the vortex, escapes.

¹¹⁵ Pattern, holding, blocked, form, hard, board. Cfr. G. CIANCI (ed.), *Futurismo/Vorticismo*, cit., pp. 61-62.

¹¹⁶ Lettera a H. Monroe del 10 Aprile 1915, cit. in K. K. RUTHVEN, *A Guide to Ezra Pound's Personae*, Berkeley e Los Angeles, Un. of California Press, 1969, p. 75.

Significativa è anche la frantumazione del periodo con scarso uso di verbi e conseguente accumulazione nominale asindetica dove grande importanza ed attenzione viene riservata ai valori fonici della parola. L'uso del colore e della tecnica del collage ha una funzione chiaramente analogica anche per la presenza di nessi sinestetici e metonimici.

I riferimenti classici, l'uso del tono giornalistico, delle allusioni, della satira, delle citazioni in altre lingue o di altre poesie servivano a dare profondità ed intensità alla poesia rendendola sempre più oggettiva, 'astratta' nel senso che abbiamo visto precedentemente. È tuttavia evidente che queste poesie solo in un senso molto generico possono definirsi vorticiste, e questo ha fatto sì che molti hanno considerato il Vortex una parentesi molto poco significativa nell'evoluzione poundiana. D'altra parte è lecito supporre che lo stesso Pound fosse cosciente del fatto che questi componimenti non fossero una esatta esplicitazione della sua teoria estetica. Ad esempio il tentativo di competere con l'intensità polemica di Lewis contravveniva al principio vorticista di non fare nella propria arte ciò che un'altra forma artistica o un altro artista poteva fare meglio. Allo stesso modo 'Dogmatic statement' con la chiara tendenza pittorica di derivazione vorticista, contravviene al principio del 'primary pigment'. La giustapposizione di immagini e di forme qui non sottintende nessuna giustapposizione semantica. Probabilmente per questo motivo tali esperimenti sono rimasti senza seguito. Ma l'importanza del Vorticism per Pound non risiede tanto in questi tentativi, quanto negli impulsi che il poeta ricevette a dare un'assetto definitivo alla sua estetica, alla costruzione di un 'metodo'. Che l'esperienza vorticista sia da interpretare in questo senso ci viene confermato dallo stesso Pound in una intervista a David Hall:

'The Game of Chess' mostra l'effetto dell'arte moderna astratta, ma il Vorticism dal mio punto di vista era un rinnovamento del senso della costruzione ... un tentativo di far rinascere il senso della forma — la forma che c'era in *De Pro-*

spettiva *Pingendi* di Piero della Francesca, il suo trattato sulla proporzione e composizione¹¹⁷.

ULTERIORI REALIZZAZIONI

Pound fu l'unico esponente del Vorticism che continuò a riconoscersi tale fino al 1919. Più sostanzialmente, egli continuò a sviluppare quella poetica che lui stesso aveva contribuito a teorizzare.

Un'opera che appare in linea con la poetica vorticista è *Homage to Sextus Propertius*. Come *Cathay* anche l'*Homage* non è solamente una traduzione in senso poundiano, ma è anche un'opera indipendente, un commento ad una situazione di cui Pound voleva parlare. Non è quindi un caso che queste due opere furono pubblicate senza testo a fronte come di solito accadeva.

Pound non era interessato a Properzio solo da un punto di vista stilistico. Trovava una certa affinità tra il suo atteggiamento e quello del poeta latino nei confronti delle rispettive epoche. Pound come Properzio pensava di vivere in una società stupida, superficiale, interessata solo alla guerra. La Roma di Properzio e la Londra di Pound si somigliano. Così l'*Homage* presentava « certe emozioni per me vitali nel 1917, di fronte all'infinita e ineffabile imbecillità dell'Impero Britannico, come lo erano alcuni secoli fa per Properzio, posto di fronte all'infinita e ineffabile imbecillità dell'Impero Romano »¹¹⁸. Anche in questa opera, dunque, la giustapposizione di presente e passato, l'attenzione riservata all'*arrangement* delle varie parti, e la carica semantica che scaturisce dal contrasto di immagini-ideogrammi accentuano l'intensità ed il significato di questo 'rifacimento'.

¹¹⁷ D. HALL, *Writers at Work*, Second Series, New York, 1963, p. 44.

¹¹⁸ E. POUND, *Selected Letters*, cit., p. 231.

Un'opera che apparentemente sembra scostarsi da questa linea di sviluppo è *Hugh Selwyn Mauberley*¹¹⁹ ultimo saluto alla vita londinese e compendio delle sue poetiche precedenti. *Mauberley* è un'opera di estremo interesse perché, se da una parte rivela il significato dell'esperienza europea di Pound, dall'altra presenta una variante del metodo ideogrammatico.

Diviso in due parti, *Hugh Selwyn Mauberley* è il ritratto di un artista minore. Tralasciando da questione dell'autobiografismo¹²⁰, Pound attraverso questo personaggio esamina la società in cui egli ha vissuto. Londra non è più il Vortex, rappresenta un mondo in decadimento scosso dagli ultimi sussulti di vita. Pound ritrae questa condizione con un'amara ironia e con un sarcasmo che finiscono per investire la figura stessa dell'autore.

La sua epoca è stata sorda alla vera arte in quanto essa 'domanda' ai suoi artisti un'arte accelerata e priva di profondità, prodotta e consumata immediatamente, lontana dalla grazia duratura tipica dell'arte fino agli inizi del '900: un'arte convulsa che sia l'immagine di una società dalla smorfia spasmodica, che ama lo stucco da modellare e non la pietra da scolpire.

The age demanded an image
Of its accelerated grimace,
Something for the modern stage,
Not, at any rate, an Attic grace;

.....
The « age demanded » chiefly a mould in plaster,
Made with no loss of time,
A prose Kinema, not, not assuredly, alabaster
Or the « sculpture » of rhyme¹²¹.

¹¹⁹ E. POUND, *Hugh Selwyn Mauberley*, a cura di M. BACIGALUPO, Milano, il Saggiatore, 1982.

¹²⁰ Cfr. JOHN J. ESPEY, *E. Pound's Mauberley: a study in composition*, Londra, Faber & Faber, 1955.

¹²¹ L'età chiedeva un'immagine / Della sua smorfia convulsa, / Qualcosa per scena moderna, / Non una grazia attica, comunque; / ... / L'età chiedeva » uno

Un'epoca dominata dalla ricerca del benessere e del potere dove anche gli artisti tradiscono la parte migliore di se stessi, ad eccezione di una minoranza incapace di adeguarsi e per questo votata all'autodistruzione.

In effetti, attraverso quello che risulta essere il fallimento di Mauberley, Pound ci parla del dramma di una teoria estetica: l'Impressionismo. Mauberley è il tipico artista impressionista criticato dai Vorticisti.

Come abbiamo visto, per Pound l'Impressionismo era vaghezza, semplice registrazione passiva di sensazioni, senza alcuna trasformazione creativa da parte dell'artista, mentre era proprio questa la caratteristica esaltata dai Vorticisti nei loro manifesti:

il concepimento di una poesia è un processo più intenso della ricezione di una impressione¹²².

Nel saggio 'Vorticism', Pound più ampiamente scriveva:

Ci sono due opposte maniere di pensare ad un uomo: primo lo potete pensare come ciò verso cui muove la percezione, come il gioco delle circostanze, come sostanza plastica che *riceve impressioni*; secondo lo potete pensare come qualcosa che dirige una certa forza fluida diretta contro le circostanze, come un essere che *concepisce* invece di semplicemente riflettere ed osservare¹²³.

L'impressionista veniva anche paragonato ad un sismografo:

Il buon artista è forse un buon sismografo, ma la differenza tra un uomo e una macchina è che l'uomo in una certa mi-

stampo d'argilla, / Pronto da sera a mattina, / Un cinema di prosa, no, no certo, / Alabastro o «scultura» di rima. (Trad. di G. GIUDICI).

¹²² E. POUND, 'The Book of the Month: High Germany', *Poetry Review*, Marzo 1912, p. 133.

¹²³ E. POUND, 'Vorticism', *cit.*, pp. 467-468.

sura può 'mettere in moto la macchina'. Egli può, entro certi limiti, non solo registrare, ma creare¹²⁴.

Anche Mauberley, nella seconda parte del poemetto, diventa sempre più passivo e prigioniero delle sue impressioni.

Unable in the supervening blankness
To sift TO AGATHON from the chaff
Until he found his sieve ...
Ultimately, his seismograph¹²⁵

Ormai è solo una retina colpita da onde di luce, incapace di far maturare il suo lavoro a contatto con la migliore tradizione del suo periodo.

Incapable of the least utterance or composition,
Emendation, conservation of the « better tradition »,
Refinement of medium, elimination of superfluities,
August attraction or concentration.

Nothing, in brief, but maudlin confession,
Irresponse to human aggression,
Amid the precipitation, down-float
Of insubstantial manna,
Lifting the faint susurrus
Of his subjective hosannah¹²⁶.

¹²⁴ E. POUND, 'Affirmations IV: As for Imagisme', *cit.*, p. 350.

¹²⁵ Incapace nel vuoto sopraggiunto / Di scerner dalla pula TO AGATHON / Finché trovò il setaccio ... / Cioè, insomma, il suo sismografo. (Trad. di G. GIUDICI).

¹²⁶ Di Parlare incapace e di comporre, / D'emendarsi, di salvare le « migliori tradizioni », / Di raffinare il mezzo, Di togliere il superfluo, / Di auguste sintesi o concentrazioni. / Nient'altro che dolciastre confessioni, / Non-risposta alle aggressioni umane, / Nel rovescio delle precipitazioni / D'insostanziale manna, / Levando il sussurro timido / Del suo intimo osanna. (Trad. di G. GIUDICI).

Un po' alla volta Mauberley perde la sua energia creativa, si allontana dalla vita, dal vortice e muore da edonista. « L'Edonismo è il posto vuoto di un vortice, senza forza, privato di passato e di futuro »¹²⁷.

L'estetica vorticista è, nel *Mauberley*, il punto d'osservazione da cui Pound giudica i difetti dell'Impressionismo e dell'estetica della mimesi. In una lettera del 1920 scriveva:

Penso che tutto ciò che volevo fare era trasformare la nube in organismo animale. Mettere un Vortex o punto di concentrazione in ogni grappolo di impressioni e quindi dargli una specie di intensità, una capacità caprina di incornare. Struttura, forma interiore ...¹²⁸.

Il fallimento di Mauberley è implicito nella sua sottomissione alla richiesta di un'arte mimetica da parte della sua epoca.

Mauberley è anche l'addio all'infuocata vita londinese di quegli anni, è un saluto ai suoi compagni di strada, ed anche ai suoi atteggiamenti più stravaganti. È, come l'ha definito H. Kenner, « un'elegia per il Vortex », un accorato ricordo dei suoi amici mandati a morte da una civiltà ormai agonizzante, e caduti in guerra prima di poter compiere la loro opera innovatrice.

There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization,

Charm, smiling at the good mouth,
Quick eyes gone under earth's lid ...¹²⁹.

¹²⁷ E. POUND, 'Vortex', *Blast* I, p. 153.

¹²⁸ *Ford/Pound: the Story of a Literary Friendship*, BRITA LINDBERG-SEYERSTED (ed.), New York, A New Directions Book, 1982, p. 43.

¹²⁹ Son morti una miriade, / E dei meglio, fra loro, / Per una vecchia cagna senza denti, / Per un aborto di civiltà, / Fascino, bocche brave e sorridenti, / Vividi occhi spenti da palpebre di terra. (Trad. di G. GIUDICI).

Pound, dunque, in quest'opera parla di Londra e del rapporto tra arte e società come ne aveva parlato in *Homage to Sextus Propertius*, parla di guerra come aveva fatto in *Cathay*, ma questa volta non si affida alla giustapposizione con il passato. Nonostante questo, in *Mauberley* ritroviamo il metodo ideogrammatico.

Pound pensava che *Mauberley* fosse un « advance », ma nello stesso tempo riteneva che non fosse « assolutamente ricco quanto *Properzio* ma ha forma ... struttura, ed è in stile prettamente moderno »¹³⁰. K. L. Goodwin ha sottolineato che:

L'uso di Pound dell'ideogramma può essere chiaramente osservato in *Mauberley*: invece di discutere sulla posizione del poeta nella società contemporanea, Pound presenta un numero di brevi scene di quella società, e delle sue fonti di ispirazione nel passato; tutte queste scene sono mirate ad esporre il materialismo e l'uso di sostituti di cultura, e gli effetti che questi probabilmente hanno sul poeta: questa è l'idea che è comunicata ideogrammaticamente, cioè attraverso un numero di scene aventi una caratteristica comune. La stessa tecnica è applicata non solo a livello delle diciotto parti separate di *Mauberley*, ma anche a vari livelli all'interno di ognuna delle parti¹³¹.

Come ha scritto Agostino Lombardo, Pound

ci appare qui al meglio della sua arte compositiva, impegnato nella costruzione d'una rete fittissima di corrispondenze e bilanciamenti e contrappunti ritmici, linguistici e concettuali, dove non è nulla di causale ma ogni elemento del discorso poetico ha la sua ragione e il suo significato, che sono quelli di contribuire alla creazione di un quadro. E questo è il quadro,

¹³⁰ *Ford/Pound: the story of a Literary Friendship*, cit., p. 36.

¹³¹ K. L. GOODWIN, *The Influence of Ezra Pound*, Londra, O.U.P., 1966, p. 111.

squallido e desolato, d'una condizione spirituale che aveva trovato non dissimile espressione, almeno in certi aspetti, nel Prufrock eliottesco...¹³².

Quadro e caratterizzazione di un personaggio, Mauberley, resi non alla maniera delle 'persone' di Browning, ma in modo asciutto, oggettivo, ideogrammatico, in regola con la poetica poundiana.

Le accuse di frammentarietà che sono state rivolte all'opera, sono quindi, al contrario, la tangibile traccia del tentativo, da parte di Pound, di elaborare una versificazione capace di superare l'immobilità di raffigurazione, per arrivare a presentare il movimento, il complesso e continuo divenire dell'esistenza in una serie di scene ed immagini ideogrammaticamente giustapposte. L'eredità del Vorticismismo è anche qui alla base della tecnica compositiva poundiana: la disarmonia elevata al grado di regola, la varietà di stili unita ad un complesso mosaico di versi e di rimandi, la prospettiva non più univoca ma multipla, il susseguirsi rapido di concetti folgoranti, di vortici, fanno di quest'opera una tappa fondamentale dell'evoluzione poetica di Pound.

Dal punto di vista stilistico, Pound fa qui uso della vecchia quartina a rima alternata che riesce a dominare con grande maestria, dimostrando nella pratica come la poesia moderna potesse attingere vorticisticamente nuove energie alla poesia del passato¹³³. Inoltre il verso occasionalmente si fa prosastico, ed

¹³² A. LOMBARDO, 'Ezra Pound: L'ultimo decadente', *Il diavolo nel manoscritto*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 267.

¹³³ Questo lo si nota soprattutto nel cap. 1 XIII di *Mauberley* ('Envoi') per la scrittura del quale Pound si basò sul poema di Edmund Waller « Go, Lovely Rose ». Lo stesso Pound in una lettera a F. E. Schelling del 9 Luglio 1920 affermava: 'In Mauberley la metrica è di Gautier e dell'Adone di Bione; o perlomeno questi sono i due innesti con cui ho cercato di insaporirlo. Ritmo sincope dal Greco; e una generale avversione per la sdolcinatezza e l'effeminatezza della poesia inglese post-swinburniana ».

anche in questo andamento irregolare, in questo sovrapporsi di ritmi e di immagini, frutto della tecnica ideogrammatica, si riconoscono i tentativi compiuti da Pound, di sviluppare un nuovo linguaggio.

L'abilità nell'uso della quartina a rima alternata Pound l'aveva appresa dalla lettura della raccolta *Emaux et Camées* di Théophile Gautier. Ma per quanto strano possa apparire, è proprio Gautier, il poeta francese dalle rime e dalle strofe regolari, che ci riporta al Vorticismismo. È grazie anche a lui, infatti, che Pound sviluppa l'idea di un approccio scultoreo in poesia derivato dall'interesse per le « masse in relazione » di Guadier-Brzeska.

Théophile Gautier considerava la scultura la meno romantica delle arti. Per apprezzarla era necessario « un senso della bellezza in sé, senza la seduzione del colore, bellezza nella sua astratta purezza ed eterna perfezione »¹³⁴. Era la suprema forma artistica, e la più difficile, « la più algebrica delle arti ... fredda come la verità »¹³⁵. Pound affermava che Gautier « ci esorta a scolpire su una sostanza dura, conchiglia o marmo Pario »¹³⁶. Lo scrittore francese affermava: « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe », e questo suo credo in un mondo 'solido' lo conduceva a considerare la scultura come energia intagliata nella pietra. Analogamente Pound affermava più vorticisticamente:

la migliore scultura egiziana è magnifica plastica; ma la sua forza deriva da un'idea non-plastica, cioè a dire, il dio è all'interno della pietra ... La forza è bloccata ma non si discute sulla sua presenza latente, sul fatto che la forza è l'essenziale, e il resto è « accidentale », nel senso tecnico dei filosofi. La forma è solo qualcosa che « accade »¹³⁷.

¹³⁴ Articolo apparso su *Mon*, 21 Maggio 1868.

¹³⁵ *La France Littéraire*, Marzo-Aprile 1833.

¹³⁶ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 362.

¹³⁷ *Op. cit.*, pp. 179-80.

Se la giustapposizione era l'elemento che forniva energia nell'immagine del vortice poundiano, le caratteristiche scultoree della lingua fornivano quello statico. La poesia era energia intagliata in un unico blocco di marmo.

Già con *Mauberley*, dunque, Pound tenta di realizzare prima della stesura dei *Cantos*, un'opera vasta che allo stesso tempo non rinunciassero né all'unità, né all'assioma dell'immagine singola.

CAPITOLO IX

A MAN OF TABULA RASA: WYNDHAM LEWIS

Wyndham Lewis¹ aveva avuto modo di entrare in contatto con le tematiche futuriste sin dall'inizio, nel 1910, quando Douglas Goldring pubblicò sul suo *The Tramp* alcuni manifesti di Marinetti. Nello stesso numero di Agosto vedeva la luce anche un breve racconto di Lewis: 'A Breton Innkeeper'.

Gli scritti futuristi dovettero in qualche modo piacere all'artista inglese, così « bramoso ... di nuove indicazioni, di nuove risposte a vecchi problemi »², tanto da risvegliare in lui, forse, il desiderio di una ribellione su larga scala. D'altronde la sua preparazione artistica, la sua penetrante ed acuta intelligenza, unite ad un carattere egocentrico ed arrogante, lo portarono inevitabilmente a ribellarsi alla cultura ufficiale e, in egual misura, ad osteggiare il Futurismo non solo su basi teoriche, ma anche sul piano della sperimentazione artistica.

¹ Poco letto in Inghilterra e praticamente sconosciuto in Italia, W. Lewis, come ha scritto F. Jameson « è certamente il meno letto e il più sconosciuto di tutti i grandi modernisti della sua generazione ». JAMESON, *Fables of Aggression*, Los Angeles, Londra, Univ. of California Press, 1979, p. 1.

² R. CORK, *Vorticism and Abstract Art*, cit., p. 26.

Sulle orme di Marinetti, Lewis cercò sempre di affermarsi come leader di un movimento d'avanguardia. La sua ammirazione per Marinetti, come *towncrier* del Futurismo e come figura carismatica, è innegabile. Ma è altresì innegabile che per Lewis, Marinetti fu, allo stesso tempo, un modello da imitare ed un nemico da combattere.

Il contributo teorico di Lewis alla stesura di *Blast* è legato soprattutto a 'Vortices and Notes' (*Blast* I) ed a 'A Review of Contemporary Art' (*Blast* II), serie di annotazioni in cui egli delinea i canoni dell'estetica vorticista a scapito di altri movimenti artistici.

Lewis si era da sempre mostrato insofferente nei confronti dell'Impressionismo. La sua estetica si mostrava subito basata su un'oltranzista *anti-phisis*.

La Natura è tanto sterile quanto un tiranno³.

Il primo motivo per non imitare la natura è che non si può comunicare l'emozione che si prova al contatto con la natura imitandola, ma solamente divenendo essa. Sedersi e ritrarre una persona o una scena con esattezza scientifica è un'assurdità e una triste perdita di tempo⁴.

Come Narciso, [l'impressionista] spinge il suo naso sempre più vicino alla superficie della vita. ... La realtà è nell'artista, l'immagine solo nella vita⁵.

L'essenza di un oggetto è oltre, e spesso in contraddizione, è semplice verità: una resa letterale circa il problema fondamentale di composizione e logica non colpirà mai l'emozione voluta con una imitazione non intelligente. Neanche una volta

³ W. LEWIS, 'Life is the important thing', *Blast* I, p. 129.

⁴ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast* II, p. 45.

⁵ W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, pp. 134-35.

su diecimila essa corrisponderà. Ciò che conta sono sempre le POSSIBILITÀ nell'oggetto, l'IMMAGINAZIONE, come si suol dire, nello spettatore. La natura in sé stessa non ha alcuna importanza⁶.

Inizialmente Lewis non sembrava essere, invece, così tenacemente avverso ai Futuristi. Pound in una lettera a Joyce del 1 Aprile 1914 affermava che « Lewis is starting a new Futurist, Cubist, Imagist Quarterly »⁷.

In un articolo datato 30 Maggio 1914 e pubblicato su *The New Weekly*, Lewis definiva Marinetti « il Cromwell intellettuale del nostro tempo » la cui funzione principale era di « instillare nelle persone l'importanza del Presente, l'immensa importanza della vita ». Egli riconosceva al Futurismo un ruolo di primaria importanza nell'azione di risveglio dal torpore dell'ottocentismo:

L'Inghilterra ha bisogno di questi ausiliari stranieri per infonderle energie in modo da disincagliarsi e ristabilire l'ordine. I servigi di Marinetti, in questa patria di estetismo, grossolano snobismo e languori di raffinata flemma, sono grandi.

Contemporaneamente però Lewis affermava la necessità di un risveglio della cultura inglese che avvenisse secondo le caratteristiche proprie di quella nazione:

Il clima ha lo stesso ruolo del tempo. C'è una realtà per Newcastle, e un'altra per Milano. Un Futurismo spaziale è ugualmente importante di uno temporale. Gli artisti in questo paese dovrebbero trovare un'espressione più adatta al carattere nordico. Molta della vitalità di Marinetti è intraducibile; e ci sono molti vantaggi nel non venire dal Sud.

⁶ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast* II, p. 45.

⁷ Pound/Joyce: *the letters*, F. READ (ed.), Londra, Faber, 1967, p. 26.

Lewis non gradiva la natura passionale dei Futuristi, il loro abbandono al flusso delle parole e delle immagini⁸. L'attributo di 'futurista' era per lui troppo generico.

Di tutte le etichette che vanno, 'Futurista', per un'applicazione generale, serve come altre per definire i pittori attivi di oggi. È pittoresco e comodamente inclusivo. È particolarmente giustificabile qui in Inghilterra dove nessuna particolare attenzione o conoscenza dell'esatto significato (o di qualunque altra cosa in faccenda di arte) esiste di questa parola. 'Futurista', in Inghilterra indica semplicemente un pittore ... che si occupa di questioni concernenti il rinnovamento dell'arte, e che mostra una tendenza alla ribellione contro la dominazione del passato, definizione che non è necessario correggere. Speriamo di trovare una parola nuova al più presto.

Il successo del Futurismo in Inghilterra era dovuto, secondo Lewis, al fatto che « qualunque spettacolare esibizione di temperamento trascina la folla inglese ». Per il resto il Futurismo non era altro che

una pittoresca, superficiale e romantica ribellione di giovani pittori milanesi contro l'accademismo che li circondava ... Il Melodramma della Modernità è il soggetto di questi fantasiosi ma abbastanza convenzionali italiani⁹.

Nonostante questo, lo spirito futurista lo colpì profondamente. È con il Futurismo e con la conseguente pubblicazione di

⁸ Questa condanna era anche una implicita critica alla filosofia di Bergson che, sebbene fosse stata di notevole importanza per la formazione culturale sia di Lewis sia di Pound, viene abbandonata con il sorgere delle teorie vorticiste. È per questo motivo che ritroveremo anche Bergson nella lista delle persone 'to be blasted'. Lewis, infatti, lo chiamava « the philosopher of Impressionism » che parlava di « Life ... instead of Art ». W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 132.

⁹ *Op. cit.*, pp. 143-44.

Blast che Lewis dall'essere « uno degli uomini più silenziosi di Londra »¹⁰ diventerà uno dei principali esponenti dello spirito avanguardistico inglese.

Il nostro scopo è scioccare. Vogliamo scioccare i vostri sensi e mettervi in una condizione mentale grazie alla quale possiate capire quali siano le nostre intenzioni¹¹.

In un articolo pubblicato su *The Outlook* (18 Luglio 1914), in uno stile declamatorio tipicamente futurista, sentenziava:

Bene, dunque! Ecco cosa è venuto il momento di fare.

Dobbiamo uccidere John Bull.

Dobbiamo uccidere John Bull con l'arte ... Penso che dovremmo ucciderlo perché ha trionfato troppo spesso, e tocca a noi farlo. Nessun Bull può vincere per sempre. È giunto il momento di averne un altro.

In occasione della pubblicazione di *Blast*, Lewis sanciva il definitivo allontanamento dal Futurismo. Anche nel Futurismo egli vedeva un attaccamento morboso alla Natura. « L'Arte nuovamente si immerge nella Vita ... ovunque si pronuncia Vita invece di Arte ».

Futurismo, così come è predicato da Marinetti, è in gran parte Impressionismo aggiornato. A questo si aggiunge l'Automobilismo ed una nicciana ostentazione di forza¹².

Come abbiamo detto, egli non condivideva il concetto futurista di dinamismo. Gli artisti italiani teorizzavano la distruzione della materialità dei corpi, la molteplicità delle immagini, sia che

¹⁰ E. POUND, 'W. Lewis', *The Egoist*, 15 Giugno 1914, p. 234.

¹¹ Cit. in W. C. WEES, *op. cit.*, p. 142.

¹² W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 143.

fossero il risultato di eventi simultanei, sia che fossero connessi alla scomposizione di un movimento. Lewis preferiva la chiarezza, la precisione, la solidità di un'immagine singola. I suoi tentativi di rendere il dinamismo di oggetti e figure erano tutti contenuti in una struttura che congelava questa agitazione, non concedendo nulla all'emozione concitata, ai contrasti violenti che, come anche Pound pensava, rischiavano di scadere in mero Impressionismo.

Anche Marinetti però evolvendosi dalle prime posizioni aveva parlato di 'forza imbrigliata' in quel manifesto 'Lo Splendore Geometrico e Meccanico e la Sensibilità Numerica' che in Inghilterra era apparso su *The New Age* il 7 Maggio 1914.

Dal caos delle nuove sensibilità contraddittorie, nasce oggi una nuova bellezza che, noi Futuristi, sostituiremo alla prima, e che io chiamo Splendore Geometrico e Meccanico. Questa ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo, il senso della grande città¹³.

Questa idea di energia trattenuta unita al concetto vorticista di *machinery* caratterizzano la pittura di Lewis in quegli anni. Abbiamo visto precedentemente come l'introduzione di elementi meccanici non fosse dovuta alla ottimistica esaltazione futurista. Al contrario la loro inclusione portava alla disumanizzazione, che si esprimeva nella presenza di figure umane robotizzate. Ad esempio il disegno *Two Mechanics* del 1912, è un'opera tutta pervasa da una fredda luce sinistra che illumina solo due spersonalizzati robot. La stessa sensazione di disagio si prova davanti a *The Vorticist* (1912), quasi il simbolo dell'uomo moderno elevato spiritualmente ma nello stesso tempo imprigionato nelle linee meccaniche. Il dinamismo futurista e le linee trasversali vengono tutti rinchiusi in una analitica divisione dello spazio. Lo spettatore non prova il coinvolgimento che può avvertire davanti ad un

¹³ F. T. MARINETTI, *Teoria ed Invenzione Futurista*, cit., p. 85.

quadro futurista. È più portato a meditare sull'alienante condizione dell'uomo moderno condannato a vivere in una società meccanizzata, sul rapporto tra un mondo disumanizzato e disumanizzante, e l'uomo moderno.

L'opera più importante di Lewis in questo periodo è, però, *Timon of Athens* (1912-13) che Pound accolse con entusiasmo, riconoscendo in essa il simbolo della rivolta della sua generazione: l'artista contemporaneo che si batte contro l'ostilità del mondo circostante.

Penso che [Lewis] sia la più articolata espressione del mio decennio. Se mi chiedete cosa significhi il suo 'Timon', risponderai domandandovi qual'è il significato del dramma di Shakespeare. Per me i suoi disegni sono una creazione sullo stesso 'motivo'. Quel motivo è la furia dell'intelligenza frustrata e circondata dalla stupidità¹⁴.

L'energia imbrigliata vorticista e l'assenza di coinvolgimento emotivo trasformano la forza compressa, presente nell'opera, in tensione intellettuale, in antagonismo di idee che si avverte vividamente pur nello spazio affollatissimo di forme semicirculari, triangolari, poligonali, nell'integrazione tra elementi rappresentativi e figure geometriche che occupano i vari piani dello spazio. La tensione, il conflitto sembrano non placarsi mai.

Ma quest'opera è anche un esempio di come arte e letteratura potessero collaborare, vorticisticamente, rimanendo separate. Lewis si era chiaramente ispirato al *Timon of Athens* di W. Shakespeare. Al pari del Pound di *Cathay*, Lewis non voleva solamente illustrare iconograficamente un dramma, ma parlare di qualcosa che aveva una centrale importanza per la sua estetica: il problema del *detachment*. Pur essendo un'opera del 1912, il *Timon* ci mostra un Lewis già interessato a tematiche che saranno centrali nel periodo vorticista, e che verranno ancor più sviluppa-

¹⁴ E. POUND, 'Vorticism', cit., p. 470.

te successivamente, dimostrando come gli interessi vorticisti continuarono ad esercitare una certa fascinazione sulla sua poetica.

Il *Timone* shakespeariano, che nelle parole di A. Lombardo è una « riflessione intorno alla grande crisi ideologica e sociale che tra Cinquecento e Seicento accompagna la nascita, in Inghilterra dell'uomo moderno », riflette gli interessi di Lewis negli anni dieci e venti. Il suo atteggiamento nei confronti di una realtà moderna criticata e negata è simile a quello di Shakespeare. Entrambe le opere, quella drammatica e quella iconografica, esprimono « lo sgomento di fronte ad un'Inghilterra dominata dall'economia del profitto attraverso la metafora di una Atene che ha perso i caratteri del mito per assumere quelli di un immobile, moderno inferno. Un inferno in cui non è possibile il conflitto, e non è possibile la tragedia »¹⁵. Non deve quindi stupire il fatto che nel suo saggio critico *The Lion and the Fox* del 1927 Lewis, chiarendo i motivi della fascinazione esercitata su di lui dal dramma shakespeariano, riservi, paradossalmente, i suoi favori all'antisociale e cinico Apemanto che « has the best of the argument »¹⁶. Impossibilitato al conflitto, invischiato come tutti in una realtà in cui « nessuna azione può accadere che non sia illusoria, nessuna mimesi che non sia quella dell'assenza »¹⁷, Apemanto oppone un rifiuto, un distacco, una astensione dall'azione, che si manifesta in un linguaggio duro, audace, impietosamente veritiero. La sua funzione in questa « realtà negativa ... deserto del mondo e dell'anima » sembra essere proprio quella dell'oppositore. In questo senso Apemanto è una figura tipicamente lewisiana, è l'*Enemy*, il nemico di tutti. Come Timone e Alcibiade che combattono Atene solo in funzione « del consolidamento delle sue strutture »¹⁸, Apemanto assume sì un comportamento antisociale, ma solo per

¹⁵ W. SHAKESPEARE, *Timone D'Atene*, a cura di A. LOMBARDO, Roma, Officina, 1983, p. 7.

¹⁶ W. LEWIS, *The Lion and the Fox*, Londra, Grant Richards, 1927, p. 249.

¹⁷ A. LOMBARDO (ed.), *Timone D'Atene*, cit., p. 7.

¹⁸ *Ibidem*.

evitare un peggioramento della situazione. A ben vedere le sue sferzate sono da interpretare come una difesa della socialità, della verità al di là delle apparenze. Il suo atteggiamento è dettato non dal suo carattere o dalle circostanze, ma dalla necessità di un tale comportamento. Le sue accuse rivolte a Timone sono la conseguenza di tale coerente condotta di vita. Anche Timone dirà di sé « Sono misantropo, e odio l'umanità »¹⁹, ma inveirà e si allontanerà dal mondo solo quando sarà costretto a farlo dagli eventi, « è solo il frutto d'un'infezione, / Una povera infantile malinconia nata / Dal mutare della sorte »²⁰. Per Apemanto si tratta invece di una scelta, lui è il padrone del proprio destino: « se anch'io dovessi farmi comprare, non ci rimarrebbe nessuno ad insultarti, e tu allora peccheresti ancora più svelto »²¹. Per questo Apemanto, che per tutta la tragedia non sembra certo vestire gli abiti del saggio che dispensa i suoi equilibrati giudizi, davanti a Timone si erge come figura giusta e assennata: « Tu non hai mai conosciuto la via di mezzo dell'umanità, ma solo gli estremi »²². La sua funzione è di farci vedere la parte oscura della luna, « il suo ruolo è rivelatorio e portatore di verità »²³. Al suo confronto Timone « è una marionetta, maneggiata meccanicamente, e che non vede nulla oltre il suo meccanismo »²⁴.

Allo stesso modo gli artisti presenti nel dramma sono colpevoli perché incapaci di distacco e di critica nei confronti di Timone. La vera Arte dovrebbe essere come Apemanto « che non vuole compagnia »²⁵, come lui essere « l'opposto dell'umano »²⁶, e quindi, disumana, antivitalista, lontana dai mutamenti della

¹⁹ *Op. cit.*, p. 82.

²⁰ *Op. cit.*, p. 87.

²¹ *Op. cit.*, p. 46.

²² *Op. cit.*, p. 91.

²³ W. LEWIS, *The Lion and the Fox*, cit., p. 250.

²⁴ *Op. cit.*, p. 254.

²⁵ SHAKESPEARE, *Timone D'Atene*, cit., p. 38.

²⁶ *Op. cit.*, p. 37.

realtà. Nel *Timon* di Shakespeare, invece, troviamo una arte che viene meno alla sua funzione. È corrotta e vitalistica, solo « una graziosa imitazione della natura »²⁷.

A questo tipo di arte si opponeva anche il Lewis vorticista: « Noi siamo d'accordo più con Apemanto che con Timone »²⁸, sembra affermare cinicamente Lewis. Ma la ricerca del *detachment*, dello *still point*, dell'arte disumanizzata, significava fornire un modello con cui confrontarsi. Gli uomini-robot delle opere precedentemente esaminate vogliono far riflettere sulla condizione alienata ed alienante dell'uomo moderno.

Le forme ancora chiaramente riconoscibili nel *Timon* vanno sempre più scomparendo in quegli anni fino a raggiungere il quasi totale astrattismo di *Composition* (1913), *Slow Attack* (1914), *Plan of War* (1914), *Workshop* (1914-15). In queste opere le forme sono ben stagliate e definite da linee e macchie di colore dai contorni ben delineati, che determinano un senso di immobilità, scosso, però, da linee trasversali che invece danno un senso di dinamismo.

Spesso si parla, commentando queste opere, di astrattismo vorticista. È dunque necessario approfondire l'apporto ideologico di Lewis per ciò che concerne lo sviluppo dell'astrattismo in Inghilterra.

In quegli anni Lewis pensava che per catturare l'essenza di un oggetto, di una scena o di un'emozione, bisognava trovarne « la logica e la matematica » e ricrearla nelle « linee e nelle masse del quadro »²⁹. Questo concetto, simile alla *equation* di Pound, non equivaleva ad un allontanamento dalla realtà, ad un volontario esilio nel mondo dell'arte. Al contrario era un tentativo di cogliere una realtà liberata da inutili dettagli superficiali. Era ciò che anche Gaudier-Brzeska intendeva realizzare nella sua famosa *Hieratic Head of E. Pound*:

²⁷ *Op. cit.*, p. 28.

²⁸ W. LEWIS, *The Lion and the Fox*, *cit.*, p. 254.

²⁹ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast* II, p. 45. Questa idea

'Capisci non ti somiglierà, non ... non ... sarà come te. Sarà l'espressione di certe emozioni che ricevo dal tuo carattere'³⁰.

Per fugare ogni dubbio Pound aveva parlato del *natural object* come del « simbolo adeguato »³¹, aveva posto maggiore attenzione non sul binomio astrazione/rappresentazione ma sull'organizzazione delle forme lasciando l'eventuale decisione all'artista: « Queste cose sono una questione di gusto »³². Allo stesso modo Lewis affermava: « L'OBIETTIVO dell'artista è la Realtà », « il tentativo di evitare tutti gli elementi rappresentativi è ... un'assurdità »³³.

Questo continuo appello alla materialità, all'autonomia delle forme dà l'esatta misura del modernismo vorticista e di Lewis in particolare. Egli, più decisamente di Pound, voleva evitare che l'astrazione fosse fine a se stessa, puro esercizio, estetismo. La funzione principale dell'arte per Lewis era pur sempre quella di rendere la realtà, una realtà meccanizzata, 'astratta'. Tale percezione era meglio compiuta dall'intelletto situato all'esterno, lontano dalla realtà stessa.

Astrattismo voleva dunque dire, come anche per Worringer, eliminazione di « all reference to nature »³⁴, de-creazione, frammentazione, essenza, intensità, natura ridotta a puro meccanismo, a forme anonime che non avevano altri significati se non la loro configurazione stessa, un volontario esilio dal flusso della vita. « Una forma rappresentata da un pesce rimaneva una forma

di una contaminazione tra arte e matematica, tra arte e logica, si svilupperà pienamente nel secondo dopoguerra con il Costruttivismo.

³⁰ E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, *cit.*, p. 50.

³¹ E. POUND, *Saggi Letterari*, *cit.*, p. 19.

³² E. POUND, 'Affirmations II: Vorticism', *cit.*, p. 277.

³³ W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 139, e *Blast* II, p. 43.

³⁴ W. LEWIS, Introduzione al Catalogo, *Exhibition of Paintings, Drawings, and Watercolours by W. Lewis*, Londra, Redfern Gallery, 5 Maggio 1949.

indipendente da quell'animale, e si poteva usare in un universo in cui non esistevano pesci »³⁵.

L'appello a non imitare la natura, ma ad ispirarsi alla sua forza creativa, spiega l'alternarsi di astrattismo e realismo che si incontra negli scritti vorticisti: « FARE CIÒ CHE LA NATURA FA »³⁶, cioè organizzare immagini meccanizzate in modo organico, secondo le regole di sintesi e necessità. Lewis non volle, dunque, arrivare ad una teorizzazione del Vorticismismo come pura arte astratta. Se da una parte considerava il realismo « un assurdo e triste spreco di tempo », dall'altra riteneva la totale astrazione un vicolo cieco.

È interessante esaminare a questo punto il confronto che si svolse sulle pagine di *Blast* tra le teorie vorticiste e quelle di uno dei padri dell'astrattismo europeo: Wassily Kandinsky.

Questi era presente in *Blast I* con dei brani tratti dal suo *Über das Geistige in der Kunst* (Lo spirituale nell'arte) tradotti per l'occasione dal pittore vorticista Edward Wadsworth.

Lewis, va subito premesso, non aveva simpatia per la pittura di Kandinsky e d'altronde non poteva essere altrimenti. Il pittore russo considerava l'arte il frutto di una 'necessità interiore' che aveva origine nei tre fondamenti 'mistici' dell'azione creativa: l'elemento di personalità, l'elemento di stile e « l'elemento delle qualità pure ed eterne di ogni arte, di ogni uomo, di ogni popolo e di tutti i tempi »³⁷. Pur considerando l'evoluzione della storia dell'arte come la progressiva affermazione di quest'ultimo elemento oggettivo rispetto ai primi due soggettivi (« lo sviluppo dell'arte è una progressiva espressione dell'eternamente oggettivo in seno al temporaneamente soggettivo »), Kandinsky stabiliva un rapporto simbiotico tra questa mistica dell'astrattismo e le passioni, i sentimenti la cui energia, tuttavia, era controllata dalla

³⁵ W. Lewis on Art, cit., p. 452.

³⁶ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast II*, p. 46.

³⁷ E. WADSWORTH, 'Inner Necessity: Review of Kandinsky's book', *Blast I*, p. 119.

ragione. Lewis, contrario a qualunque estetica idealista, riteneva, come Schopenhauer, l'arte il frutto di un atto di volontà, un atto creativo compiuto dall'artista. Questo spiega anche il suo distaccato interesse per la Natura che, in quanto creazione demotivata e priva di logica, era l'esatto opposto di ciò che Lewis voleva³⁸.

Per Kandinsky l'autenticità dell'opera d'arte risiedeva non tanto nel suo aspetto esteriore, quanto nella 'vita interiore' che essa esprimeva, frutto della 'inner necessity' dell'artista, ed espressione della struttura mistica dell'universo.

L'artista non è un beniamino della vita; non ha il diritto di vivere senza un compito. Egli deve attendere ad un lavoro pesante, che diventa spesso la sua croce. E deve sapere che ognuno dei suoi atti, dei suoi sentimenti, dei suoi pensieri costituisce il materiale sottile ed imponderabile, ma solido, di cui sono formate le sue opere: che perciò non è libero nella vita, ma solamente nell'arte³⁹.

Wadsworth così commentava:

L'insistenza sul valore dei propri sentimenti visti come il solo impulso estetico, significa logicamente che l'artista non è so-

³⁸ Anche la sessualità quale primaria espressione vitale e vitalistica era « più di ogni altra cosa nella vita, proprio il contrario dell'arte ». (W. LEWIS, *Tarr*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 25) La donna diveniva « The enemy of the absolute »: Per l'artista la donna era solo un mezzo per scaricare la parte più sensuale di sé stesso e mantenersi così puro per l'Arte. « Tutta la psicologia delicata che un uomo cerca naturalmente in una donna, la curiosità della forma, il dialogo con la vita altrui, amore e passione: tutto questo io vado cercando nel mio lavoro e non altrove ... La forma potrebbe ingravidarsi, logorarsi per prostituzione: perché il sesso dovrebbe essere ancora attivo? Esso è materia organica che non ha nulla a che fare con le energie universali della mente ... nella mia vita non c'è il minimo residuo di passione. (*Tarr*, cit., pp. 31-33)

³⁹ W. KANDINSKY, 'Il Problema della Forma', in W. KANDINSKY E FRANZ MARC, *Il Cavaliere Azzurro*, Bari, De Donato, 1967.

lamente qualificato a trattare forma e colore secondo i suoi dettami interiori, ma che è suo dovere fare ciò, e conseguentemente la sua vita ... diventa il materiale grezzo da cui deve ricavare la sua creazione⁴⁰.

È difficile capire perché Lewis abbia acconsentito alla pubblicazione di queste righe. È pur vero che considerava Kandinsky « l'unico pittore PURAMENTE astratto in Europa », ma nello stesso tempo lo accusava di far uso di modi « eterei, lirici e nebulosi »⁴¹ frutto delle sue tendenze mistiche derivate dalla teosofia di Blavatski, e di un idealismo tardo romantico spiritualista e sentimentale. Kandinsky con la sua semplificazione delle forme, con le sue macchie di colore dai contorni sfumati ed irregolari, si distanziava dalla solida concretezza delle linee e delle forme vorticiste.

[Kandinsky] è così impegnato ad evitare quasi tutte le forme definite e poderose, da essere, nei casi migliori, vago e fiacco ... Kandinsky, docile alle intuitive fluttuazioni della sua anima, ed ansioso di rendere elastica e ricettiva la sua mano e la sua mente, segue questa entità irreali nel suo mondo nebuloso, al di fuori del solido e materico universo ... Egli permette che la rigida camera del suo cervello diventi una mistica casa frequentata da uno spettro automatico e puerile, che lascia una delicata traccia come di serpente⁴².

Ciò che Lewis maggiormente avversava era il tentativo a-figurativo di Kandinsky. Affermazioni come: « La natura in sé non ha alcuna importanza » non indicavano una ricerca nella direzione dell'astrattismo puro.

⁴⁰ E. WADSWORTH, 'Inner Necessity', *Blast* I, p. 125.

⁴¹ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast* II, p. 40.

⁴² *Op. cit.*, pp. 40, 43.

[L'artista] dovrebbe avvicinarsi [alla natura] tanto quanto è necessario per avere una buona veduta. La questione della messa a fuoco dipende dal potere dei suoi occhi, dalla loro qualità.

L'oggetto ha un'importanza molto relativa, ciò che conta è la capacità visionaria e creativa dell'artista.

Un Vorticista ha recentemente dipinto un quadro in cui è presente una folla di forme quadrate che allo stesso tempo suggeriscono delle finestre. Un simpatizzante del movimento gli ha chiesto con orrore 'queste non sono finestre?', 'Perché no?' ha risposto il Vorticista. 'Una finestra per te è effettivamente una FINESTRA: per me è uno spazio circoscritto da un telaio quadrato o rettangolare, o semplicemente da quattro strisce o quattro linee'⁴³.

L'astrattismo puro, assoluto non esiste: « in un certo senso ogni cosa è rappresentazione anche nei quadri più astratti »⁴⁴. Esiste solo la capacità dell'artista di astrarre forme dalla realtà, abilità nel vedere *patterns*, contorni, forme svuotate, forme anche organiche ma soprattutto funzionali, assolutamente non decorative.

Da Vinci vi raccomanda di guardare ed osservare le venature e i disegni del legno, i modelli che si trovano ovunque in Natura. Le modellate venature delle pietre, del marmo etc., le fibre del legno hanno una giustezza e una inevitabilità che è simile alla esattezza con cui gli oggetti si dispongono nella vita⁴⁵.

Seppur è possibile trovare delle opere di Lewis che giungono all'astrattismo — ma si tratta solo di schizzi preparatori, non

⁴³ *Op. cit.*, p. 44.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 46.

delle grandi opere ad olio — Lewis rifiuta una visione manichea dell'arte moderna e sceglie una terza via insidiosa ed ambigua esattamente a metà strada tra astrattismo e rappresentazione: « La migliore Arte non è pura Astrazione, né vita disorganizzata »⁴⁶.

Dobbiamo costantemente lottare per ARRICCHIRE l'astrazione fino a renderla quasi come semplice vita, o anche per immergerci abbastanza profondamente nella vita materiale per sperimentare l'energia che dà forma ...⁴⁷.

Un ulteriore punto di divergenza con Kandinsky era l'accostamento che questi operava tra musica e pittura. Lewis concepiva un'arte dalle forme definite e concedeva alla pittura la posizione più alta tra le arti. L'occhio, simbolo della razionalità, 'organo privato', era il mezzo più adeguato per osservare la realtà e, allo stesso tempo, per rimanerne distaccati. È l'organo capace di individuare strutture nell'arte, nella realtà, nella storia. L'orecchio, l'udito, la musica erano per Lewis troppo vicini all'emozione, alla passionalità⁴⁸: « i nostri occhi sfiorano la vita orizzon-

⁴⁶ W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 134.

⁴⁷ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast* II, p. 40.

⁴⁸ Questa distinzione era fonte di contrasto nelle file stesse del Vorticism. Pound, infatti, era un convinto fautore dell'accostamento tra musica e poesia, ed è a lui che probabilmente si deve la pubblicazione su *Blast* degli estratti dell'opera del pittore russo. Pound pensava che « le basi generali di tutte le arti » risiedessero nella musica e che i Vorticisti avessero « una concezione musicale della forma ». (POUND, 'Affirmations: Vorticism', *cit.*, p. 278) Questi accostamenti alla musica lo portarono ad una concezione più 'fluida' del suo concetto di forma rispetto alla durezza che caratterizza le linee di Lewis. Pound nel suo 'Vortex', aveva parlato del Vorticista come di una persona « CHE DIRIGE una certa fluida forza contro le circostanze », e in 'Vorticism' aveva definito l'immagine un « Vortice da cui, attraverso cui, ed in cui, le idee costantemente scorrono impetuosamente ».

talmente »⁴⁹, « La mia anima vive nei miei occhi, e come una signora sfrontata si sdraia in queste finestre assolate »⁵⁰.

Questo bisogno di distacco, di separazione, da interpretare non come indifferenza ma come condizione necessaria per un'osservazione analitica della realtà, si ritrova nel Vortex di Lewis apparso su *Blast* II con il titolo « Be Thyself ». Qui egli sosteneva che « l'oggetto singolo, individuale, isolato, è, lo ammetterete, un'assurdità » e consigliava di « essere doppi in ogni cosa ». Lewis intendeva dire che il vorticista non pensava alla sua parte creativa come a un qualcosa fuso con quella parte, diciamo, naturale. « Ci sei tu: e c'è il Mondo Esterno, quella fertile massa su cui si pascola ... non confonderti con essa o indebolirai le linee esoteriche di essere bello ed originale ». Questa dualità era fondata sulla convinzione che le potenzialità personali non potessero estrinsecarsi senza di essa. L'artista non in grado di dividere il suo intelletto dalla sua natura fisica era destinato ad imitare volgarmente la realtà, senza trasformarla in un'originale opera d'arte. « Tutte le emozioni chiare, ben stagliate dipendono da un elemento di estraneità, di sorpresa e di primitivo distacco »⁵¹.

Lewis drammatizzò questa tematica pubblicando su *Blast* I 'Enemy of the Stars'⁵² uno strano incrocio a metà strada tra dramma, teatro, poème en prose, racconto onirico, e il Blake visionario dei Libri Profetici. Qui il dilemma è posto sotto forma di allegoria, in cui i due personaggi, Arghol e Hanp, simboleggiano rispettivamente la pura intelligenza e l'animale sensuale. Il contrasto sembra essere portato all'interno dell'Io stesso, che risulta essere un luogo di conflitto, un'unità che contiene una molteplicità.

⁴⁹ W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 141.

⁵⁰ W. LEWIS, 'A Review of Contemporary Art', *Blast* II, p. 44.

⁵¹ W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 141.

⁵² W. LEWIS, 'Enemy of the Stars', *Blast* I, ora anche in W. LEWIS, *Poems and Plays*, Manchester, Carcanet, 1979.

Lewis trasse ispirazione per questa opera dalla stella binaria Algol che viene regolarmente eclissata da una stella più debole⁵³. Allo stesso modo Arghol rappresenta l'artista che sfida i poteri della Natura e della Vita, ma che è destinato a rimanere nell'oscurità. Personaggio prometeico, egli è l'uomo avverso all'intero Universo; è l'« enemy of the stars »⁵⁴. Hanp è l'uomo comune, sensuale, il borghese, nel senso più ordinario del termine.

Lontani dal vitalistico ottimismo futurista che si manifestava anche nella proclamata e ricercata fusione tra Arte e Vita, tra Presente e Futuro, Arghol e Hanp negano la necessità di « introdurre brutalmente la vita nell'arte »⁵⁵. Per loro la vita non è altro che *souillure*.

The process and condition of life, without any exception, is a grotesque degradation, and 'souillure' of the original solitude of the soul. There is no help for it, since each gesture and word partakes of it, and the child has already covered himself with mire.

Anything but yourself is dirt. I do not feel clean enough to die, or to make it worth while killing myself⁵⁶.

⁵³ Cfr. T. MATERER, W. L. *The Novelist*, Detroit, Wayne State Univ. Press, 1976. Secondo il Materer ci sarebbe anche un altro sotterraneo rimando al nome di Lewis. La stella Algol è una doppia stella della costellazione di Perseo. Perseo alluderebbe al primo nome di Lewis che era Percy.

⁵⁴ Marinetti al termine del Manifesto di Fondazione del Futurismo aveva scritto: « Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle! » MARINETTI era anche l'autore di *La Conquête des Etoiles* (1902).

⁵⁵ F. T. MARINETTI, '1915. In quest'anno futurista', *Teoria ed Invenzione Futurista*, cit., p. 284.

⁵⁶ Il processo e la condizione della vita, senza alcuna eccezione, è una grottesca degradazione, 'sporczia' dell'originaria solitudine dell'anima. Non c'è niente da fare, poiché ogni gesto e ogni parola ne prende un po', ed il bambino si è già ricoperto di melma. Nulla se non te stesso è sporco... Non mi sento abbastanza pulito per morire, o per rendere proficuo il mio suicidio.

I due personaggi risentono di questa cosmica degradazione. Al distacco dalla natura e dal mondo, si aggiunge un pessimismo esistenziale, un grigio fatalismo che finisce per invischiare tutti.

La vicenda si apre su un mondo immerso nella notte; un mondo sprofondato nel buio della 'morte di Dio'. Su questo fondo scuro e piatto, in questa eterna e *violent night*, Arghol assume inizialmente il rilievo dell'eroe tragico.

The first stars appear and Arghol comes out of the hut. This is his cue. The stars are his cast⁵⁷.

Esempio tipico di vorticista, Arghol è al centro del dramma, del vortice. « EACH FORCE ATTEMPS TO SHAKE HIM », ma non lascia che gli eventi lo travolgano: « CENTRAL AS STONE, ... [He] SITS LIKE A GOD BUILT BY AN ARCHITECTURAL STREAM, FECUNDED BY MAD BLASTS OF SUNLIGHT »⁵⁸. Ha le caratteristiche dell'eroe positivo: « the violence of all things had left him so far intact »⁵⁹. È l'esponente di un nuovo agonismo:

They strain to see him, a gladiator who has come to fight a ghost, Humanity — the great Sport of Future Mankind. He is the prime athlete exponent of this sport ...⁶⁰.

Dotato di un certo superomismo nicciano, « The canal ran in one direction, his blood, weakly, in the opposite », e di primitivi-

⁵⁷ Le prime stelle appaiono e Arghol viene fuori dalla sua baracca. Questo è il suo gesto d'entrata. Le stelle sono il suo cast.

⁵⁸ Ogni forza cerca di scuoterlo... Centrale come pietra... Siede come un dio costruito da una corrente architettonica, fecondato da folli scoppi di luce solare.

⁵⁹ La violenza di tutte le cose lo aveva lasciato fino ad allora integro.

⁶⁰ Essi si affaticano per vederlo, un gladiatore che è venuto per lottare con un fantasma, l'Umanità — il grande Sport del Futuro Genere Umano. È il principale atleta esponente di questo sport.

tà, prerogativa del trasgressore (« Our soul is wild, with primitiveness of its own »), questo eroe è pienamente cosciente della situazione che lo circonda.

A man eats his mutton chop, forgetting it is his neighbour; drinks every evening blood of the Christs, and gossips of glory. Existence: loud feeble sunset, blaring like lumpish, savage clown, alive with rigid tinsel, before a misty door: announcing events, tricks and a thousand follies, to penniless herds, their eyes red with stupidity⁶¹.

Il suo atteggiamento in risposta a questa degradante condizione è il distacco, l'isolamento in una sfera puramente intellettuale. La sua vitalità si raffredda, la sua capacità creativa si contrae mutandosi in brutale intellettualismo. La sua condizione è l'immobilità, la stasi, il distacco. L'eroe si tramuta in anti-eroe.

I must live, like a tree, where I grow. An inch to left or to right would be too much ... A visionary tree, not migratory: visions from within. A man with headache lies in deliberate leaden inanimation. He isolates his body, floods it with phlegm, sucks numbness up to his brain⁶².

Nello stesso tempo, però, egli non è in grado di accettare fino in fondo questa nuova condizione:

⁶¹ Un uomo mangia la sua costoletta di montone, dimenticando che è il suo vicino; beve ogni sera sangue dei Cristi e chiacchiera di gloria. Esistenza: fioco e grossolano tramonto, squillante come un goffo e rozzo pagliaccio, animato da rigido lamé davanti ad una porta nebbiosa: annunciante eventi, inganni e centinaia di assurdità a greggi senza un soldo, i loro occhi rossi di stupidità.

⁶² Devo vivere, come un albero, dove cresco. Un centimetro a sinistra o a destra sarebbe troppo ... Un albero visionario non migratorio: visioni dal di dentro. Un uomo con la emicrania giace in intenzionale immobilità di piombo. Isola il suo corpo, lo inonda di impassibilità, aspira intorpidimento fino al cervello.

Accumulate in myself, day after day, dense concentration of pig life. Nothing spent, stored rather in strong stagnation, till rid at last of evaporation and lightness characteristic of men⁶³.

È questa incertezza e la conseguente ricerca di un confronto che lo faranno incontrare con Hanp, la passionalità, la fisicità. Hanp è « strong and insolent », è l'uomo limitato alla sfera corporea, l'uomo che « has his hands, little else ». Lo scontro tra i due personaggi è inevitabile: « These two extremes clashed furiously ».

Nonostante questo, Arghol è indissolubilmente legato ad Hanp. I due personaggi hanno bisogno uno dell'altro, sono come fusi in una tempestosa e pericolosa unità. Tragicamente inseparabili, simboleggiano allo stesso momento, l'artista che si distanzia dalla realtà ma dalla quale non riesce a staccarsi, l'individuo che rifugge la moltitudine dalla quale viene riassorbito, l'io che reprime il suo inconscio ma dal quale viene poi distrutto.

I am amazed to find that you are like me. I talk to you for an hour and get more disgusted with myself ... I wanted to make you myself: you understand? Every man who wants to make another HIMSELF, is seeking a companion ... You are an unclean little beast, crept gloomily out of my ego. You are the world, brother, with his family objections to me⁶⁴.

E Lewis, parlando attraverso la voce di Arghol, in questa prosa densa, amaramente afferma:

⁶³ Accumulare in me stesso, un giorno dopo l'altro, densa concentrazione di vita suina. Nulla speso, anzi conservato in forte ristagno, fino a sbarazzarsi della inconsistenza e leggerezza tipiche degli uomini.

⁶⁴ Sono sorpreso di scoprire che tu sei come me. Parlo con te per un'ora e sono sempre più disgustato di me stesso ... Volevo fare di te un me stesso: capisci? Ogni uomo che voglia fare un altro SE STESSO, cerca un compagno ... Tu sei una sporca bestiola, strisciata malinconicamente fuori dal mio ego. Tu sei il mondo, fratello, con le sue familiari ostilità verso di me.

Men have a loathsome deformity called Self; affliction got through indiscriminate rubbing against their fellows: social excrescence. Their being is regulated by exigencies of this affliction. Only one operation can cure it: the suicide's knife⁶⁵.

Arghol è incapace di vivere fino in fondo la sua solitudine, il suo stato di « impudent parasite of his solitude ». Ha bisogno di un 'altro' per riconoscere ed affrontare se stesso.

He had ventured in his solitude and failed. Arghol he had imagined left in the city. Suddenly he had discovered Arghol who had followed him, in Hanp. Always à deux!⁶⁶

Arghol non distingue più tra realtà e visione, « Arghol had dragged him down: had preached a certain life, and now insolently set an example of the opposite ». Non è riuscito né a convivere, né a separarsi dalla parte più sensuale e sociale di sé, « [he is] a mind that could not leave passion in another alone »⁶⁷. A causa di ciò l'io smembrato di Arghol cessa di esistere. Un po' alla volta, ma ineluttabilmente, Arghol viene assorbito dal vortice che lo circonda « sickened by the immense vague infections of night ». Il trasgressore, l'uomo del non-accordo è ricondotto al suo posto.

When mankind cannot overcome a personality, it has an immemorial way out of the difficulty. It becomes it. It imitates

⁶⁵ Gli uomini hanno una disgustosa deformità chiamata Io; dolore deriva dall'indiscriminato frequentare i loro compagni: escrescenza sociale. Il loro essere è regolato dalle esigenze di questo dolore. Una sola operazione può curarlo: il coltello del suicida.

⁶⁶ Si era avventurato nella sua solitudine e aveva fallito. Aveva immaginato Arghol lasciato nella città. Improvvisamente aveva scoperto che Arghol lo aveva seguito, in Hanp. Sempre à deux!

⁶⁷ Arghol lo aveva trascinato in basso: aveva predicato una certa vita, ed ora insolentemente dava l'esempio del contrario ... una mente che non poteva lasciare la passione in un altro da sola.

and assimilates that Ego until it is no longer one ... Between Personality and Mankind it is always a question of dog and cat; they are diametrically opposed species. Self is the ancient race, the rest are the new one. Self is the race that lost. But Mankind still suspects Egotistic plots, and hunts Pretenders. ... Offences against the discipline of the universe are registered by a sort of conscience⁶⁸.

Il dramma si tramuta in tragedia: Hanp accoltella Arghol che dorme, nel tentativo di liberarsi della persona da cui sente di dipendere. La sua vita ha significato solo nelle parole di Arghol, l'artista. Ma senza Arghol, Hanp finisce per autodistruggersi gettandosi in un canale.

Il vincitore di questa oscura lotta è l'Universo. Sulla scena rimane solo il « relief of grateful Universe ». L'ottimismo che aveva caratterizzato la 'conquista della stelle' di Marinetti si perde in questo 'buco nero'. Ma il pessimismo, che investe l'umanità intera estraniata da se stessa, è caratteristico del Modernismo di questo secolo.

La *pièce*, che ha certamente delle affinità con le opere di Beckett, e risente degli influssi esercitati su Lewis da Dostoevsky, Nietzsche e Baudelaire⁶⁹, mostra il pericolo della distruzione della mente dell'artista sia attraverso la sua natura fisica ed emozionale, sia attraverso la potenza cosmica simboleggiata dalle stelle. Questa interpretazione allontana ancora di più Lewis

⁶⁸ Quando il genere umano non può sopraffare una personalità, ha un modo memorabile per uscire da questa difficoltà. Si trasforma in essa. Imita ed assimila quell'Ego fino a distruggerlo ... Tra Personalità ed Umanità è sempre questione di cani e gatti; sono specie diametralmente opposte. L'io è la razza antica, il resto è quella nuova. L'io è la razza che ha perso. Ma l'Umanità ancora sospetta complotti egocentrici, e dà la caccia ai Pretendenti ... Le violazioni della disciplina dell'Universo sono registrate da una specie di coscienza.

⁶⁹ Cfr. AUGUSTUS JOHN, *Finishing Touches*, Londra, Jonathan Cape, 1964, p. 117.

da Pound che, con la sua idea della 'primitività' vedeva più conformità tra la mente dell'uomo e l'universo.

Sul piano stilistico questo dramma è probabilmente l'esempio di stile vorticista più compiuto. Lewis cercò di applicare alla scrittura i modi iconoclasti, innovativi, astratti della pittura vorticista. Voleva trovare un linguaggio eversivo, estremista che si lasciasse dietro le prove poundiane che lui considerava poco 'rivoluzionarie'. Ancora oggi *Enemy of the Stars* rimane una *pièce* unica, isolata sia rispetto alle altre opere di Lewis, sia rispetto ad altri tentativi avanguardistici della letteratura inglese contemporanea. A. R. Orage la definì « un lavoro straordinario ... contiene idee di una dimensione quasi grandiosa »⁷⁰. Non è un caso che T. S. Eliot, recensendo su *The Egoist* (Settembre 1918) il romanzo di Lewis *Tarr*, sottolineasse come il carattere innovativo dell'opera risiedesse nel peculiare uso della lingua. Ancor più esplicitamente, Pound confessò che il « rinnovamento verbale del nostro tempo ... era già nel suo pieno vigore nella scrittura di Lewis in *Blast* 1914 »⁷¹.

Per Lewis, come per Pound, questo significava recuperare le doti scultoree delle parole, la plasticità e la rotondità delle espressioni attraverso l'eliminazione di tutto ciò che non 'contribuisca alla presentazione'.

Si trattava, dunque, di fondare un nuovo linguaggio, di 'purificare' la scrittura liberandola, alla maniera di Marinetti, dai contenuti psicologici, dalle pause descrittive sia di origine naturalista che impressionista, dalla parola decorativa simbolista, dalla retorica del Romanticismo, ma anche dall'emotività del Futurismo. La scrittura doveva essere sottoposta ad un trattamento di semplificazione, doveva essere riportata alla luce la sua essenza per favorire quel processo di astrazione che Lewis aveva già operato in pittura e che lo aveva portato ad abolire la mimesi a vantaggio

⁷⁰ In *The New Age*, 16 Luglio 1914, p. 253.

⁷¹ E. POUND, 'D'Artagnan twenty years after', *Selected Prose*, cit., p. 425.

della semiosi: « io considero gli scrittori miei contemporanei troppo pedanti e non al passo con la rivoluzione visuale »⁷². Un linguaggio difficile, autarchico, tautologico, in cui si avverte una resistenza alla lettura ed ancor di più alla rappresentazione teatrale. Il pittore ed amico Augustus John, ricorda come in quel periodo Lewis « sembrava soffrire di una forma di costipazione verbale che gli rendeva praticamente impossibile esprimersi in linguaggio semplice »⁷³.

Era la ricerca di un linguaggio oggettivo, sintetico, preciso, limpido, funzionale, pieno di analogie e di un periodare telegrafico che desse movimento alla narrazione a favore di una resa quanto più plastica e sintetica della realtà.

Questo astratto e statico antivitalismo si traduce sulla pagina in uno stile terso caratterizzato da frasi brevi ed isolate che interrompono continuamente il flusso della narrazione, creando, così, frequenti spazi vuoti che meglio mettono in rilievo la staticità e la plasticità di questi blocchi marmorei, delineati con lapidaria precisione.

Una tale idea del linguaggio nasceva dal fatto che Lewis, contrario al dinamismo ed alla temporalità di derivazione bergsoniana, aveva individuato nella successione cronologica il cuore della letteratura tradizionale e mimetica. In quanto arte, la narrazione doveva essere separata dalla realtà, non poteva svolgersi secondo una catena di eventi interdipendenti, ma attraverso la presentazione di situazioni diverse. In *Enemy of the Stars* anche la punteggiatura contribuisce ad interrompere il flusso della narrazione spezzettando in maniera non sempre chiara e grammaticale frasi altrimenti complete, creando o nascondendo ambiguità sintattiche che il lettore deve risolvere.

Un vago dinamismo si rintraccia nei repentini cambi di scena, nell'uso di termini concernenti l'energia, la forza, negli

⁷² W. LEWIS, *Rude Assignment*, cit., p. 139.

⁷³ A. JOHN, *Finishing Touches*, cit., p. 116.

improvvisi scatti di una narrazione estremamente condensata, pulsante, che viene, però, prontamente congelata dalla struttura architettonica dell'opera, rendendo quell'effetto di 'energia imbrigliata' presente nelle coeve opere pittoriche di Lewis.

Throats iron eternities, drinking heavy radiance, limbs towers of blatant light, the stars poised, immensely distant, with their metal sides, pantheistic machines.

Il ritmo irregolare, vigoroso, frastagliato, i deboli legami sintattici ben si adattavano ad una letteratura che rifuggeva la temporalità ed il realismo.

Mask of discontent, anxious to explode, restrained by qualms of vanity and professional coyness. Eyes grown venturesome in native temperatures of Pole — indulgent and familiar, blessing with white nights.

In questo senso *The Enemy of the Stars* è realmente una astrazione in senso vorticista.

Eccettuati alcuni brani in cui lo stile è più tradizionale, adottando questo tipo di narrazione, Lewis non faceva altro che ribadire ancora una volta il suo concetto: alla concezione di *Life* come flusso, egli sostituiva la sua idea di *Art* come prosa sconnessa, con frasi bizzarre, episodi frammentari, organizzati più secondo la dimensione dello spazio che quella del tempo. Uno stile composto da frasi in cui nulla accade, in cui la narrazione non progredisce. Nonostante alcune somiglianze l'opera di Lewis non può, quindi, dirsi futurista. Alcune delle tecniche elaborate da Marinetti, miranti ad accentuare il movimento, sono usate nella stesura dell'opera, ma Lewis ne inverte le finalità.

Tra le tecniche in qualche modo comuni, quella più evidente è l'uso di nomi composti, di veloci e spericolate analogie con la conseguente caduta di articoli e preposizioni. Ma l'uso che ne fa Lewis è diverso da quello dei Futuristi. Non si trattava di

rendere il divenire temporale, ma di stabilire nuove relazioni, individuare *patterns* secondo una logica spaziale. Questa tecnica narrativa 'reticente', basata sulla paratassi, sulla giustapposizione, sul montaggio delle immagini, sulla discontinuità tecnica e cronologica è comune a *Enemy of the Stars* di Lewis, ai *Cantos* di Pound, a *The Waste Land* di Eliot, e a *Finnegans Wake* di Joyce.

In queste opere è il lettore e non la grammatica a stabilire le relazioni tra i periodi.

Rouge mask in aluminum mirror, sunset's grimace through the night.

Arghol lay silent, his hands a thick shell fitting back of head, his face grey vegetable cave.

My uncle is very little of a relation. It would be foolish to kill him. He is an échantillon, acid advertisement slipped in the letter-box: space's store-rooms dense with frivolous originals.

It sends ships between its unchanging slight rock of houses periodically, slowly to spacious centre. Nineteen big ship, like nineteen nomad souls for its amphibious sluggish body, locked there.

His face calm seismograph of eruptions in Heaven.

The great beer-coloured sky, at the fuss, leapt in fête of green gaiety. Its immense lines bent like whalebones and sprang back with slight deaf thunder. The sky, two clouds, their two furious shadows, fought. The bleak misty hospital of the horizon grew pale with fluid of anger. The trees were wiped out in a blow. The hut became a new boat inebriated with electric milky human passion, poured in.

Pictures above pillow of Rosa Bonheur horses trampling up wall like fed toffyish insects.

Sono anche presenti frasi che seguono il precetto futurista della costruzione basata sul tempo infinito, nelle quali il verbo subisce un processo di riduzione:

To have humanity inside you — to keep a doss-house! At least impossible to organize on such a scale.

Strike his disciple as he had abused him. Suddenly give way. Incurable self taught you a heroism.

Fungi of sullen violent thoughts, investing primitive vegetation.

His criminal instinct of intemperate bilious heart, put at service of unknown Humanity, our King, to express its violent royal aversion to Protagonist, status-mirage of Liberty in the great desert.

Il verbo all'infinito di Marinetti accentuava il dinamismo perché « tondo come una ruota, adattabile come una ruota a tutti i vagoni del treno delle analogie, costituisce la velocità stessa dello stile »⁷⁴. Ma anche in questo caso l'uso della stessa tecnica conduce ad effetti opposti. Lewis grazie alla vaghezza delle relazioni temporali dell'infinito evita la narrazione cronologica e lineare a favore della frammentazione.

Marinetti aveva inoltre proclamato la necessità di abolire la punteggiatura perché essa è « naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile vivo che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti »⁷⁵. In Lewis, invece, gli abbondanti segni di interpunzione servivano ad interrompere il flusso vitale della scrittura futurista. Corrispondevano alle linee dure, precise e ben stagliate della pittura vorticista che divideva-

⁷⁴ F. T. MARINETTI, 'Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà' (11 Maggio 1913), in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., pp. 65-66.

⁷⁵ F. T. MARINETTI, 'Manifesto tecnico della Letteratura Futurista', in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., pp. 41-42.

no delle forme senza però stabilire una relazione tra una forma e l'altra.

La diversità tra le due tecniche risulta evidente:

creste delle colline orlate di battaglioni anelli di grossi serpenti sotto siepi di baionette ufficiali dal berretto fiorito lunghe gambe sopra cavallucci grattate carreggiate con gli stivali spensieratezza verso la fiera tramestio di villaggi rimpinzati di rozze e foraggi (ORO GIALLO D'UOVO) acredine di fieni⁷⁶.

Arghol's voice had no modulations of argument. Weak now, it handled words numbly, like tired compositor. His body was quite strong again and vivacious. Words acted on it as rain on a plant. It got a stormy neat brilliance in this soft shower. One flame balanced giddily erect, while other larger one swerved and sang with speech coldly before it.

Il disperato pessimismo, l'annullamento finale, la cosmica *souillure* espressi da questa opera, sono lontani dal positivo vitalismo futurista, come lontano è anche il bisogno di distacco dalla vita che esprime nello stesso tempo, il rifiuto di un'ottimistica visione del futuro. Il vorticista non è affascinato dal domani, è attento esclusivamente all'oggi, al presente. « Con il nostro Vortice il Presente è la sola cosa attiva. La vita è il Passato ed il Futuro. Il Presente è l'Arte »⁷⁷.

Lewis vedeva una stretta connessione tra l'estetica del Presente e l'astrazione: « la Chimica del Presente è diversa da quella del Passato. Con questa Chimica diversa noi produciamo una nuova Vivente Astrazione »⁷⁸. Il passato e il futuro erano per Lewis sinonimi di realtà, flusso, 'durata reale'. Separazione dal

⁷⁶ F. T. MARINETTI, 'Zang Tumb Tuuum', in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., p. 580.

⁷⁷ W. LEWIS, 'Our Vortex', *Blast* I, p. 147.

⁷⁸ *Ibidem*.

fenomenico voleva dunque dire rifiuto integrale del passato e del futuro a favore di un eterno e statico presente. Per questo motivo Lewis criticherà Pound che lui definiva « a man in love with the past »:

la vita non è il suo vero interesse: Ezra preferisce la compagnia dei morti, la vita dei quali è preservata per noi nei libri e nei quadri. Non ha mai amato nulla di vivente come ha amato i morti ⁷⁹.

Invece Lewis, nella divisione tra astrazione e rappresentazione, tra presente da una parte, e passato e futuro dall'altra, cercava la vera arte.

C'è il Passato ed il Futuro, e c'è l'Arte ... Noi dobbiamo possedere il Passato ed il Futuro, cioè scaricarci e mantenerci puri per la non-vita, cioè l'Arte ⁸⁰.

Ma questa concezione dell'arte portava ad altre conseguenze. In quanto 'vita' il passato ed il futuro erano in grado di generare altra vita, di 'storicizzarsi'. Superare il divenire, la storia, voleva dire avvicinarsi alla 'morte'.

Questa tematica tipica del Lewis vorticista, ci collega ad un'altra sua opera: *Tarr*.

Scritto in un periodo di malattia e conseguente convalescenza durante il 1914, *Tarr* rappresenta un altro tentativo di trasferire le nuove idee vorticiste nella scrittura.

Scrivendo *Tarr* volevo che esso fosse un romanzo, e nello stesso tempo volevo scrivere un pezzo degno della mano di un innovatore astrattista (una combinazione che era impossibile). In ogni modo il mio obiettivo era di eliminare qualunque

⁷⁹ W. LEWIS, *Time and Western Man*, cit., p. 87.

⁸⁰ W. LEWIS, 'Our Vortex', *Blast* I, pp. 147-48.

cosa meno essenziale di un sostantivo o di un verbo. Avrei abolito quante più preposizioni, pronomi, articoli — cose di poca importanza — potevo. Naturalmente, fui incapace di fare ciò, ma per gli scopi del romanzo produssi una prosa alquanto accidentata ⁸¹.

La scelta della forma 'romanzo', era il sintomatico segno del cambiamento di interesse che si stava verificando in Lewis. Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale accelerò questo processo di mutamento: « L'inizio della guerra e la scrittura — a tutta velocità — di un intero romanzo fu il momento decisivo. Lo scrivere — letteratura — mi tirò fuori dal vicolo cieco dell'astrattismo » ⁸².

Inizialmente Lewis pensava di adeguare anche la scrittura del romanzo ai principi del Vorticism, di sottoporla ad un processo di semplificazione: « Mi accostai alla scrittura di *Tarr* con austerità. Scarnificai fino all'osso il testo liberandolo da tutta la sua carnosa verbosità. La retorica era proibita ».

Ben presto, però, si dovette ricredere.

Quando iniziai a scrivere un romanzo mi divenne improvvisamente evidente il fatto che le parole e la sintassi non erano soggetti a trasformazioni in termini astratti ⁸³.

Il suo progetto si scontrava frontalmente con le oggettive necessità della forma romanzo, ed era in netto contrasto anche con un rinnovato e crescente interesse per il 'Character in action' e per le sue conseguenti reazioni e passioni.

Presto divenne ovvio il fatto che per mostrare al lettore un personaggio in azione, con le sue passioni, non c'era altro mo-

⁸¹ *The Letters of W. Lewis*, W.K. ROSE (ed.), Londra, Methuen & Co., 1963, p. 552.

⁸² W. LEWIS, *Rude Assignment*, cit., p. 139.

⁸³ *Ibidem*.

do che ridurre il testo a niente di più scheletrico di quanto prodotto da una frase normale, anche se enormemente sconnessa ed aspra⁸⁴.

Questo crescente interesse produsse dei risultati inattesi.

Nel corso della scrittura ... ad ogni pagina aumentava sempre più l'interesse per la vita dei miei personaggi. Alla fine — a prescindere dal fatto che mi astenni dall'uso di qualunque cliché (anche gli inoffensivi accoppiamenti di più parole in gruppo) ed evitai arcaismi sentimentali, e tutti i *graziosi linguaggi* ... — Tarr risultò essere un romanzo semplice e chiaro⁸⁵.

Ciò lo condusse a nuove conclusioni:

Il mio grande interesse per questo primo romanzo — un tipo di espressione essenzialmente differente da quelle composizioni più o meno astratte in forma pura e colore — così umanista e lontana da implicazioni con la macchina, mi condusse su altri sentieri: una forma di espressione deve essere attinente all'altra se esse coesistono entro i confini di un cervello⁸⁶.

Non si deve pensare, però, che Tarr segni la fine della ricerca lewisiana, o il ritorno dell'autore, novello figliol prodigo, su posizioni più tradizionali. Alcune tracce del non sopito intento innovativo sono riscontrabili nel testo del 1918. Enzo Siciliano, nell'introduzione alla versione italiana del romanzo, parla della prima stesura del 1918 come di una struttura « tutta scatti e vagamente futurista (priva di congiunzioni, per intenderci meglio) »⁸⁷. Con ogni probabilità il riferimento è rivolto ad una

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ E. SICILIANO, traduzione e prefazione dell'edizione italiana di Tarr, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 9.

fraseologia che in alcune parti rimane ambigua, piena com'è di frasi nominali, di forme verbali implicite, di una punteggiatura e di un tono che ricordano quelli di *Enemy of the Stars*. Sotto accusa è sempre la narrazione cronologica, la temporalità, ma in modo più sottile, meno evidente.

Oltre alle tecniche che Lewis stesso ammetteva di aver applicato, vorrei evidenziare l'uso del segno tipografico '=' che ricorre con frequenza irregolare in tutto il libro.

Marinetti, nel suo manifesto 'Lo Splendore Geometrico e Meccanico e la Sensibilità Numerica', aveva autorizzato l'uso di tali *devices*.

I segni matematici + — × = servono ad ottenere delle meravigliose sintesi e concorrono, con la loro semplicità astratta d'ingranaggi anonimi, a dare lo splendore geometrico e meccanico.

Per i Futuristi l'uso dei segni tipografici equivaleva ad un colpo d'acceleratore, serviva a far scontrare violentemente immagini anche lontanissime, in modo da far scaturire delle analogie assai audaci.

Villa San Giovanni = febbilità di 300 lampade elettriche scosse da 18 spessori diversi di vento corrente

queste scossa = diminuzione di peso 6000 atomi usciti dal mio braccio destro

Mosa = 5 km. di pelle membranosa + x squame + 400 sterchi sputacchi frutti-fradici vomiti beccheggio e rulliiiio d'un cargo-boat-carboniere⁸⁸

Lewis impiega così queste innovazioni tipografiche:

⁸⁸ F. T. MARINETTI, 'Zang Tumb Tuuum', *cit.*, pp. 568, 623-24, 677.

Paris hints of sacrifice. = But here we deal with that large dusty facet known to indulgent and congruous kind.

This was Alan Hobson's outfit. = A Cambridge cut disfigured his originally manly and melodramatic form⁸⁹.

Lewis non usa il segno 'uguale' in funzione fluidificante della narrazione. Spesso esso si trova al termine di frasi complete e non rimanda a nessun altro legame tra le due frasi così collegate. A volte sembra essere un raddoppiamento del segno di interpunzione, accentuando un senso di estraneamento e di distacco. Quella che sembra essere un'accettazione della realtà a cui Lewis si sottomette passivamente, è invece un'attenta osservazione nel tentativo di evidenziarne l'assurdità. Se *Enemy of the Stars* terminava in un grigio e disperato nichilismo, in una cosmica negazione, Tarr si concludeva con un oggettivo riconoscimento, con il distacco calcolato di colui che analizza.

Separazione ed osservazione: ancora una volta l'occhio e la vista. Il risultato di questo atteggiamento di allontanamento è il grottesco, il riso ironico, il ghigno del superuomo.

L'approccio esterno alle cose (che si affida all'evidenza dell'occhio piuttosto che ad organi sensoriali più emotivi) può fare del 'grottesco' un salutare ed attraente compagno. Altri tipi di approcci non possono farlo⁹⁰.

L'ironia è l'arma tagliente che Lewis, e Tarr per lui, riesce ad adoperare con una disinvoltura ed una precisione da fiorettista. Tutti vengono travolti dalla ferocia di tale strumento: artisti,

⁸⁹ Parigi suggerisce sacrificio. = Ma qui abbiamo a che fare con quel largo volto polveroso conosciuto in modo favorevole e disteso... Questo era l'abito di A. Hobson. = Un taglio di Cambridge sfigurato nell'originario aspetto maschio e melodramatico. (W. LEWIS, *Tarr*, New York, Alfred A. Knopf, 1918, pp. 15, 16). Le traduzioni da Tarr sono mie.

⁹⁰ W. LEWIS, *Men without Art*, Londra, Casell, 1934, p. 127.

pseudo-artisti, donne, piccoli borghesi, sentimenti, *affaires de coeur*, lo stesso Tarr.

Sullo sfondo resta, però, pur sempre, un amaro pessimismo, il sospetto di un'incurabile malattia. Tarr, un egotistico pittore, gravemente afferma:

Sono un nuovo tipo di pessimista = un tipo che credo decadrà! = Sono il pessimista Panurgico ubriacato dal gas esilarante dell'Abisso. Fisso lo squallore e l'idiozia, e più li guardo, più mi piacciono ... = io prendo tutto questo e mi ci seppellisco il viso dentro! ... Mi ci faccio risate aphone perché soffoco e sputo⁹¹.

Tarr, parziale impersonificazione del Lewis vorticista, dell'artista che accetta la realtà che lo circonda ma che non vuole farsi prendere dal vortice che gli ruota intorno, osserva la realtà da lontano, dall'alto del suo « famoso sentimento d'indifferenza ».

Nato, come i personaggi di Joyce, Eliot, V. Woolf e di altri esponenti del Modernismo, dalla frattura tra la realtà e la rappresentazione della realtà, dall'alienazione dalla vita, dall'oggettività intesa come assenza di emotività, Tarr non arriva ad un ripiegamento introspettivo, al personaggio lacerato e problematico; Tarr, e Lewis attraverso lui, proponeva un personaggio quasi insondabile, distaccato, emotivamente superficiale.

Io non sono un anatomista. A me piace la superficie della vita ... perché nasconde la repulsiva agitazione dell'intestino. Datemi la fossetta sulla guancia della Gioconda o il San Giovanni Battista, e voi potete avere tutti gli scheletri Gotici o le surrealiste budella che vi pare! E ciò che concerne il corpo concerne allo stesso modo la mente. A me non piacciono tutti questi dottori. Datemi la superficie della mente. Datemi l'esterno di tutte le cose, io sono un fanatico dell'esteriorità delle cose⁹².

⁹¹ W. LEWIS, *Tarr*, cit., p. 22.

⁹² W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 9.

Come i Greci di Nietzsche, Tarr/Lewis sapeva che « per vivere occorre arrestarsi animosamente alla superficie, all'increspatura, alla scorza », bisognava essere « superficiali – per profondità »⁹³. La satira, il riso sono il segno tangibile di ciò. Quando l'ironia o l'autoironia lo investono, in questi momenti, il velo si lacera e ci lascia intravedere, oltre la sicurezza, l'autarchica freddezza che permea di sé ogni atteggiamento di Tarr, una realtà più drammatica, una problematica per certi versi ancora irrisolta, e ben lontana dall'ostentata tranquillità olimpica di Tarr.

Otto Kreisler è, invece, il pittore romantico che ricerca la totale immersione nella realtà, pur non riuscendo a capirla fino in fondo. Tarr critica il suo modo di vita, giudicandolo « un tentativo di uscire dall'Arte per tornare di nuovo nella Vita ».

In molte occasioni vediamo Kreisler immerso in vortici di desideri, pensieri, dubbi. Vortici che distruggono chiunque non riesca a raggiungere il tranquillo punto centrale. La fine inevitabile di Kreisler è il suicidio, mentre Tarr, che invece ha conquistato questa atarassia, continua la sua vita di pittore negli avventurosi meandri parigini.

Ma anche la sua finale accettazione del matrimonio è un dramma, una debolezza emotiva che lo farà soccombere. Tarr è l'artista « che ha scelto la 'forma' ma è tuttavia consapevole dei pericoli che ciò comporta, del sacrificio che la 'forma' esige. Se c'è, quindi, una tragedia di Otto, c'è anche, non meno cruenta perché più segreta, una tragedia di Tarr così come ce ne sarà una di Mauberley »⁹⁴.

Sono dunque infondate le accuse rivolte a Lewis concernenti il minor risalto riservato a Tarr a tutto favore di Kreisler che, inizialmente, è una figura di secondo piano, ma che alla fine

⁹³ F. NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, Milano, Adelphi, 1965, p. 19. In quegli anni Lewis fu un attento lettore di questa opera del filosofo tedesco. Cfr. W. LEWIS, *Rude Assignment*, cit., p. 128.

⁹⁴ A. LOMBARDO, 'Tarr l'autocrate', *Il Mondo*, 22 Marzo 1960.

risulta essere il personaggio più significativo, più vero e psicologicamente compiuto. È un contrasto che Lewis ha volutamente creato. Tarr non ha bisogno di un grande dispendio di parole. È più sintetico, asciutto. Non conosce i mutamenti, le incertezze, gli avanzamenti di Kreisler, è come impermeabile alla realtà circostante e, di conseguenza, nel corso della narrazione è quasi immutabile. È paragonabile ad una macchina perché per Lewis essa è il simbolo di tutti gli automatismi:

non aveva affatto diplomazia sociale, ma quella goffa dell'intelletto. Riusciva comunque a barcamenarsi con essa. Ma era un meccanismo pieno di sinistre bielle, di forme simili ad organi di pesanti trivelle. = Quando cercava di essere amabile, riusciva solo ad essere minaccioso⁹⁵.

Tarr è un autocrate, è lui stesso il centro del vortice, ogni sua azione è un'autoaffermazione, un continuo autodefinirsi, un riconoscersi nelle varie situazioni sempre uguale ed immutabile.

La rigidità che lo rende quasi un « miraculous mechanism » era il risultato del distacco con cui affrontava la vita.

In *Tarr*, dunque, Lewis presenta nuovamente il suo credo vorticista di un'arte separata dalla vita, un'arte come allontanamento, purificazione della realtà, arresto del flusso vitale, un qualcosa di astratto e di rigido, negatore della vita.

Una statua, dunque, è una cosa morta, un pezzo di pietra o di legno. Le sue linee e le sue proporzioni sono la sua anima. Ogni cosa viva, pronta a mutare rapidamente è arte cattiva, sempre. Gli uomini e le donne nudi sono l'arte peggiore perché in dosso hanno meno cose semi-morte. La corazza della tartaruga, le piume d'un uccello, avvicinano questi animali all'arte. La carne morbida, vibrante, viva, è tanto lontana dall'arte quanto un oggetto qualsiasi⁹⁶.

⁹⁵ W. LEWIS, *Tarr*, cit., p. 17.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 353.

L'arte futurista che voleva incorporare il movimento era quindi l'esatto opposto dell'ideale di arte concepito da Lewis: « la statua futurista si muoverà; allora vivrà un poco; ma un qualunque idiota può fare di meglio con la sua brava moglie in un cantuccio. La Natura è decisamente avanti a noi in trovate del genere »⁹⁷. Anche O. Wilde in *Decay of Lying* aveva sostenuto che « tutta la cattiva arte deriva dal ritornare alla vita e alla Natura »⁹⁸. Allo stesso modo Whistler aveva affermato: « La Natura solitamente sbaglia »⁹⁹.

Non essendo vita, per Lewis l'arte era morte, cioè fatta di cose immobili, inanimate. Ma tale allontanamento dal flusso e dal tempo voleva dire, come in Schopenhauer, eludere la minaccia della morte. Morte e immortalità sono sinonimi. Questa arte voleva essere immortale.

Pound invece sosteneva che l'arte era nelle cose « in seme e dinamiche piuttosto che nelle cose morte, morenti o statiche »¹⁰⁰. Da qui il significato profondo della ghianda, dell'*acorn* nei *Cantos*.

L'associazione tra Arte e Morte, tra Arte e Presente (l'arte è una continuità), già espressa nel manifesto 'Our Vortex', in *Tarr* è ripresentata più compiutamente.

La Morte è ciò che differenzia l'arte dalla vita. L'arte si identifica con l'idea di permanenza. È continuità, non uno spasmo isolato ... l'esser inanimati è la prima condizione dell'arte. Da un lato c'è la pelle corazzata dell'ippopotamo, la corazza della tartaruga, piume e macchinari: dall'altra, i nudi palpitanti, mossi da dolce vita interiore, dall'infinita elasticità di movi-

⁹⁷ W. LEWIS, 'Vortices and Notes', *Blast* I, p. 135.

⁹⁸ O. WILDE, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1981, p. 165.

⁹⁹ D. SUTTON, *J. McNeil Whistler*, Londra, Phaidon Press, 1966, p. 53.

¹⁰⁰ E. POUND, 'Affirmations VI - Analysis of This Decade', *The New Age*, 11 Febbraio 1915, p. 411.

menti e di coscienza. L'esser morti, dunque .. è la prima condizione dell'arte. La seconda è l'assenza d'*anima* in senso umano sentimentale. In una statua le linee e le masse, sono anima. Nessun infiammabile e indomito io è pensabile come suo *interiore*. Non ne ha. Questa è un'altra condizione dell'arte: *non avere interiorità*, nulla che non si possa non *vedere*¹⁰¹.

¹⁰¹ W. LEWIS, *Tarr*, *cit.*, pp. 353-54.

CAPITOLO X

I FIANCHEGGIATORI

10.1. FORD MADOX HUEFFER (FORD)

Tra gli scrittori che, pur nella loro peculiarità sia formale sia qualitativa, non sembrano estranei ad una certa suggestione Futurista/Vorticista, Ford Madox Hueffer (poi Ford) occupa un posto del tutto particolare.

Figlio maggiore del critico musicale e librettista Dr. Franz Hueffer, Ford viene coinvolto nelle nuove tendenze artistiche sin dall'inizio. Sin da quando, redattore di *The English Review* nel 1909, ricevette una visita molto particolare. Lewis, allora completamente sconosciuto, andò a trovarlo per sottoporre al suo giudizio il breve racconto 'The Pole', per sapere se Ford ritenesse opportuno pubblicarlo sulla sua rivista. Entrando, però, per sbaglio nel bagno, lo trovò

coricato sul dorso della vasca da bagno, in sessanta centimetri di acqua calda, con una grande spugna in una mano ed una saponetta nell'altra.

Per nulla imbarazzato, Lewis affermò « nel modo più naturale che era un uomo di genio » e chiese, ed ottenne, il permesso di leggere il manoscritto che intendeva pubblicare. Intanto Ford

continuava « ad usare la sua spugna » ed alla fine fu d'accordo sulla pubblicazione perché « una delle sue idee principali era sempre quella di pubblicare i non pubblicati, di incoraggiare il genio nascente »¹. Ma questa non fu la sola situazione 'imbarazzante' in cui egli si trovò. Mentre Ford teneva una conferenza al *Rebel Art Centre* « distrattamente vestito in frac »², un quadro di Lewis appeso alle sue spalle, si staccò dalla parete cadendo « senza danno, ma in modo ridicolo ». Come commenta ironicamente Materer, « l'esperienza di Ford con i Vorticisti sembra riassumersi »³ in questo avvenimento.

Al di là di questi aneddoti, bisogna, però, ricordare che la casa di Ford, la famosa South Lodge al numero 80 di Campden Hill Road, fu il punto di ritrovo di molti artisti tra i quali i Vorticisti, ed in special modo, offrì ospitalità a Pound che in un certo senso ne divenne l'animatore, il « social master of ceremonies »⁴. Indubbiamente fu l'esuberanza e la irriverenza verso ogni tipo di convenzione che animavano Pound, a trasformare South Lodge « da villa abbastanza soffocante e convenzionale, in un frequentato luogo di ritrovo per *les jeunes* »⁵. È pur vero, però, che fu Ford a commissionare a Lewis un grande quadro da appendere sulla cappa del camino del suo studio e a chiedergli di invitare a casa sua Marinetti e Nevinson.

[Ford sembrava] seriamente essere arrivato alla conclusione che l'impressionismo flaubertiano, di cui lui e Conrad erano stati per così tanto tempo i principali esponenti Inglesi, era, come Lewis affermò, morto e seppellito⁶.

¹ D. GOLDRING, *South Lodge*, cit., p. 40.

² *Op. cit.*, p. 65.

³ T. MATERER, *Vortex: Pound, Eliot and Lewis*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 27.

⁴ D. GOLDRING, *op. cit.*, p. 47.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Op. cit.*, p. 65.

Ford stesso ammetterà in seguito:

Suppongo che io fossi identificato con i Vorticisti ... quei giovani hanno fatto del loro meglio per fare di me un uomo. Mi trascinarono in giro nelle congiure, nei night-club, alle conferenze dove Marinetti ululava e produceva rumori simili ad una mitragliatrice. Hanno anche cercato di coinvolgermi nelle loro scissioni⁷.

Ford era affascinato dai nuovi metodi di scrittura vorticista: « Essi hanno abolito non solo l'Illusione del Soggetto, ma il Soggetto stesso »⁸.

L'alleanza tra un uomo di lettere di mezza età, com'era Ford, e le eccentricità di Pound e Lewis, aveva del miracoloso⁹. Ma al di là delle apparenze, Ford fu un uomo di cultura tra i più influenti nel processo di rinnovamento della letteratura inglese del primo Novecento. Negli anni precedenti aveva avuto occasione di frequentare scrittori quali H. James, H. G. Wells, Th. Hardy, e soprattutto aveva stretto una fraterna amicizia con Conrad, che portò anche alla collaborazione letteraria. Già Conrad nella prefazione a *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897) aveva posto un forte accento sull'importanza della 'struttura', sulla « devozione ferma e completa al dosaggio perfetto di forma e contenuto », sui 'sensi' attraverso i quali è possibile « raggiungere la molla segreta che risponde alle emozioni ».

L'arte stessa può essere definita come un tentativo onesto di rendere giustizia al mondo visibile nel modo più alto pos-

⁷ F. M. FORD, *Return to Yesterday*, cit., p. 419.

⁸ F. M. FORD, *Thus to Revisit*, cit., p. 140.

⁹ Pound e Ford erano entrambi scevri da qualunque tipo di gelosia, ed erano anche accomunati dallo stesso disinteressato amore per la buona scrittura che li portò a scoprire e a far conoscere al grande pubblico, autori oggi giorno ritenuti tra i maggiori della letteratura del Novecento.

sibile, portando alla luce la verità molteplice che giace sotto le diverse apparenze. È un tentativo di scoprire nelle sue forme, i suoi colori, le sue luci, le sue ombre, nelle apparenze della materia e nei fatti della vita, ciò che in ognuno di questi elementi è fondamentale, ciò che sopravvive ed è essenziale — la sola qualità convincente e chiarificatrice — la verità stessa della loro esistenza. L'artista, allora, come il filosofo o lo scienziato, cerca il vero e rivolge il suo richiamo¹⁰.

L'impegno sia di Conrad sia di Ford fu vitale per lo sviluppo delle idee di *mot juste* e di concisione nella poesia imagista. Oltre a ciò, Pound riconosceva a Ford il merito dello sviluppo della *prose tradition* in poesia, cioè l'abbandono della poesia aulica, lirica a favore del linguaggio parlato, semplice, preciso, e oggettivo. « Per quanto mi possa ricordare Hueffer ha sempre predicato la 'Prosa' su questa isola »¹¹. Anche l'appello alla concretezza che abbiamo trovato in Pound, aveva in Ford uno strenuo difensore: « la parola, scritta o parlata, ha energie che trasgrediscono i limiti delle lettere che la ingabbiano, o dei suoni che la costringono in spazi stretti ... le idee poetiche sono meglio espresse da oggetti concreti »¹². Pound riteneva che Ford « sapeva le risposte, ma nessuno gli credeva ... Hulme è sulla strada del mito, ma i suoi appunti stampati dopo la sua morte, hanno avuto poco a che fare con quello che è accaduto nel 1910,

¹⁰ J. CONRAD, Prefazione a *Il Negro del 'Narciso'*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. XXVII-XXVIII.

¹¹ E. POUND, 'Ford Madox Hueffer', *The New Freewoman*, 15 Dicembre 1913, p. 251. Ford affermò: « I prefer personally the language of my own day, a language clear enough for certain matters, employing slang where slang is felicitous, and vulgarity where it seems to me that vulgarity is the only weapon against dullness ». F. M. FORD, 'Impressionism - Some Speculations II', *Poetry*, Settembre 1913. In una lettera ad H. Monroe del Gennaio 1915 Pound scrive: « Ford mi ha inculcato questo punto di vista sin da quando lo incontrai per la prima volta (nel 1908 o nel 1909) ».

¹² F. M. FORD, 'Those Were Days', *cit.*, p. XIII.

1911 e 1912 »¹³. Fu Ford « IL FARO DELLA CRITICA del 1912 »¹⁴, è con lui che cominciò nel 1908 « la rivoluzione della parola »¹⁵.

Mr. Hueffer è il miglior critico d'Inghilterra, si potrebbe dire l'unico critico che abbia qualche importanza ... Hueffer ha posseduto la facoltà peculiare della 'prescienza', o della critica costruttiva, in grado preminente. Una forza reale è capace di fare funzionare qualsiasi macchina¹⁶.

Nel necrologio di Ford, Pound ricorda come reagì agli arcaismi delle sue poesie pre-imagiste:

E lui sentiva gli errori dello stile contemporaneo al punto da rotolare (fisicamente) .. sul pavimento del suo alloggio temporaneo in Giessen, quando il mio terzo volume mi rivelava intrappolato, appiccicato come a carta moschicida, bloccato e fissato con cinghie ad uno sterile sforzo provinciale di imparare ... l'ampollosa linguaggio che allora passava per 'buon Inglese' ... E quel rotolamento mi fece risparmiare almeno due anni, forse più. Mi rimandò ... verso l'uso della lingua viva¹⁷.

Il suo incoraggiamento, e l'aiuto materiale che sempre riservò a quei movimenti che miravano ad un rinnovamento della poesia inglese furono quindi sempre sinceri e motivati. Ford era dotato di un grande spirito avanguardista: « Per quel che mi riguarda quando qualche giovane con barba e sombrero solleva qualche sorta di baruffa, dovunque, su qualunque cosa, io sarò

¹³ E. POUND, 'Harold Monroe', *The Criterion*, Luglio 1932, ora in *Polite Essays*, Londra, Faber, 1937.

¹⁴ E. POUND, 'This Hulme Business', *The Townsman*, Gennaio 1939.

¹⁵ E. POUND, *Polite Essays*, *cit.*, p. 50.

¹⁶ E. POUND, *Saggi Letterari*, *cit.*, p. 476.

¹⁷ E. POUND, *Selected Prose*, *cit.*, pp. 431-32.

con lui, se me lo permetterà »¹⁸. Ma Ford era troppo oculato per considerarsi un rivoluzionario in campo letterario. Era cosciente però dell'identità di vedute. Nel suo articolo 'Literary Portraits — XLIV — Signor Marinetti, Mr. Lloyd George, St. Katharine, and others' (*The Outlook* 11 Lug. 1914), Hueffer si domandava:

Ultimamente sono stato a pensare perché non occupo adesso — perché non lo occupavo dieci anni fa — il posto che ha ora Marinetti. Perché non c'è una sola parola delle dottrine di Marinetti che io non sia stato a predicare sin da quando avevo quindici anni. Nessuno mi ascoltava mai. Perché?

E così si rispondeva:

Penso di saperlo. Probabilmente è perché Marinetti, non indebolendo mai la forza del suo richiamo ... è stato così capace di perfezionare il metodo delle sue espressioni che nessuno che ascolti le sue dottrine non ne rimanga persuaso. Come conferenziere il Messaggero del Futurismo è senza pari. Il bellissimo e chiaro linguaggio che usa; la meravigliosa e limpida voce che ha a sua disposizione; i gesti che attirano; gli attraenti ed intelligenti, ma in nessun senso autoritari, lineamenti di questo portavoce del Nord Italia è un capolavoro di tecnica persuasiva.

Poi, dopo avevo affermato che « Marinetti, come me, è solamente un impressionista », continuava:

Che Marinetti sarebbe rimasto indietro era tanto sicuro ed inevitabile quanto il fatto che io sarei rimasto indietro. I pionieri sono solo pionieri.

Nonostante questo, « Come profeta e propagandista non teme rivali, ed io mi rammarico moltissimo per gli attacchi contro

¹⁸ F. M. FORD, 'Those Were Days', *cit.*, p. xv.

di lui mossi dai Futuristi Inglesi ». Ma in cosa consistevano queste « dottrine che io predicavo mentre Marinetti era ancora nel suo liceo parigino »? A quali tentativi si riferiva l'accenno di Pound: « Ford Hueffer è dedito a qualche genere di esperimento negli usi moderni »? ¹⁹ Perché Pound definisce la poesia 'The Tree-Ten' di Ford « una semplice canzone alla maniera antica con un tocco di Futurismo nel suo ritornello così lirico »? ²⁰ Non si tratta, evidentemente, solo di affermazioni dal vago sapore futurista:

Quando i giovani poeti si metteranno in testa di venir fuori dalle loro biblioteche, e fare, per così dire, una passeggiata per Fleet Street, o una corsa in cima ad un autobus da Shepherd's Bush a Poplar ²¹.

Una ferrovia sotterranea è meglio di una diligenza.

Questo è il problema con la poesia di oggi, è troppo praticata in templi e troppo poco in autobus ²².

Sono curioso — perfino avido — di vedere il metodo che farà crescere l'erba sopra i miei metodi ed io sono contento di essere sostituito ²³.

Il suo interesse per i Vorticisti era legato al fatto che essi

non solo hanno cacciato fuori dal campo, dal mercato e dal foro i vecchi — oh, i terribilmente tediosi!) Accademici, essi hanno creato per loro stessi un 'pubblico' che non aveva mai aperto un libro se non per esserne annoiato, o non aveva mai

¹⁹ E. POUND, *Saggi Letterari, cit.*, p. 29.

²⁰ *Op. cit.*, p. 484.

²¹ F. M. FORD, 'Modern Poetry', *The Trush*, Dicembre 1909, pp. 52-3.

²² Lettera del 23 Gennaio 1912 in F. M. FORD, *Letters of F. M. Ford*, R. M. LUDWIG (ed.), Princeton, Princeton Un. Press, 1965, p. 54.

²³ F. M. FORD, 'On a Notice of «Blast»', *The Outlook*, 31 Luglio 1915.

pensato che l'Arte potesse essere un'apparenza interessante, ispiratrice o divertente²⁴.

Egli vedeva negli Imagisti e nei Vorticisti

un corpo che sembrava agire secondo le linee della mia incessante predicazione. Il loro lavoro aveva precisione; le loro parole venivano da vocabolari più attuali ... Avevano idee belle ed attuali ... avevano un perfetto controllo su una grande varietà di ritmi — ed avevano un grande amore per l'arte e la letteratura²⁵.

La partecipazione di Ford a *Blast*, è legata alla pubblicazione della prima parte di un breve racconto, *The Saddest Story*²⁶ che ha più il sapore di un tributo al suo paterno interesse per il Vorticism²⁷, che un riconoscimento per una prosa derivata dagli esperimenti verbali elaborati dai suoi giovani amici. Eppure è proprio con questa opera, definita dai Vorticisti « l'Uovo della Grande Alca »²⁸, che Ford supera il confine che divide lo stile tradizionale da quello moderno e che anticipa le seguenti realizzazioni di J. Joyce, di V. Woolf e di D. Richardson.

Secondo Ford, ciò di cui si aveva bisogno era un romanzo ben delineato come un blocco di marmo, « duro nella struttura come un mosaico, senza incrinature come un lucente elmetto d'acciaio del quindicesimo secolo »²⁹. Un romanzo di neoclassica chiarezza, ma che avesse la compattezza e la velocità di percezione posseduta dalla scultura. Un romanzo percepibile spazialmente,

²⁴ F. M. FORD, *Thus to Revisit*, cit., p. 137.

²⁵ F. M. FORD, 'Those Were Days', cit., p. XIV.

²⁶ Esso ora costituisce il primo capitolo del suo romanzo *The Good Soldier*.

²⁷ D. GOLDRING definisce Ford un 'honorary vorticist' in *South Lodge*, cit., p.

65.

²⁸ F. M. FORD, *Return to Yesterday*, cit., p. 419.

²⁹ F. M. FORD, 'Literary Portraits - XX', *The Outlook*, 24 Gennaio 1914.

libero dalla linearità della scrittura tradizionale. Ford stesso, attraverso le parole del suo narratore Dowell, pone l'accento sull'improrogabilità della scelta da effettuare.

Non so ancora in che forma buttar già queste righe; se sia meglio provare a raccontare la storia dal principio, come se fosse una vera storia, o riferirla come mi è pervenuta, a distanza di tempo, dalle confidenze di Leonora e da quelle dello stesso Edward³⁰.

Il rifiuto del primo metodo a favore del secondo, giustifica sia i continui salti cronologici, la giustapposizione di presente e passato, le numerose scene, le impressioni che si incontrano nell'intero romanzo, sia uno stile digressivo che si sviluppa secondo linee emozionali dando così un vivo senso di casualità e di arbitrarietà agli eventi. Sono scene selezionate che vengono giustapposte come immagini poetiche per il raggiungimento della massima intensità. Il romanzo non doveva più dare l'illusione della realtà, come flusso di accadimenti, ma doveva rendere la frammentazione spaziale della vita mediante un perfetto controllo della tecnica. Conseguentemente *The Good Soldier* risulta essere un romanzo metaforico, astorico, le cui scene non si susseguono secondo un ordine lineare né cronologico. Ciò che Ford affermava riguardo i pittori futuristi era ciò da cui voleva rifuggire nella sua narrazione.

Essi non vi danno tanto la ricostruzione di una scena cristallizzata in cui le forme siano immobilizzate — non tanto questo, quanto frammenti di impressioni raccolti durante un periodo di tempo, durante un'emozione, o ... un viaggio³¹.

³⁰ F. M. FORD, *Il Buon Soldato*, Milano, Garzanti, 1980, p. 12.

³¹ F. M. FORD, 'Literary Portraits - XXXVI: Les Jeunes and Des Imagistes', *The Outlook*, 16 Maggio 1914.

I 'frammenti di impressioni' attraversano anche la mente di Dowell, ma sono concatenati in numerose scene che vengono giustapposte spazialmente per renderne l'intensità. Questa analitica divisione dello spazio, per cui una singola scena viene narrata da differenti punti di vista, facendole cambiare aspetto di volta in volta, fa sì che, come ha affermato Frank Kermode, non sia più possibile riscontrare « un singolo modello di veridicità »³².

Ford si rendeva conto di sviluppare un'estetica non più naturalista, di star esprimendo la mal celata angoscia della sua epoca, la totale paralisi sia pubblica che privata. Ciò che non fece di Ford uno scrittore d'avanguardia, sebbene *The Good Soldier* fosse a suo modo un libro rivoluzionario quando apparve nel 1913, fu « il suo contegno edoardiano », l'eleganza preraffaellita che ne sviliva la portata innovativa. Ford stesso ha poi descritto il suo racconto come « un uccello ... non più rumoroso di un tordo nelle pagine di *Blast* »³³.

Nonostante questo, e nonostante il fatto che per i Vorticisti Ford fosse sinonimo di Impressionismo, per Pound egli rappresentava la parte migliore di tale movimento, quella da cui era possibile apprendere qualcosa: il metodo della presentazione. L'Impressionismo significava per lui qualcosa di diverso da Symons ... L'Imagismo non è Impressionismo, sebbene si prenda a prestito, o si possa prendere a prestito, molto dal metodo della presentazione »³⁴. Il limite della narrazione di Ford era la mancanza di efficienza, di controllo tecnico per tutta un'opera: « La sua migliore prosa è stata probabilmente perduta in capitoli isolati in romanzi non terminati o pubblicati troppo velocemente »³⁵.

C'è una chiara distinzione tra dettagli inutili e dettagli irrilevanti. Un mio amico impressionista mi parla a lungo di effetti preparatori e con tal motivo giustifica molti dettagli inutili che non sono 'irrilevanti', ma che finiscono con l'essere noiosi e col far passare la voglia della sua narrativa³⁶.

Probabilmente Pound si riferiva a Ford quando affermava: « conosco un uomo che occasionalmente seppellisce un affascinante breve capitolo in un lungo romanzo inefficace »³⁷. Alla prosa discontinua, anche se a tratti illuminante, di Ford, Pound preferiva Joyce per la sua capacità di esercitare « una più rigorosa selezione, grazie al suo escludere ogni dettaglio non necessario »³⁸.

Ciò che esattamente fosse il Vorticismo ... non lo seppi mai. Probabilmente a causa del singolare ed incomprensibile accento americano di Pound — così antidiluviano — e dei borbottii quasi impercettibili di Lewis ... Pound mi teneva per un braccio e Lewis per l'altro. Pound con un'estrema sapidità di dizione mi gridava a voce rauca ammirabili dottrine ... e Lewis, nell'altro orecchio, faceva cadere vetrioliche ma incomprensibili denunce³⁹.

Durante uno di questi strani incontri, Lewis, che nel seguente brano è nascosto sotto le iniziali D.Z.,

alzò un poco la voce, in modo da essere udito da me ma non da Ezra. Ezra non l'avrebbe tollerato.

D. Z. disse:

« *Tu sais, tu es foutu! Foutu! Finito! Esploso! Distrutto! Scoppiato realmente. La tua generazione è morta. Qual'è il senso di Conrad, dell'Impressionismo e di te? Voi rappresentate l'Im-*

³² F. KERMODE, 'Novels: recognition and deception', *Critical Inquiry*, Settembre 1974.

³³ F. M. FORD, *Return to Yesterday*, cit., p. 419.

³⁴ E. POUND, 'Vorticism', cit., p. 463.

³⁵ E. POUND, *Selected Prose*, cit., p. 433.

³⁶ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 518.

³⁷ Pound/Joyce, op. cit., p. 44.

³⁸ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 518.

³⁹ F. M. FORD, 'Those Were Days', cit., p. xi.

pressionismo. È finito. *Foutu*. Scoppiato! Questo è il futuro. Che se ne fa la gente dei vostri lavori antiquati? Cercate di far credere alla gente che quando vi leggono provano delle emozioni. Scrivete queste storie immensamente lunghe raccontate da un dottore ad un tavolo o da un capitano in una taverna. Ci mettete anni ad inserire questi tipi per far sembrare la vostra opera convincente. Chi vuole essere convinto? Datevi da fare. Lasciate perdere o mettetevi sotto. Questo è il giorno del Cubismo, del Futurismo e del Vorticismo. È me che la gente vuole, non voi⁴⁰.

Dopo una tale dichiarazione Ford era deciso a ritirarsi dalla scena letteraria: « sono deciso a lasciare la scrittura creativa per sempre »⁴¹. Ci vollero dieci anni prima che Ford pubblicasse un altro romanzo. Ma non era amarezza la sua: « D.Z. aveva perfettamente ragione ... L'impressionismo era morto »⁴². Il suo momentaneo ritiro era dovuto al fatto che considerava i giovani scrittori, primi fra tutti i Vorticisti, capaci

di portare avanti il lavoro che avevo, non proprio cominciato, ma cercato di promuovere in altri. Desideravo che l'inglese divenisse più colloquiale e più preciso ... che si comprendesse che la poesia è una questione di presentazione, non di commento ... E forse ero soprattutto ansioso che l'Inghilterra comprendesse che tutta la prosa creativa e tutti i versi ricchi di immaginazione sono Poesia⁴³.

Io che, relativamente parlando, sto per morire, profetizzo che questi giovani distruggeranno diversi anziani — e diventeranno parecchi altri⁴⁴.

⁴⁰ F. M. FORD, *Return To Yesterday*, cit., p. 418.

⁴¹ F. M. FORD, 'On Impressionism', *Poetry and Drama*, Giugno-Dicembre 1914, p. 326.

⁴² F. M. FORD, *Return To Yesterday*, cit., p. 418.

⁴³ F. M. FORD, 'Those Were Days', cit., pp. XIII-XIV.

⁴⁴ F. M. FORD, 'Literary Portraits', *The Outlook*, 4 Luglio 1914, p. 16.

10.2. THOMAS STEARNS ELIOT

Tra la pubblicazione del primo e del secondo numero di *Blast* Pound introdusse T. S. Eliot nel gruppo vorticista. Lewis, questa volta, fu abbastanza entusiasta del nuovo poeta tanto da includere in *Blast II* due sue poesie, *Preludes* e *Rhapsody of a Windy Night* (*sic*). Le poesie da pubblicare originariamente dovevano essere più numerose, ma il timore di Lewis che la censura potesse intervenire nuovamente, lo costrinse ad una dura selezione.

Eliot mi ha spedito *Bullshit* e la *Ballad for Big Louise*. Sono eccellenti pezzettini di dotta oscenità. Sto cercando di farli stampare su *Blast*; ma aderiscono alla mia ingenua determinazione di non avere 'parole terminanti' per -uck, -unt, e -ugger⁴⁵.

Eliot, che allora studiava ancora ad Oxford, seguiva le attività dei Vorticisti ed avrebbe voluto collaborare al secondo numero di *Blast* con componimenti adeguati.

Sono in corrispondenza con Lewis, ma i suoi principi da puritano sembrano sbarrare la mia strada della pubblicità. Temo che King Bolo e la sua Big Black Kween non vedranno mai la luce⁴⁶.

Le poesie di Eliot pubblicate sembravano essere abbastanza adeguate alla forza ed all'originalità delle opere dei Vorticisti. A differenza di alcune poesie di Pound, quelle di Eliot erano intense e vivide tanto da sembrare ispirate all'estetica vorticista del *primary pigment*. Anche il tema della vita urbana come insieme di *sordid images*, pur non contenendo né l'aggressività,

⁴⁵ *The Letters of W. Lewis*, cit., pp. 66-67.

⁴⁶ 'A Bundle of Letters', in *E. Pound, Perspectives*, NOEL STOCK (ed.), Chicago, Henry Regnary, 1965, p. 111.

né l'energia volute da Pound e da Lewis, parevano rifarsi al credo vorticista di ricavare qualcosa di artisticamente bello anche da materiali brutti. La città descritta in queste poesie non corrisponde a qual vortice di energia cantato dai Futuristi, ma ai 'Tableaux Parisiens' di Baudelaire.

Non è semplicemente nell'uso di immagini di vita ordinaria, né semplicemente nell'uso di immagini della vita sordida di una grande metropoli, ma nell'elevazione di tali immagini alla *prima intensità* — presentandole così come sono, e malgrado tutto facendo rappresentare loro qualcosa d'altro, molto più che se stesse — che Baudelaire ha creato un modo di liberazione e di espressione per altri uomini⁴⁷.

La desolazione che queste composizioni emanano è anche accentuata dalla indeterminatezza e stilizzazione di certe scene evocate. Come Joyce, Eliot aveva agli occhi di Pound abilità compositiva nel giustapporre immagini, ed inoltre capacità nel fornire *universal elements*:

James Joyce ha scritto il romanzo migliore del mio decennio, e forse la migliore critica è venuta da un belga che ha detto: 'Tutto questo è altrettanto vero del mio paese come dell'Irlanda'. Eliot si può similmente applicare ad ogni luogo. L'arte non evita gli universali, li coglie tanto più direttamente in quanto li coglie attraverso i particolari⁴⁸.

Le poesie di Eliot presentano immagini concrete, universali in modo impersonale, sono cioè delle 'equazioni' in senso poundiano, che Eliot, riprendendo A. C. Bradley, chiamerà *objective correlative*⁴⁹. La poesia non doveva essere fine a se stessa, ma

⁴⁷ T. S. ELIOT, *Selected Essays*, cit., p. 377.

⁴⁸ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 544.

⁴⁹ A. C. BRADLEY, 'Poetry for Poetry's Sake', *Oxford Lectures on Poetry*, Londra, 1909, p. 19.

essere un 'analogo', un'astrazione della vita. Come Lewis quindi, Eliot credeva nella separazione tra Arte e Vita: « la differenza tra arte ed evento è sempre assoluta ».

La sola maniera di esprimere un'esperienza in arte è trovare un 'correlativo oggettivo'; in altre parole, una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella *particolare* emozione, cosicché, quando i fatti esterni, che devono concludersi in una esperienza sensoriale, siano dati, l'emozione sia immediatamente suscitata⁵⁰.

Le due poesie pubblicate su *Blast* cercano di fare proprio questo, fondere il momento esterno ed oggettivo con uno interno e soggettivo. Le immagini, i dettagli che sembrano casuali, presentano con esattezza una realtà statica, alienante e mortale.

You tossed a blanket from the bed,
You lay upon your back, and waited;
You dozed, and watched the night revealing
The thousand sordid images
Of which your soul was constituted;
They flickered against the ceiling.
And when all the world came back
And the light crept up between the shutters
And you heard the sparrows in the gutters
You had such a vision of the street
As the street hardly understands;
Sitting along the bed's edge, where
You curled the papers from your hair,
Or clasped the yellow soles of feet
In the palms of both soiled hands⁵¹.

⁵⁰ T. S. ELIOT, 'Hamlet', *Selected Essays*, cit., p. 145.

⁵¹ Tirasti giù la coperta del letto, / Giacesti sul dorso, in attesa; / Sonnacchiasti osservando la notte che svela / Le mille immagini sordide / Di cui era

Eliot non trova piacere né bellezza in questa frammentazione del mondo. Sono visioni che gli si impongono, immagini concrete ed oggettive che presentano simultaneamente un mondo sordido, disumano, ed uno stato d'animo, come voleva Pound nella poesia imagista e poi nella sua idea di ideogramma. La capacità del poeta era per Pound ed Eliot quella di amalgamare frammenti estratti dalla realtà, apparentemente scelti confusamente, ma ordinati coerentemente, ed assemblarli in modo da renderli esemplari di una situazione universale. Al pari di Pound, Eliot supera questa fase legata al frammento. Le capacità giustappositive, di composizione si ampliano. Ora si tratta di creare nuovi *wholes*.

[L'uomo comune] si innamora, o legge Spinoza, e queste due esperienze non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, o con il rumore della macchina da scrivere o l'odore di cucinato; nella mente del poeta queste esperienze formano sempre nuovi insiemi⁵².

In *The Waste Land* la frammentazione di immagini non riguarderà solo una città ed un'epoca in particolare, ma sarà caratteristica di tutti i luoghi e di tutti i tempi. Le brusche giustapposizioni di luoghi, culture, citazioni acquistano significato dai rapporti metaforici che stabiliscono nello spazio, nella loro capacità di creare dei *vortex*.

L'opera di Eliot è in questo senso uno dei frutti migliori di questo periodo di ricerca, ed a ragione Pound in una lettera al suo professore Dr. Schelling scriverà: « Penso che *Waste Land* di

composta la tua anima; / Tremolavano contro il soffitto, / E quando tutto il mondo ritornò / E la luce strisciò fra le imposte / E udisti i passerotti nelle gronde, / Avesti una visione della strada / Che a stento la strada comprende; / Seduta sulla sponda del tuo letto / Togliesti dai capelli i bigodini, o stringesti / Le piante gialle dei piedi / Nel palmo delle mani sporche. (trad. it. di R. SANESI, in T. S. ELIOT, *Poesie*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 181-83.

⁵² T. S. ELIOT, 'The Metaphysical Poets', *Selected Essays*, cit., p. 287.

Eliot sia la giustificazione del 'movimento', del nostro esperimento moderno »⁵³.

10.3. D. H. LAWRENCE

Nonostante la mancanza di simpatia, (Pound definiva Lawrence una 'persona detestabile'⁵⁴), nello scrittore inglese egli ammirava la sensibilità moderna. « Credo che abbia appreso il giusto trattamento dei soggetti moderni prima di me. In alcune poesie pubblicate in *The English Review* »⁵⁵.

Difficilmente inquadrabile in qualsiasi movimento, Lawrence, scoperto da Ford Madox Ford nel 1909, per Pound era, unitamente a Joyce, uno dei migliori scrittori di prosa tra *les jeunes*. In un articolo dedicato a Joyce, nuovamente Lawrence è avvicinato allo scrittore irlandese, per il suo tentativo di scrivere « brevi narrazioni in versi, cercando, come si direbbe, di presentare, delle situazioni con quella stessa chiarezza che è stata dei prosatori, ma più concisamente. Mr. Joyce tenta una simile condensazione »⁵⁶. Proprio la *prose-tradition* era ciò che più Pound ammirava in Lawrence, unita ad una buona dose di realismo. « Mr. Lawrence ha tentato il realismo e vi è riuscito. Egli ha sollevato la poesia contemporanea al livello della prosa contemporanea, e non è un risultato da poco »⁵⁷. A buon diritto, quindi, Lawrence fu considerato un poeta imagista.

Oltre a condividere questi interessi comuni in poesia, tra il 1913 e il 1915, Lawrence scrisse le quattro versioni di *The Rainbow*. Al 1914 risale anche il suo interesse per il Futurismo.

⁵³ Lettera dell'8 Luglio 1922, in E. POUND, *The Selected Letters*, cit., p. 180.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 517.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 499.

In una lettera indirizzata a A. W. McLeod del 2 Giugno 1914 scriveva:

Mi sono interessato dei Futuristi. Ho comprato un loro libro di poesia — un libro molto spesso — un libro con riproduzioni di quadri — ed ho letto i Manifesti e i saggi di Marinetti e di Paolo Buzzi, i saggi sul Cubismo ed il Futurismo di Soffici. Mi ha interessato moltissimo. Mi piace perché applica alle emozioni la purificazione delle antiche immagini e sentimentalità. Mi piace per il suo dire — basta con questo nauseante luogo comune, lasciateci essere onesti e fedeli a ciò che è in noi⁵⁸.

Non fu, però, un semplice interesse passeggero (Lawrence aveva intenzione di scrivere un saggio sul Futurismo), ma anche un impulso a cercare nuove vie di espressione. Egli ammirava i Futuristi non per le loro realizzazioni o per i loro metodi propagandistici, ma perché si ribellavano ai vecchi schemi letterari, psicologici e romantici.

Mi piacciono. Solo non credo in loro. Sono d'accordo con il loro essere stufi della pedanteria, della tradizione, dell'inerzia, ma non li seguo per quanto riguarda la cura... Marinetti afferma: 'L'Italia è come una grande Corazzata circondata dalle sue torpediniere' cioè a dire — un grande meccanismo. L'Italia deve passare attraverso lo stadio più meccanico e morto di tutti — ogni cosa è soggetta alle leggi della fisica. Questa è la rivolta contro il sentimento bestiale, la servile adesione alla tradizione, la mente morta. Per questo mi piace⁵⁹.

Lawrence, quindi, sposava l'idea futurista della nascita di una nuova sensibilità artistica, frutto di una mutata condizione di vita, che non si identificava però nell'entusiastica adesione al mondo contemporaneo, ma nella rappresentazione di una realtà

⁵⁸ D. H. LAWRENCE, *Letters*, Londra, Heron Books, 1962, p. 279.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 280.

oramai non più circoscrivibile entro le fatiscanti mura del romanzo tradizionale.

Un'altra lettera a Edward Garnett del 5 Giugno 1914, ci spiega come il Futurismo servì a Lawrence per definire ed illuminare la sua percezione. In essa egli afferma che *The Wedding Ring* « è un tantino futurista — quasi inconsciamente tale ». Ciò si rifletteva nel fatto che « ho un diverso atteggiamento verso i miei personaggi »⁶⁰. Lawrence aderiva al principio futurista della distruzione dell'io in letteratura, ma questo non lo portava all'esaltazione della macchina e dell'inanimato. È sempre l'uomo che attira di più la sua attenzione, ma in un modo differente. Egli estrae dalla teoria marinettiana solo ciò che gli interessa.

Quando leggo Marinetti — 'le profonde intuizioni della vita congiunte le une alle altre, parola per parola, secondo il loro nascere illogico, ci daranno le linee generali di una fisiologia della materia' — scorgo qualcosa di ciò che cerco. Lo traduco goffamente, il suo italiano è confuso — e non mi interessa la fisiologia della materia — ma in qualche modo ciò che è fisicamente-non-umano nell'umanità, mi interessa più dell'elemento umano di vecchia maniera — che induce a concepire il personaggio secondo uno schema morale determinato e a renderlo coerente⁶¹.

Questo voleva dire che, secondo Lawrence, oltre allo studio freddo e scientifico della *physiology of matter*, al quale Marinetti si fermava, il metodo futurista si poteva applicare all'analisi della psiche dell'uomo e della donna, colti nei momenti di sospensione della coscienza, ai movimenti profondi della psiche umana. Si poteva arrivare alla descrizione dell'individuo nella sua interezza sia come essere unico, sia come essenza dell'individualità umana. Era il desiderio di liberare la percezione da ogni tipo di preconcetto, nell'intento di capire i fenomeni animati o inanimati senza la mediazione del sentimento.

⁶⁰ *Op. cit.*, pp. 281-282.

⁶¹ *Ibidem*.

Quando Marinetti scrive: « È la solidità di una lama d'acciaio che è interessante in sé, cioè l'unione non intellettuale e non umana delle sue molecole resistenti, diciamo, ad una pallottola. Il calore di un pezzo di legno o di ferro è infatti, per noi, più appassionante del riso e delle lacrime di una donna » — allora so cosa egli voglia dire. Come artista, lui è stupido, perché pone in contrasto il calore del ferro ed il riso della donna. Perché ciò che interessa nel riso della donna è la stessa cosa che interessa nella coesione delle molecole dell'acciaio nella loro reazione al calore. È la volontà umana, la si chiami fisiologica, o come Marinetti, fisiologia della materia, che mi affascina. Non mi preoccupo troppo di ciò che la donna prova — nell'uso abituale del termine. Ciò presume un *ego* con cui sentire. Io mi preoccupo solo di ciò che la donna è — inumanamente, fisiologicamente, materialmente — conformemente all'uso del termine; per me è importante ciò che essa è come fenomeno (o come rappresentante di qualche superiore, non umana volontà), invece di ciò che essa sente conformemente al concetto umano ... Qui i Futuristi sono stupidi. Invece di cercare il nuovo fenomeno umano, essi cercano solamente i fenomeni della scienza fisica reperibili negli esseri umani. Sono grossolanamente stupidi. Ma se qualcuno desse loro la vista, essi saprebbero cogliere le giuste mele dall'albero, perchè il loro stomaco ha un autentico appetito⁶².

Partiti, dunque, dal medesimo punto, Marinetti e Lawrence arrivano a conclusioni opposte: all'esaltazione della macchina il primo, alla ricerca delle forze non umane che si trovano nella natura dell'uomo il secondo. Per Lawrence i Futuristi « peccano del massimo peccato: sono dualisti, rimangono ancorati al primato occidentale dell'ego, e considerano la vita della materia diversa e separata, benché regolata da leggi analoghe, rispetto a quella dello spirito »⁶³. Questo nuovo interesse doveva condurre Garnett a non cercare più

⁶² *Ibidem*.

⁶³ G. CONTE, 'D.H. Lawrence', *Il Verri*, 1980, n. 17, p. 63.

Il vecchio e stabile ego del personaggio. C'è un altro *ego* per impulso del quale l'individuo è irriconoscibile e passa, per così dire, attraverso stadi allotropici che richiedono una sensibilità più profonda di quanto siamo stati abituati finora ad esercitare, per scoprire che si tratta dello stesso elemento singolo radicalmente invariato. (Allo stesso modo, il diamante ed il carbone sono lo stesso puro singolo elemento di carbonio. Il romanzo solito traccerebbe la storia del diamante — ma io dico 'Macchè diamante! Questo è carbonio'. Il mio diamante potrebbe essere carbonio o fuliggine, ed il mio tema è il carbonio)⁶⁴.

I personaggi di Lawrence non saranno più coerenti, non risponderanno ad uno schema morale fisso, ma seguiranno i loro impulsi che a volte si rivelano contraddittori. La loro identità è instabile: all'esterno sono soggetti a violente forze sociali, all'interno a quelle dell'inconscio. I loro stati d'animo equivalgono a stati della materia. Ciò che interessava a Lawrence, come ai Futuristi, è questo mutamento continuo della materia sottoposta alla violenza del dinamismo, al flusso ininterrotto della vita.

Dietro questa dissoluzione dell'io si rintraccia, però, qualcosa di vitale, di ancestrale, di immutabile così come il carbonio è l'elemento primario sia del diamante che del carbone. In questo punto Lawrence ed i Futuristi si ricongiungono.

L'ideologia della primitività, comune ad entrambi, indicava la necessità di andare oltre i valori, le certezze convenzionali, e, contemporaneamente, il desiderio di abbattere le limitazioni del singolo per addentrarsi nella primordiale universalità che scaturisce da tale rifiuto.

Di nuovo dico, non cercare lo sviluppo del romanzo, segui le linee di certi personaggi; essi soccombono alla forza di un'altra forma ritmica, come quando si trascina un archetto

⁶⁴ D.H. LAWRENCE, *Letters, cit.*, p. 282.

di violino da un capo all'altro di un vassoio delicatamente cosparso di sabbia, la sabbia si segna di linee sconosciute⁶⁵.

Dando sempre più peso al *non-human*, all'influenza del fisiologico nell'esistenza dell'uomo, Lawrence sempre più faceva perdere ad esso il controllo della propria vita.

Come Lewis, anche Lawrence era interessato alle energie inumane piuttosto che al tradizionale elemento umano, ma, mentre Lawrence alla società preferiva la natura, alla ragione l'istinto, perché ai suoi occhi il cattivo uso della coscienza aveva portato all'industrializzazione sfrenata, alla guerra, alle città sovrappopolate, Lewis non condivideva questo interesse di compensazione nell'elemento naturale. Anzi la geometrizzazione vorticista allontanava il corpo dalla sua fisicità. Inoltre l'idea di primitivismo in Lawrence comportava una identificazione con le forze irrazionali, atteggiamento che Lewis spesso criticò nei suoi saggi degli anni trenta. Come Loerke in *Women in Love*, Lewis osserva e crea nel chiuso del suo studio, lontano dalla natura e dalla vita, non in preda ai *dark impulses*. L'inconscio è, per l'autore di *Tarr*, soggettivo ed incomunicabile.

10.4. JAMES JOYCE

Nonostante l'interessamento di Pound, che voleva pubblicare su *Blast* brani di *A Portrait of the Artist as a Young Man* e coinvolgere Joyce direttamente nel Vortex, Lewis ostacolò il progetto. Infatti, come confessò in seguito:

avevo letto qualche pagina del *Portrait* quando apparve per la prima volta come romanzo a puntate su *The Egoist* ... ma mi interessò molto poco. A quel tempo, era un'eleganza troppo sottile per i miei gusti. Il suo sapore era nell'insieme trop-

⁶⁵ *Ibidem*.

po letterario. E circa il suo contenuto emotivo, lo condannai subito come sentimentalismo irlandese⁶⁶.

Lewis dissentiva, inoltre, dalla concezione del tempo come flusso, durata, peculiare di Joyce.

In contrasto alla medusa che flutta al centro del fiume sotterraneo dello 'Scuro' inconscio, io preferisco abbondantemente la corazza di una tartaruga, o le regide e stilistiche articolazioni della cavalletta⁶⁷.

È invece interessante notare in quali termini Pound parlava della prosa di Joyce. È significativo che egli si rifacesse spesso ad analogie tecnologiche che instauravano significativi paralleli tra l'estetica della macchina, nel senso di precisione ed efficienza, e lo stile di Joyce.

È una gioia trovare in Joyce una qualità dura e scarna, 'come un fianco di una locomotiva': efficiente, enunciazione chiara, senza ombra di commento, e, al di là di essa, un senso della bellezza che non scade mai nell'orpello⁶⁸.

Joyce scrive una prosa chiara e dura. Egli tratta di cose soggettive, ma le presenta con tale limpidezza di contorni che sembrerebbe occuparsi di locomotive o di progetti edilizi⁶⁹.

Scrivo con una chiara durezza, accettando ogni cosa, definendo tutto con contorni nitidi ... quanto a noi, possiamo esserli grati per le superfici chiare e rigide, per una fuga dalla

⁶⁶ W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 266.

⁶⁷ W. LEWIS, *Men Without Art*, cit., p. 120.

⁶⁸ E. POUND, 'The Non-Existence of Ireland', *The New Age*, 25 Febbraio 1915, p. 452.

⁶⁹ E. POUND, 'Dubliners and Mr. James Joyce', *The Egoist*, 15 Luglio 1914, p. 267.

morbidezza e dalla dolcinatezza del movimento neo-simbolista ⁷⁰.

Inoltre Joyce si inquadra nella *prose tradition* di Ford, aveva il dono della concisione e dell'intensità, ed infine aveva una grande capacità di parlare di *universal element*, tutte qualità altamente apprezzate da Pound:

L'autore [Joyce] è perfettamente capace di trattare delle cose che lo circondano, e di trattarne direttamente. Tuttavia questi dettagli non lo assorbono del tutto, egli è capace di cogliere l'elemento universale che li sottintende ... tratta di emozioni comuni che si ritrovano in tutte le razze ⁷¹.

Pound esaltava, dunque, in Joyce quelle caratteristiche che i Vorticisti trovavano congeniali alla loro arte. Anche il concetto di *epiphany* è simile a quello di *image*. Entrambe le tecniche tendevano ad una esatta presentazione di un oggetto o di una situazione nella loro unicità.

Nel numero del Giugno 1917 della rivista *The Egoist*, Pound pubblicò un articolo che raccoglieva una serie di brani critici concernenti lo stile di Joyce, tra i quali si leggeva:

Gli occasionali lucidi intervalli, durante i quali si intravede l'imminente avanzamento di elementi e di forze sociali a Dublino, solo per essere delusi, sono simili all'occhio e all'orecchio che appaiono nel quadro futurista, ma risultano essere molto scorcentanti perché nessun altro lineamento riconoscibile deve essere distinto nel caos ⁷².

L'accostamento tra Joyce e i Futuristi può sembrare audace. Anche Marinetti, a dire il vero, citò Joyce in un suo tardo manifesto:

⁷⁰ E. POUND, 'The Non-existence of Ireland', *cit.*, p. 452.

⁷¹ E. POUND, *Saggi Letterari*, *cit.*, p. 517.

⁷² E. POUND, 'J. Joyce and his critics', *The Egoist*, Giugno 1917, p. 74.

Il romanzo analitico socialpessimista comunisteggiante (Thomas Mann Jules Romains) degenerazione del 'monologo interiore' di Dujardin che Proust e Joyce corrompendo le nostre parole in libertà sintetiche dinamiche simultanee trasformarono in una sciolta di parole ⁷³...

Una qualche identità di ricerca era garantita dall'origine comune delle due poetiche, il pensiero di Bergson, che generava in entrambi il concetto di flusso, dinamismo. In particolare, si è parlato di Futurismo in Joyce riguardo all'episodio 'The Cyclops' dell'*Ulysses*. Lo stesso autore conversando con Budgen si domandava:

'Questo episodio ti suona futurista?' 'Più cubista che futurista' risposi. 'Ogni avvenimento è un oggetto multilaterale. Prima ne enunci una visione e quindi lo ritrai da un altro punto di vista, ed entrambi gli aspetti si trovano fianco a fianco nello stesso quadro' ⁷⁴.

È in questa varietà e simultaneità di tecniche, e di linguaggi che si può ritrovare il Futurismo di Joyce. Forse riuscì meglio dei Futuristi a costruire un quadro dalla sovrapposizione di molti piani di tempo e spazio. Anche Mario Praz ravvisava in questo un certo 'modo' futurista.

Il presente della sensazione e il presente della rappresentazione si mescolano senza preavviso, fluiscono l'uno nell'altro come nella simultaneità che, nel campo dell'arte, proprio in quegli anni era instaurata da Futuristi e Cubisti ... Non v'è più successione in quelle vicende, ma simultaneità, giustapposizione, come nei quadri e nella pittura d'avanguardia una me-

⁷³ F. T. MARINETTI, L. SCRIVO, P. BELLANOVA, 'Il Romanzo Sintetico' (1939), in *Teoria e Invenzione Futurista*, *cit.*, p. 193.

⁷⁴ F. BUDGEN, *J. Joyce and the making of Ulysses*, Londra, Oxford Univ. Press, 1972, p. 156.

desima forma si riverbera qua e là, confondendosi con altre, una medesima lettera, un medesimo profilo, riappariva qua e là, come in una rotazione perpetua che risultava in immobilità⁷⁵.

Questa simultaneità, però, non provoca nessuna esaltazione. Al contrario essa ci presenta un piatto grigiore dove confluiscono presente e passato, mito e quotidianità. Allo stesso modo, la città come appare nelle opere di Joyce, non ha nulla a che vedere con le elettriche città futuriste. Dublino è grigia, abitata da fantasmi. È la materializzazione di una crisi profonda, come le città di Eliot, metafora di una morte spirituale.

Il critico italiano che ha sviluppato maggiormente il significato del rapporto Joyce/Futurismo, è Gianni Pinguentini:

L'influenza italiana nella poesia e nella prosa di Joyce, è molteplice e profonda: folkloristica, linguistica, filosofica, letteraria, compresi gli esperimenti vociani, futuristici e di Lacerba.

Infatti Ardengo Soffici racconta come, quando lesse per la prima volta, nella traduzione francese, l'*Ulysses*, fosse colpito dagli echi futuristici e degli scritti di Lacerba e degli altri esperimenti linguistici e poetici della Voce fiorentina. Anche Francesco Flora — in 'Poesia e Impoesia nell'*Ulisse* di Joyce' — afferma: « per alcuni riguardi fu sovvenuto ... da certi procedimenti analoghi delle parole in libertà e della simultaneità diffusi dal Futurismo, che incitava a tutte le audacie ... S'intende che Joyce ne ebbe uno stimolo alla propria originalità ... »⁷⁶.

Pinguentini è certo che il quesito che Joyce si poneva riguardo al suo stile futurista, fosse dovuto al ricordo della « manifestazione svoltasi a Trieste, il mercoledì 12 Gennaio 1910,

⁷⁵ M. PRAZ, *J. Joyce e T. S. Eliot*, Torino, ERI, 1967, pp. 42-43.

⁷⁶ G. PINGUENTINI, *J. Joyce in Italia*, Firenze, Sansoni, 1963.

nel Politeama Rossetti ». In particolare Joyce si sarebbe ispirato « alla nuova tecnica della letteratura futurista, che si giovava di tutti i mezzi espressivi che gli scrittori possono avere a loro disposizione ». In riferimento all'episodio del Ciclope, Pinguentini afferma:

Il tessuto stilistico è futuristico marinettiano; perfino la parodia d'un verso dantesco ne risente il dettame programmatico di usare il verbo all'infinito (Amor ama amar amore / love loves to love love): Amor che a nullo amato amor perdona, burlesca satira dell'amore universale concepito ed enunciato da Bloom!

Ma Pinguentini commette una forzatura quando afferma che la struttura dell'episodio di Penelope è « l'applicazione integrale della tecnica narrativa come programmata dalla scuola futuristica » e che questo vale anche per « tutto il *Finnegans Wake* ». Infatti « l'irruenza del vapore-emozione »⁷⁷ delle parole in libertà, è molto lontana dal 'lavoro' sistematico e minuzioso di Joyce.

L'artista, come il Dio della creazione, rimane dentro o dietro o al di là o al di sopra della sua opera, invisibile, sottillizzato fino a svanire, indifferente, intento a limarsi le unghie⁷⁸.

Sulle orme di Flaubert, Joyce considerava la scrittura non già un abbandonarsi all'emozione da parte dell'artista, ma un lavoro di precisione, una sottomissione alla ragione che implicava un distacco, simile a quello vorticista, sia dall'opera d'arte e sia dalla vita. A questo proposito è sorprendente l'identità concettuale, nonostante le origini diverse, tra il *Portrait* di Joyce e il *Vortex* di Lewis, relativamente al rapporto bellezza-staticità.

⁷⁷ F. T. MARINETTI, 'Distruzione della Sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in Libertà', in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., p. 61.

⁷⁸ J. JOYCE, *Ritratto dell'artista da giovane*, Roma, Newton Compton, 1981, p. 220.

L'emozione estetica ... è pertanto statica ... La bellezza espressa dall'artista non può risvegliare in noi un'emozione cinetica o una sensazione puramente fisica. Essa risveglia, o dovrebbe risvegliare, produrre, o dovrebbe produrre, una stasi estetica, un stasi provocata, protratta⁷⁹.

In Joyce, come in Pound ed in Eliot, è invece importante il montaggio e la giustapposizione di epifanie, di tecniche e di linguaggi diversi. In questo senso *Ulysses*, come i *Cantos* e *The Waste Land*, è un *whole* in senso eliottiano, viene meglio apprezzato nelle sue parti quanto più è compreso nella sua interezza.

10.5. LE DONNE NEL VORTICISMO

Il Vorticism, come il Futurismo, annoverava nelle sue file alcune donne. Più che delle semplici 'fiancheggiatrici', esse furono infatti delle vere e proprie Vorticiste, anche se il loro inserimento nel gruppo non dovette essere molto facile. Come ricorda lo scultore Epstein, Hulme non gradiva molto la presenza di donne durante le riunioni perché « l'elemento sesso interferisce con le discussioni intellettuali »⁸⁰.

Anche se non firmataria dei manifesti vorticisti, Kate Lechmere occupò ugualmente un posto di rilievo all'interno del gruppo: quello del mecenate.

Pittrice lei stessa, offrì aiuto economico a Lewis subito dopo l'uscita di quest'ultimo dai Workshops di Fry. Presa confidenza con le teorie avanguardiste, fu lei a proporre a Lewis l'apertura di un atelier, un luogo d'incontro per artisti rivoluzionari. È questo atelier che prese il nome di *Rebel Art Centre*. Si occupò, insieme a Lewis, dell'arredamento. Cucì tende, foderò divani e si

⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 211-212.

⁸⁰ J. EPSTEIN, *Let there be Sculpture*, Londra, 1940, p. 75.

occupò della tinteggiatura delle pareti. « Miss Lechmere, uno dei direttori ... ha decorato un intero appartamento ... in stile futurista (l'unico a Londra), per mostrare le possibilità delle nuove decorazioni »⁸¹. Così, quando alla inaugurazione del Centro, Nevinson inopportuno sentenziò « cerchiamo di non avere nessuna di queste dannate donne »⁸², Lewis con imbarazzo dovette ammettere che la tranquillità economica della loro iniziativa era legata alla generosità di una di esse: Kate Lechmere.

Oltre alle cause già menzionate che portarono alla chiusura del Centro, bisogna aggiungere la defezione della Lechmere che non era riuscita a recuperare il denaro investito in quest'impresa. Sempre a lei si deve il finanziamento per la pubblicazione dei due numeri di *Blast*. Nuovamente bisogna annoverare tra le cause della breve sopravvivenza della rivista, il ritiro della Lechmere, conseguente alla notizia che « i prossimi due o tre numeri di *Blast* saranno necessari per saldare il costo del primo numero »⁸³.

Artiste più direttamente a contatto con le pratiche vorticiste furono: Jessie Dismorr e Dorothy Shakespear.

Jessie Dismorr⁸⁴, firmataria dei manifesti vorticisti, partecipò alla pubblicazione di *Blast* con opere semi-astratte, espressione del concetto vorticista di macchina, e con una serie di scritti sia in prosa che in poesia.

Nel breve racconto 'June Night', la Dismorr narra metaforicamente la sua conversione di artista dal Fauvismo al Vorticism. Il rifiuto del suo romantico amante Rodengo ('Surely I have had

⁸¹ ANONIMO, 'The Futurist Note in Interior Decoration', *Vanity Fair*, 25 Giugno 1914.

⁸² Cit. in R. CORK, *op. cit.*, p. 148.

⁸³ *Op. cit.*, p. 295.

⁸⁴ Nata a Gravesend nel 1885, studiò alla Slade School tra il 1902 e il 1903, ma terminò il suo apprendistato a Parigi. Nel 1911 collaborò alla rivista fauve *Rhythm*, la qual cosa le dette una certa fama. Presente in varie mostre londinesi, la Dismorr nel 1913 incontrò Lewis grazie al quale entrò a far parte del *Rebel Art Centre*.

enough of romantics!') viene interpretato come un cosciente rifiuto della passionalità a favore di un maggior senso dell'ordine: « Cool normality and classicalism tempt me »⁸⁵. Simboli dell'avvenuto mutamento sono la fuga della protagonista e la sua conseguente passeggiata attraverso Londra di notte. Ora gli edifici vengono notati per le loro forme inattese e prima d'allora sconosciute.

I wander in the precincts of stately urban houses. Moonlight carves them in purity. The presence of these great and rectangular personalities is a medicine. They are the children of colossal restraint ... In admiring them I have put myself on the side of all the severities. I seek the profoundest teachings of the inanimate. I feel the emotion of related shapes. Oh, discipline of ordered-pilasters and porticoes! My volatility rests upon you as a swimmer hangs upon a rock⁸⁶.

Questa stessa capacità di apprezzare le qualità geometriche dell'ambiente urbano si ritrova nelle 'London Notes'.

BRITISH MUSEUM

Gigantic cubes of iron rock are set in a parallelogram of orange sand. Ranks of black columns of immense weight and immobility are threatened by a stream of angular volatile shapes. Their trunks shrink quickly in retreat towards the cavernous roof⁸⁷.

⁸⁵ « La fredda normalità e il classicismo mi tentano », *Blast* II, p. 67.

⁸⁶ « Mi aggiro tra signorili case urbane. La luce della luna le ha scolpite nella purezza. La presenza di queste grandi personalità rettangolari è una medicina ... Nell'ammirarle mi sono posta dalla parte di tutte le rigorosità. Cerco i più profondi insegnamenti dell'inanimato. Provo l'emozione delle forme in relazione. Oh, disciplina dei pilastri ordinati e dei portici! La mia mutevolezza si poggia su di voi come un nuotatore attende su di una roccia ».

⁸⁷ « Giganteschi cubi di roccia di ferro sono posti in un parallelogramma di sabbia arancione. File di colonne nere immensamente pesanti ed immobili sono

Nella sezione riservata alla descrizione di Piccadilly la Dis-morr scrive:

Towers of scaffolding draw their criss-cross pattern of bars upon the sky, a monstrous tartan. Delicate fingers of cranes describe beneficent motions in space⁸⁸.

L'attenta descrizione di forme geometriche unita ad un periodare veloce, conciso, a volte brusco, ci rivelano come la Dis-morr percepisse la città nei termini dell'astrattismo vorticista⁸⁹.

Curiously exciting are so many perspective lines, withdrawing, converging; they indicate evidently something of importance beyond the limits of sight⁹⁰.

Dorothy Shakespear, definita da Pound che la sposerà, la donna più affascinante di Londra, si dedicò giovanissima al disegno.

Legata da profonda amicizia ad alcuni membri del *Rebel Art Centre*, nel periodo vorticista apprese da Pound gli ingredienti formali della pittura d'avanguardia.

Sebbene incoraggiata da Lewis, non partecipò mai molto attivamente al Vorticism, preferendo rimanere in una sfera più privata e dilettantistica.

In *Blast* II venne, comunque, pubblicata una sua incisione intitolata 'Snow Scene' che bene si adattava alle teorie propu-

minacciate da un flusso di forme volatili angolari. I loro fusti si contraggono velocemente in ritirata verso il tetto cavernoso ».

⁸⁸ « Torri di impalcature disegnano la loro struttura a sbarre incrociate nel cielo, un enorme tartan. Dita delicate di gru meccaniche tracciano benefici movimenti nello spazio ».

⁸⁹ Non altrettanto interessanti appaiono, dal punto di vista dell'estetica vorticista, gli scritti di Rebecca West, Helen Saunders apparsi su *Blast*.

⁹⁰ « Così tante linee di prospettiva, che divergono, che convergono, sono stranamente eccitanti; esse indicano chiaramente qualcosa di importante oltre i limiti della vista ».

gnate da Lewis e da Pound. Questa xilografia, unitamente a 'Vorticist Figures' ed alle copertine realizzate per i due libri di Pound *Rispostes* (1915) e *Catholic Anthology* (1915), è realizzata in bianco e nero. Il bicromatismo, caratteristico di altri artisti vorticisti quali Wadsworth, Etchells, Roberts, accentua il contrasto fra forme esasperatamente triangolari, e poligoni più massicci posti nello spazio senza soluzione di continuità. Sono 'forme primarie' prive 'di elaborazioni e di applicazioni secondarie'⁹¹ che obbedivano al concetto vorticista di 'arte intensiva'.

⁹¹ E. POUND, 'Vortex', *Blast* I, p. 154.

CAPITOLO XI

A BANG OR A WHIMPER?: LA GUERRA E LA FINE DEL VORTICISMO

Il 10 Giugno 1915 fu inaugurata alla Doré Gallery l'unica mostra vorticista su suolo inglese¹. Erano presenti molti dei pittori e degli artisti che avevano fondato il Vorticism e che si riconoscevano in esso: Lewis, Wadsworth, Gaudier-Brzeska, Roberts, Etchells, Atkinson. Lewis scrisse l'introduzione, orgoglioso del fatto che per la prima volta in Inghilterra « una galleria sia stata usata per una mostra speciale dedicata esclusivamente alle opere di questa tendenza di artisti Inglesi².

La critica si espresse abbastanza favorevolmente, stabilendo, tuttavia, continui paralleli tra Vorticism e Futurismo che non dovettero risultare molto graditi.

Nonostante le difficoltà, il secondo numero di *Blast* vide la luce il 20 Luglio 1915 con circa sei, sette mesi di ritardo su quanto programmato. Lewis nuovamente si impegnò nella definizione più chiara e decisa dell'estetica vorticista ritagliandosi uno stretto posto tra Astrattismo, Cubismo e Futurismo. L'argomentazione si sviluppava nel suo articolo 'A Review of Contemporary

¹ Un'altra mostra fu organizzata a New York nel Giugno del 1917.

² W. LEWIS, 'Vorticist Exhibition', in *W. Lewis on Art, cit.*, p. 96.

Art' dove era evidente un certo *rappel à l'ordre*, oltre che nel tono più pacato, anche in una fusione più chiara tra astrattismo e realismo, che si poteva osservare sin dalla copertina della rivista illustrata con forme chiaramente riconoscibili.

Lewis stesso ammetteva nel suo saggio l'esistenza di un « inevitabile elemento rappresentativo » e aggiungeva: « non c'è motivo alcuno per cui non si debbano realizzare dei bei quadri rappresentativi sulla guerra attuale ... È impossibile evitare la rappresentazione in una forma o in un'altra ... gli oggetti del quadro più astratto hanno sempre i loro gemelli nel mondo materiale ».

Intanto la situazione all'interno del gruppo andava deteriorandosi, i rapporti erano sempre più tesi e si cominciavano a delineare differenze stilistiche e di scopi. Ma tutti i dissidi di natura estetica o personale furono messi da parte a causa di un urlo, di un'esplosione che nel breve giro di qualche mese si presentò con molta più urgenza e pericolosità: la guerra.

Ricordando l'estate del 1914, Pound racconterà come « in meno di tre settimane dopo la cena per la pubblicazione di *Blast*, la gigantesca stupidità di questa guerra era su di noi »³. Lewis, invece, con amarezza ricorderà: « Tutti noi andammo in Guerra, ed in essa perdemmo il nostro 'Vortex' »⁴.

Che la guerra abbia avuto una parte fondamentale in questo ritorno a forme più chiaramente realiste, che indicavano una maggiore attenzione per i contenuti e non un ripudio dell'estetica vorticista *tout court*, è testimoniato da Lewis stesso.

La guerra fa un profondo ed animalesco sonno, in cui fui assalito da immagini di un ordine completamente nuovo. Al risveglio trovai un mondo completamente mutato: ed anch'io ero cambiato molto. Le geometrie che così esclusivamente mi

³ E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, cit., p. 53.

⁴ W. LEWIS, 'The Skeleton in the Cupboard Speaks', in *W. Lewis on Art*, cit., p. 335.

avevano interessato prima, le sentivo ora squallide e vuote. Necessitavano di una riempitura. Erano ancora presenti nella mia mente come sempre, ma sommerse nella colorata vegetazione, nella carne e nel sangue, cioè nella vita⁵.

In riferimento alla guerra, gli atteggiamenti dei Vorticisti furono diversi.

C'era chi, come Pound, la definiva « a species of insanity »⁶ e molto lucidamente la rifiutava pur mettendosi a disposizione delle autorità americane⁷.

Questa guerra è forse un conflitto fra due forze quasi ugualmente detestabili. L'atavismo e l'odioso spirito di mediocrità si nascondono nella corruzione politica. Non si sa; la cosa è troppo attorcigliata ... c'è da chiedersi se la guerra non sia soltanto la chiusura di una falla. Solo un sintomo della malattia reale⁸.

Diversamente, Gaudier-Brzeska partì volontario per il fronte, entusiasta e fiducioso nei poteri della guerra che egli considerava « un grande rimedio ». Anche Nevinson, da buon futurista, era convinto che « tutti gli artisti dovrebbero mettersi in lista »⁹ e partì per il fronte.

L'atteggiamento di Lewis era invece più complesso. Partì volontario, ma non avvertiva l'emotiva partecipazione che allora si provava nelle nazioni coinvolte in guerra:

[Provavo] Grande interesse. Grande curiosità. Ma non identificazione della mia personalità con quella sensazione Collet-

⁵ W. LEWIS, *Rude Assignment*, cit., p. 129.

⁶ E. POUND, 'Affirmations II - Vorticism', *The New Age*, 14 Gennaio 1915, p. 277.

⁷ Cfr. MARY DE RACHEWILTZ, 'Frammenti di un'atmosfera', *Galleria*, 3-6, Maggio-Dicembre 1986, p. 143.

⁸ E. POUND, *Selected Letters*, cit., p. 46.

⁹ *Daily Graphic*, 11 Marzo 1915.

tiva. Le folle della guerra che urlavano la loro approvazione per la dichiarazione di guerra nel 1914, erano per me una medusa¹⁰.

Il distacco, la mancanza di partecipazione alle emozioni collettive del periodo, venivano esposti da Lewis nel brano *The Crowd Master* pubblicato su *Blast II*, dove egli ritraeva autobiograficamente un uomo pervaso da un compiaciuto senso di isolamento, pur trovandosi in un 'Vortex' di folla agitata da fremiti prebellici. Per Lewis l'artista non era tanto colui che si eleva al di sopra della società, ma colui che ne è fuori, contro. Se vuole rimanere indipendente, l'artista deve essere il nemico di tutti.

Ciò che intendevo per « Padrone della Folla » era la padronanza di me stesso. Di nessun altro — non ho mai voluto essere padrone di qualcun altro. Ero il padrone 'nella' folla, non il padrone « della » folla. Mi muovevo liberamente e con soddisfazione ... Questo lo consideravo, in qualche modo, un trionfo della mente sulla materia. Era un trionfo (allora lo interpretavo così) del principio individualista¹¹.

Tutti i Vorticisti però, al pari dei Futuristi, si riconoscevano in un atteggiamento e in uno stato mentale di *bellum perenne*. Essi credevano che tale evento avrebbe portato a termine l'azione da loro iniziata: demolire l'era premoderna. Ma non fu che un'illusione giovanile, come Lewis ammetterà negli anni successivi, giungendo a tradurre il suo distacco dal passato con il rifiuto di narrare quegli eventi in prima persona ed adottando, di converso, un alienato e vago 'egli'.

Egli pensò che fosse giunto il momento di frantumare il mondo visibile, e di ricostruirlo più vicino al desiderio del cuore:

¹⁰ W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 84.

¹¹ *Ibidem*.

ed egli era veramente persuaso che questa assoluta trasformazione fosse imminente ... Inizialmente si occupò della guerra come di un episodio — più per mettere alla prova le sue opinioni che altro¹².

La guerra segnò la fine del Vorticism. Orage poche settimane dopo l'inizio della guerra scrisse: « Che lui [Pound] lo sappia o no, il Vorticism è morto. È stato, nel migliore dei casi, solo un grande nome per una piccola cosa »¹³. Lewis dirà anni dopo che il Vorticism « ebbe a mala pena il tempo di mettere in esecuzione, quadro dopo quadro, scultura dopo scultura, i suoi principi. Fu un programma, piuttosto che un fatto compiuto »¹⁴.

Gravi furono le perdite tra le file stesse del Vorticism. Prima fra tutte quella di Gaudier-Brzeska, l'annuncio della cui morte in *Blast II* proiettava una lunga e grigia ombra sulla rivista.

MORTO PER LA PATRIA.

Henri Gaudier-Brzeska è stato ucciso durante una carica a Neuville San Vaast, il 5 Giugno 1915.

E come è amaro il contrasto con quanto Brzeska affermava nel suo 'Vortex' pubblicato accanto alla notizia della sua morte:

Sono stato a combattere per due mesi ed ora posso stimare l'intensità della vita. Le Masse Umane brulicano e si muovono, sono sterminate e saltano fuori di nuovo. I cavalli sono sfiniti in tre settimane, muoiono lungo il bordo della strada. I cani vagano, sono abbattuti, ed altri vengono. Con tutta la distruzione che lavora intorno a noi, nulla è cambiato, neanche superficialmente. La vita è la stessa forza, lo stesso mobile agente che permette al piccolo individuo di affermarsi ...

¹² W. LEWIS, 'The Skeleton in the Cupboard speaks', cit., p. 340.

¹³ *The New Age*, 10 Settembre 1914, p. 449.

¹⁴ W. LEWIS, 'The Skeleton in the Cupboard speaks', cit., p. 339.

Questa guerra è un grande rimedio. Nell'individuo uccide l'arroganza, l'amor proprio, l'orgoglio.

Ma Brzeska non fu la sola perdita. Anche Hulme morì sotto i bombardamenti.

Ci dissero che fu un colpo preciso di una granata molto grande che lo ridusse letteralmente in polvere; un destino orribile, ma particolarmente ironico per un filosofo che aveva dubitato della realtà dei fenomeni¹⁵.

Allo stesso tempo morivano le speranze di Lewis. Nell'editoriale di *Blast II* egli ancora affermava:

Blast si trova circondata da una moltitudine di altre esplosioni ... [Blast] comunque, metterà alla prova e sfiderà le onde di sangue, a vantaggio della seria missione che l'aspetta dopo la Guerra Mondiale.

Ma quando andrà anche lui al fronte tra il 1916 ed il 1917 abbandonerà questo ottimismo.

Si trovò nel fango di Passchendaele ... la comunità a cui apparteneva non sarebbe stata mai più la stessa: quel surplus di vigore stava morendo dissanguato e soffocato¹⁶.

I Vorticisti non formularono un programma politico e non glorificarono la guerra. Erano semplicemente accomunati dalla speranza di mutare ogni elemento della vita per mezzo di una rinascita artistica: « Effettivamente tutta questa confusione organizzata era Arte che agiva come se fosse Politica »¹⁷. Dunque, c'era una comunanza di intenti tra Futurismo e Vorticism.

¹⁵ R. ALDINGTON, *Life for Life's Sake*, cit., pp. 152-153.

¹⁶ W. LEWIS, 'The Skeleton in the Cupboard speaks', cit., p. 340.

¹⁷ W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 32.

Sia gli uni che gli altri erano caratterizzati da un nazionalismo unito ad un culto della personalità, da un antidemocraticismo unito ad un testardo antiparlamentarismo. Il nazionalismo futurista aveva delle connotazioni cosmopolite, era un nazionalismo spirituale che allora non aveva nulla a che fare con la successiva e stantia retorica di Roma imperiale voluta dal Fascismo. « Abolire il patriottismo commemorativo, la monumentomania » griderà Marinetti. Anche il nazionalismo professato dai Vorticisti aveva caratteristiche cosmopolite, come dimostra l'origine internazionale dei suoi principali esponenti¹⁸.

Nel periodo prebellico, l'ideologo politicamente più influente tra le file vorticiste, fu T. E. Hulme. Traduttore inglese di Sorel, Hulme è considerato il perduto Messia della destra che se fosse sopravvissuto alla guerra, avrebbe lasciato una profonda impronta nella vita politica inglese. Nella prefazione alla sua traduzione delle *Reflexions sur la Violence*¹⁹, Hulme abbinava il concetto di Democrazia a quello di Romanticismo, e l'ideologia anti-democratica di Sorel al Classicismo, intendendo con quest'ultimo una concezione gerarchica, quasi feudale, della società, in cui le classi sociali erano subordinate le une alle altre per il conseguimento del bene comune. La trasformazione della società era affidata a uomini dalle virtù eroiche capaci di stabilire ordine, disciplina, gerarchia. Hulme, al pari dei Futuristi, rifiutava il Comunismo ed il Socialismo come sinonimi di pacifismo, immobilità, burocratismo, staticità cadaverica, e credeva nella guerra come ad un evento capace di far progredire la storia e di mutarla.

L'immensa importanza della guerra sta nel fatto che le cose si decidono in un breve lasso di tempo, durante il quale il mondo

¹⁸ E. Pound e T. S. Eliot erano americani, Gaudier-Brzeska era francese e Lewis, nato in America, sin da giovane si era nutrito di cultura europea, avendo compiuto i suoi studi a Parigi e a Monaco.

¹⁹ G. SOREL, *Reflections on Violence*, Londra, George Allen & Unwin, Ltd., 1916.

è, per così dire, allo stato plastico, e che nessuno sforzo potrà poi modificarle. Tutti i nostri sforzi futuri si effettueranno in una struttura consolidata dalla guerra²⁰.

Pur non essendo un militarista egli era convinto che l'uomo contemporaneo vivesse al termine di un'era, all'inizio di una nuova epoca per cui l'uso della forza e della violenza, necessità presente anche nel Futurismo e che aveva le sue radici ideologiche nel pensiero di Sorel, era postulata come entità mistica.

Vi state rendendo conto lentamente della natura di quell'entità irrazionale che è la forza. La forza crea situazioni, dà origine a fatti, con i quali in seguito dovrete fare i conti²¹.

In Hulme, però, non erano presenti le esaltazioni futuriste della guerra, derivazioni dirette dell'estetica della macchina; egli infatti sosteneva:

È probabile che io desideri la pace con la stessa intensità di un qualsiasi pacifista. Mi rendo perfettamente conto della vita bestiale dei soldati in trincea — praticamente una vita da schiavi — e vorrei che finisse subito²².

Nonostante questo, però,

Noi siamo favorevoli alla guerra perché siamo mossi da certi impulsi di aggressività e di orgoglio nazionale e perciò desideriamo trovare buone ragioni per giustificare il nostro atteggiamento²³.

E tale ragione veniva trovata nella natura imperfetta dell'uomo.

²⁰ T. E. HULME, *Meditazioni*, cit., p. 271.

²¹ *Op. cit.*, p. 279.

²² *Op. cit.*, p. 287.

²³ *Op. cit.*, p. 286.

Il male del mondo non dipende soltanto dall'esistenza dell'oppressione, esso è parte integrante della natura delle cose, e proprio perché l'uomo non è naturalmente buono e ha ottenuto tutto quanto possiede come risultato di una certa disciplina, il 'bene' non si mantiene da sé ma è conservato dalla disciplina... Nella natura delle cose non vi è armonia, cosicchè di tanto in tanto si rendono necessari grandi e inutili sacrifici solo perché si possa conservare un qualsiasi 'bene' precario che il mondo ha conquistato. Questi sacrifici sono negativi, sterili e necessari quanto l'opera di coloro che riparano le dighe marittime. In questa guerra, allora, non combattiamo nè per la liberazione dell'umanità, nè per il grande balzo in avanti, ma stiamo semplicemente compiendo un'opera che, se la natura delle cose fosse in definitiva 'buona', sarebbe inutile, ma che in questa 'valle di lacrime' diventa di tanto in tanto necessaria unicamente per evitare che si vada di male in peggio²⁴.

Se non ci fu una presa di posizione politicamente precisa da parte dei Vorticisti, molti degli artisti e degli intellettuali che gravitavano nella sfera di Lewis e di Pound erano potenzialmente ricettivi all'ideologia di destra.

La matrice conservatrice del Vorticism non va ricercata, però, nel *detachment*. Come abbiamo visto, questo atteggiamento non comportava indifferenza, ma al contrario interesse per i fatti sociali. C'era un superamento del formalismo. Trotsky, ad esempio, criticava il Futurismo Russo perché poneva « in modo ultimativo l'esigenza di una fusione dell'arte con la vita »²⁵. Trotsky vorticisticamente affermava: « Perché l'arte non solo rispecchi, ma anche trasformi ci deve essere una grande distanza tra l'autore e la vita quotidiana, come tra il rivoluzionario e la realtà politica »²⁶.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 284-285.

²⁵ L. TROTSKY, 'Il Futurismo e Majakovskij', *Letteratura, Arte e Libertà*, Milano, Schwarz, 1958, p. 16.

²⁶ *Op. cit.*, p. 18.

Il conservatorismo vorticista ha invece origine nell'individualismo stirneriano. In 'Long Live the Vortex', Lewis affermava:

Blast presenta un'arte di individui ...
Arte popolare non significa, come di solito si crede, arte dei poveri, ma arte dell'individuo.

I Vorticisti, dunque, avevano una concezione elitaria dell'arte, degna solo di essere praticata da *exceptional individuals*, credevano nell'aristocrazia del pensiero²⁷.

Pound sin dai tempi dello *Spirito Romanzo* considerava l'Arte « un fluido che si muove sopra ed oltre le menti degli uomini »²⁸. In seguito aggiungerà: « Le Arti sono mantenute da pochissime persone »²⁹, arrivando anche ad usare espressioni di sapore futurista: « per quel che mi riguarda, il pubblico può andare al diavolo »³⁰.

L'umanità è un fango malleabile e le arti preparano le forme in cui quel fango viene posto³¹.

Pound preferiva, alla Democrazia, un governo guidato da un'élite intellettuale. Da questo Pound passerà a considerare anche la storia come il prodotto dell'azione di uomini di genio, e contemporaneamente, il popolo un gregge ottuso.

Il giudizio di Eliot non era molto dissimile:

Nel momento in cui l'interesse del pubblico viene suscitato, il pubblico non è mai abbastanza informato per avere il diritto di un'opinione³².

²⁷ Cfr. W. LEWIS, *Time and Western Man*, cit., p. 41.

²⁸ E. POUND, *Lo Spirito Romanzo*, cit., p. 14.

²⁹ E. POUND, *Imaginary Letters*, Parigi, The Black Sun Press, 1930, p. 3.

³⁰ E. POUND, *Selected Letters*, cit., p. 13.

³¹ *Ibidem*.

³² Cit. in G. WAGNER, *W. Lewis*, New Haven, Yale Univ. Press, 1957, p. 35.

Da tutto questo derivava anche il rifiuto della democrazia e del parlamentarismo. Lewis si domandava cosa potesse essere più ridicolo del sistema elettorale democratico.

Una persona viene educata rigidamente con certi principi; quindi gli viene dato un voto e viene chiamata persona libera e pienamente affrancata; quindi vota strettamente in accordo alla sua educazione (ma viene sottoposta a nuovi e rigorosi ordini che vengono dalla stampa, dove di tanto in tanto il suo consigliere gli comanda di votare contrariamente a quanto gli è stato insegnato)³³.

Arghol in *Enemy of the Stars* affermava: « Free means just nothing ». La democrazia era considerata un'ipocrita forma di governo, dominata dall'interesse, dal denaro, dai banchieri, dalla stampa. La democrazia, il parlamentarismo, la politica, i valori borghesi diventeranno per i Vorticisti come per i Futuristi, sinonimi di affarismo e corruzione.

È sintomatico lo slittamento dalla sfera estetica a quella politica. Ad esempio il concetto poundiano di « forza » capace di portare ordine e bellezza in un piatto di limatura di ferro, applicato alla sua visione politica si trasforma nell'idea di totalitarismo. Allo stesso modo il termine greco 'to kalòn', tradotto inizialmente con *Beauty*, si muterà nel concetto di *Ordine* in senso mussoliniano: solo applicando una forza particolare ed adeguata era possibile portare ordine, vitalità e bellezza.

Questa « estetizzazione della politica » porterà Lewis, Pound ed Eliot a confrontarsi con il Fascismo, la cui nostalgia per un passato immaginario attraeva la loro attenzione. Stephen Spender ha così osservato:

L'attrazione del Fascismo su questi scrittori consisteva nel fatto che sembrava un programma capace di usare tecniche

³³ W. LEWIS, *The Art of Being Ruled*, Londra, Chatto & Windus, 1926, p. 111.

completamente moderne per imporre alla società del ventesimo secolo il modello di una società preindustriale³⁴.

Le idee, i programmi politici espressi da Marinetti come da Pound o da Lewis, negli anni tra le due guerre, non sono altro che utopiche e poetiche dichiarazioni, che anche nei momenti di maggiore 'tensione' sono solo il prodotto di un inebriante entusiasmo e di un'epidermica fascinazione, indotti dalla scintillante facciata del Fascismo ufficiale.

Nonostante la guerra la forza del Vortex non svanì, ma mutò e si perfezionò. Nel Gennaio 1917 una seconda mostra vorticista fu organizzata, grazie alla mediazione di Pound e di John Quinn, al Penguin Club di New York.

A Lewis, invece, si deve il tentativo, ben presto naufragato, di far rivivere l'esperienza vorticista in un altro movimento artistico, il 'Gruppo X' che annoverava tra i suoi membri alcuni ex-Vorticisti.

Dal canto suo Pound rimase profondamente e lungamente segnato da questa esperienza artistica. Ancora nel 1936, cercava di convincere Lewis, che Pound continuò a chiamare 'Old Vort' nelle lettere che gli inviava, a curare la pubblicazione di un anacronistico terzo numero di *Blast*.

C'era una necessità di superamento da parte delle giovani generazioni a cui sembra alludere anche George Bernard Shaw che in *As Far As Thought Can Reach*, incluso nella raccolta *Back to Methuselah* del 1920, narra le vicende di attempati e cervelottici personaggi dai modi impassibili ed imperscrutabili che aspirano ad una totale separazione tra il corpo e la mente³⁵. L'accusa

³⁴ S. SPENDER, *The Struggle of the Modern*, Londra, Hamish Hamilton, 1936, p. 219.

³⁵ In *As Far Thought Can Reach* si legge:

« THE SHE-ANCIENT. The body was the slave of the Vortex; but the slave has become the master; and we must free ourselves from that tyranny. It is this stuff (indicating her body), this flesh and blood and bone and all the rest

che viene loro rivolta dai personaggi più giovani, che non comprendono la necessità di tale frattura, è quella di essere dei Vorticisti!

« Ecco ciò che siete voi anziani! Vorticisti! » Dimostrando una discreta familiarità con le tematiche vorticiste, Shaw parla del Vortex di questi attempati personaggi come di energia pura, avvicinandosi, quindi, a quanto espresso da Pound e da Gaudier-Brzeska:

No: il Vortex non è nè l'acqua, nè il gas, nè gli atomi: è la forza che li domina.

Ma le giovani generazioni rifiutano il concetto di un vortice che appariva 'vuoto'. A loro giudizio era necessaria una riconciliazione tra questa energia astratta e la materialità, la fisicità.

Io sono Lilith: ho portato la vita nel vortice di forza, ed ho obbligato il mio nemico, la Materia, ad obbedire ad un'anima vivente ... ora io vedrò i nemici riconciliati.

Abbiamo visto come questa accusa di estetismo fosse in parte infondata. È vero che i manifesti vorticisti, pur nella loro violenza e bizzarria, non erano privi di un « certo manierismo estetizzante »³⁶, che, nel caso di Pound, affondava le sue radici nel Decadentismo³⁷. Ma il Vorticismo fu un movimento che rifiutò l'isolamento e cercò, sulle orme del Futurismo, una sorta di *engagement*. In questo senso il Vorticismo fu un vero movimento d'avanguardia, nel senso che Pound, Lewis, ed Eliot si

of it, that is intolerable. Even prehistoric man dreamed of what he called an astral body, and asked who would deliver him from the body of this death ». In G. B. SHAW, *The Bodley Head*, DAN H. LAURENCE (ed.), Londra, 1972, p. 623.

³⁶ N. D'AGOSTINO, *Ezra Pound*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1960, p. 80.

³⁷ Cfr. A. LOMBARDO, 'E. Pound: l'ultimo decadente', in *Il Diavolo nel Manoscritto*, cit., pp. 271-73.

impegnarono nella fondazione di una rinascenza artistica e letteraria, in cui l'innovazione estetica era solo una parte di un più complesso e completo rinnovamento della società. Ne sono prova i loro saggi in cui i contenuti sociali, politici e culturali sono fusi insieme. L'estetica del *detachment* non è la torre d'avorio dei Simbolisti, ma è la ricerca di una terza via, quella magistralmente presentata da Eliot in *Little Gidding*:

There are three conditions which often look alike
Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:
Attachment to self and to things and to persons, detachment
From self and from things and from persons; and growing
 between them, indifference
Which resembles to others as death resembles life,
Being between two lives — unflowering, between
The live and the dead nettle³⁸.

In uno dei suoi discorsi pronunciato da Radio Roma, Pound sottolineerà il fatto che *Blast* «era il meglio che noi potevamo fare in quel periodo per l'affermazione di ciò che ora è conosciuto in tutto il mondo, o almeno nel continente europeo, con il nome di crisi DEL sistema»³⁹.

Anche Lewis sosteneva che fosse «giunto il tempo di fare a pezzi il mondo visibile»⁴⁰. Ma l'exasperato individualismo dei suoi membri («Il Vorticism è un movimento di individui, per la

³⁸ «Ci sono tre condizioni che spesso sembrano simili / Ma son del tutto diverse, fiori della stessa siepe: / L'attaccamento a sé, alle cose e persone, il distacco / Da sé, dalle cose e persone; e proprio in mezzo a loro l'indifferenza / Che a loro somiglia come la morte somiglia alla vita, / Trovandosi tra due vite... Senza fiorire, tra / Le ortiche vive e le morte». T.S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, trad. it. di F. DONINI, Milano, Garzanti, 1982, p. 73.

³⁹ L.D. DOOB (ed.), *E. Pound Speaking*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1978, p. 107.

⁴⁰ W. LEWIS, 'The Skeleton in the Cupboard Speaks', *cit.*, p. 340. Pound e Lewis pagarono di persona per questo loro gesto: «Caro Sig. Pound... temo che debba dirle francamente che io non credo di poterle aprire le colonne del

produzione di individualità») non rese mai il Vortex un movimento forte e compatto come fu, ad esempio, il Futurismo. Come gruppo il Vorticism era morto subito dopo l'apparizione del primo numero di *Blast*.

I Futuristi, al contrario, riuscivano molto bene a dissimulare le loro diversità dietro una pubblica ostentazione di solidarietà, e, così facendo, acquistavano la forza di un fronte compatto. Il proverbiale individualismo inglese, invece, non favorì la formazione di «a battering ram...all of one metal»⁴¹. Pound affermerà:

In nessun momento si pensò che Lewis, o Gaudier o io stesso, o Wadsworth, o Etchells dovessimo strisciare l'uno nella pelle dell'altro o che fosse necessario rinunciare alle nostre diverse personalità o che il lavorare intorno a dei fondamentali principi delle arti dovesse forzare qualcuno di noi a mutare la propria arte individuale in una piatta imitazione dell'arte di un altro membro del nostro gruppo⁴².

Per il Vorticism passarono comunque tutte le fertili tendenze del modernismo inglese. Il Vorticism desiderava svecchiare la cultura inglese per mezzo di un audace sperimentalismo: «Willingness to experiment is not enough, but unwillingness to experiment is mere death»⁴³. Anche Lewis sottolineò energicamente il ruolo di rottura sostenuto dal Vorticism.

Noi siamo i primi uomini di un Futuro che non si è materializzato. Noi apparteniamo ad una 'grande era' che non è venuta

Q.[quarterly] R.[eview] — in nessun caso, al momento — a nessuno associato pubblicamente con una tale pubblicazione come *Blast*. Marchia un uomo troppo sfavorevolmente». Lettera di G.W. Prothero del 22 Ottobre 1914, in E. POUND, *Instigations*, *cit.*, p. 194.

⁴¹ W. LEWIS, *Rude Assignment*, *cit.*, p. 138.

⁴² E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, *cit.*, p. 25.

⁴³ E. POUND, *Polite Essays*, *cit.*, p. 149.

alla luce'. Ci muovevamo troppo velocemente per il mondo. Avevamo un passo troppo rapido⁴⁴.

Lewis e Pound erano entrambi coscienti della crisi d'identità, e della 'morte' dell'uomo di cultura tradizionale come *immaculate hero*. Tramite l'assunzione del nuovo ruolo come 'maschera' che faceva di loro delle *figures of controversy*, essi inserirono prepotentemente *Blast* e la cultura inglese nell'avanguardia europea.

Come in molti movimenti artistici del Novecento, anche nel Vorticismismo esiste una grande differenza tra teoria estetica e realizzazioni (nessuna opera letteraria, pittorica o scultorea a parte forse *Rock-Drill* di Epstein può definirsi un capolavoro). Nonostante ciò il Vorticismismo diventò il *turning point* della cultura inglese che si lasciava alle spalle la morente Inghilterra Vittoriana e che apriva la strada alla rinascita della cultura inglese. Dai giorni di *The Yellow Book* « non c'è stato nessun movimento nella letteratura inglese fino a quando, prima della guerra, ci furono i Futuristi, i Vorticisti e gli Imagisti »⁴⁵. Il Vorticismismo seguì, dunque, il cammino di gran parte dell'avanguardia novecentesca: il sovrapporsi delle maschere e la coscienza della finzione, la tendenza all'eccesso ed il richiamo all'ordine, la trasgressione dei codici e la codificazione della trasgressione, la dissoluzione finale nella guerra.

⁴⁴ W. LEWIS, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 256.

⁴⁵ F. M. FORD, *Thus to Revisit*, cit., p. 40.

CAPITOLO XII

'THE FOURTH: THE DIMENSION OF STILLNESS' (Canto 49)

Gli opposti apparentemente contraddittori, che caratterizzano il Vorticismismo (realismo/astrattismo, esteriorità/interiorità, frammentario/universale, materialismo/intuizionismo, spazio/tempo, esperienza/emozione) sono gli stessi che caratterizzarono il dibattito culturale e filosofico dei secoli precedenti. Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, James, Bergson, Bradley, Husserl, Russell, tutti contribuirono a formare l'orientamento filosofico del periodo e conseguentemente un diverso approccio con la realtà e l'uomo. La difficoltà che alcuni critici hanno avuto nella comprensione dell'estetica vorticista risiede nell'aver identificato il Vorticismismo con l'Astrattismo¹, ed averlo giudicato alla luce dei successivi traguardi raggiunti nell'arte, al cui confronto il movimento inglese appare inevitabilmente incoerente ed approssimativo. Attraverso una definizione al 'negativo' della propria estetica, i Vorticisti si ritagliarono, invece, un posto molto più personale e preciso di quanto si creda, rifiutando sia il formalismo di Fry, dei Cubisti e di Kandinsky, sia il vitalismo mimetico dei Futuristi. I Vorticisti vollero allargare la dicotomia esistente tra *mimesis* e

¹ Cfr. R. Cork, W. C. Wees, T. Materer, A. d'Offay.

formalismo pur lasciando che questi due termini si influenzassero a vicenda. Il distacco dalla vita comportava pur sempre un ritorno alla vita, l'allontanamento da forme reali indicava la distanza dell'uomo moderno dalla realtà. Il pubblico doveva colmare la distanza tra arte e realtà, vedere la vita nell'arte, e riconoscere l'arte nella vita. Il Vorticismo voleva fornire al lettore o allo spettatore un nuovo metodo per osservare ed interpretare il fenomenico. Non si trattava di mettere in luce nuovi aspetti della realtà, ma, come voleva Lewis, di fornire dei nuovi occhi al pubblico: « Era più del semplice produrre immagini; si stavano fabbricando nuovi occhi per la gente, e nuove anime che andassero con quegli occhi »². Anche Pound voleva « dare alla gente nuovi occhi, non far vedere loro nuove cose »³. Si trattava di fondare una nuova epistemologia.

Lewis in questa occasione ebbe l'opportunità di mostrare quanto aspirasse a ricoprire un ruolo simile a quello di Apemanto. Pubblicamente amava presentarsi come l'*Enemy*, « a solitary outlaw not a gang ». Ripudiava ufficialmente « quelle pericolose e irreali pretese di imparzialità... assenza di *partis pris* »⁴. Voler cambiare significava prima di tutto criticare. « Egli è l'odierno Diogene: siede ridendo all'imboccatura della sua botte e riversa le sue invettive su tutti i passanti, irrispettoso di razze, credo, rango, professione o sesso »⁵. Le sue critiche erano rivolte alla concezione filosofica imperante, quella che Lewis definiva *time-philosophy* ovvero l'idea di realtà come flusso e che aveva come rappresentanti: H. Bergson, A. N.

² W. LEWIS, *Rude Assignment*, cit., p. 135. Già CONRAD aveva affermato: « Il mio obiettivo, che cerco di raggiungere, è di riuscire attraverso il potere della parola scritta a farvi udire, farvi sentire — è, anzitutto, farvi vedere. Quello — e nient'altro, ed è tutto ». *Il negro del 'Narciso'*, cit., pp. XXIX-XXX.

³ E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, cit., p. 85.

⁴ W. LEWIS, 'Editorial', *The Enemy*, vol. 1, Gennaio 1927, p. IX.

⁵ Iscrizione sulla copertina di *The Enemy*, vol. 3, 1° quadrimestre 1929.

Whitehead, W. James, S. Alexander, A. Einstein, E. Cassirer, B. Russell e O. Spengler.

Secondo questa teoria, la realtà non risiede in un lontano ordine razionale, ma nel flusso delle sensazioni, delle apparenze e degli stati della coscienza che si compenetrano incessantemente. Da ciò deriva un concetto di realtà in costante mutazione, e le cose percepite sono indivisibili dal modo in cui le percepiamo. Così un oggetto non è mai lo stesso perché i nostri stati psichici cambiano in continuazione. In questa *durata reale*, espressione della dinamica temporalità della esperienza psichica, l'elemento soggettivo è parte fondamentale dell'esperienza ed in quanto tale è irriducibile a formulazioni razionali. Il flusso reale è, quindi, inconoscibile per la scienza, impossibilitata ad apporvi le sue astratte griglie concettuali, capaci di cogliere mere relazioni esteriori. Solo l'arte e la filosofia sono in grado di cogliere questo flusso vitale. Esiste, quindi, un'opposizione tra le astrazioni concettuali e il flusso delle sensazioni, tra i costrutti razionali e la realtà che è nel flusso preconconcettuale delle apparenze. La *durata* di Bergson, lo *stream of consciousness* di W. James, o la *immediate experience* di Bradley, intese come fusione di Io e di mondo esterno, indicano l'opposizione tra il flusso sensoriale e i sistemi astratti che tentano di organizzare la realtà. Questi ultimi erano per Bergson degli strumenti capaci solo di definire la realtà ordinaria e allo stesso tempo, isolando gli elementi del flusso, di allontanarci dalla realtà più profonda.

Questa concezione interpretava la realtà materiale come interamente temporale. Anche gli oggetti e lo spazio venivano interpretati come ripetizioni nel tempo. Noi percepiamo gli oggetti come immutabili, inerti, solo perché li vediamo tali in momenti diversi di un lentissimo divenire e non percepiamo il loro mutamento. Ma la materia è solo un'interruzione momentanea dello slancio vitale, anch'essa conserva dei frammenti di vita che la fanno mutare. Solo attraverso un'immersione nel flusso vitale saremo capaci di avvertire tale mutamento. Un oggetto non sarà più lo stesso perché per quanto l'oggetto resti identico, per quanto

lo si consideri dal medesimo lato, sotto la medesima luce, la visione che se ne ha differisce da quella che se ne è avuta, non fosse altro perché è più vecchia di un istante. In tal modo l'opposizione tra esperienza interiore ed esteriore viene ad identificarsi con un'opposizione tra io profondo ed io superficiale. Questa analisi, nell'interpretazione lewisiana, era « fanaticamente diretta a disintegrare e bandire lo spauracchio della 'concretezza' »⁶. Abbiamo visto come Lewis fosse disinteressato al 'profondo', che considerava incomunicabile. Il distacco Vorticista dal naturalismo e dall'organico portava alla soppressione del soggettivo. Contro l'esperienza soggettiva del flusso bergsoniano, Hulme, Pound ed Eliot pongono gli elementi oggettivi che tutti possono riconoscere. Vanno dalla soggettività all'oggettività dell'esperienza, da Bergson ad Husserl. Inoltre nella continuità che Bergson individuava tra materia e slancio vitale, Lewis vedeva una degradazione dell'uomo ridotto a puro meccanismo. La vita presente con continuità dall'animato all'inanimato trasformava l'uomo in macchina, *puppet*, gli uomini risultavano essere pieni di meccanica vitalità perché si conformavano e si identificavano con il flusso invece di rimanerne distaccati.

Al posto della caratteristica statica 'forma' della filosofia greca, c'è una serie, un gruppo, o, come afferma il Prof. Whitehead, una *reiterazione*. Invece di una 'forma si ha una 'formazione' ... una ripetizione di una forma particolare; si ha un battaglione di forme al posto di una forma. Similmente, 'tu' diventi la serie delle tue ripetizioni temporali; non sei più un io centralizzato, ma una serie prolungata e interminabile, un *pattern-of-a-self*, che dipende dal tempo come una composizione musicale; [sei] un *oggetto* sempre in formazione ...⁷.

A Bergson il Vorticism, e Lewis in particolare, preferirà Schopenhauer. L'Impressionismo e il Futurismo erano il frutto

⁶ W. LEWIS, *Time and Western Man*, cit., p. 168.

⁷ *Op. cit.*, p. 181.

della filosofia bergsoniana, cioè arte come recupero dell'esperienza immediata, del flusso sensoriale. È questo tipo di arte, che lascia l'oggetto nel suo vitale *milieu*, ad essere rifiutato dall'uomo moderno, dall'artista vorticista.

La base del nuovo procedimento era l'astrazione, cioè un metodo grazie al quale fosse possibile giungere a concetti universali dalla conoscenza di oggetti individuali estratti dal loro contesto spazio-temporale. Il reale era solo uno stimolo iniziale per l'immaginazione che permetteva di staccarsi dalla natura. Non si trattava di dare una precisa descrizione del mondo esterno, di stabilire un rapporto tra immagini ed oggetti, ma di annullare la distinzione tra interno ed esterno, tra realtà e immaginazione, tra intelletto ed emozione. Tutta l'arte vorticista tende a questa identificazione. È questo che fece affermare a Ford: « I Cubisti e i Vorticisti ... sono visionari; i Post-impressionisti, gli Impressionisti, i Futuristi ed il resto di noi siamo materialisti »⁸.

La produzione di un'opera d'arte è, credo, prettamente il lavoro di un visionario ... se dite che l'arte creativa è un talismano, una formula magica — in breve *magia*, anche così la descrivereste correttamente⁹.

Abbiamo visto come per gli Imagisti le parole fossero in grado di giungere alla realtà, anzi di afferrarne l'essenza, la kantiana cosa-in-sé, di superare il mondo fenomenico per giungere al noumenico, alla verità essenziale. Il loro era un linguaggio primitivo come quello descritto da Foucault:

⁸ F. M. FORD, 'Literary Portraits XLIV', *The Outlook*, 11 Luglio 1914, p. 47. La superficialità di Lewis non è dunque sinonimo di semplicismo. « W. Lewis era un visionario per il quale le scene più ordinarie diventavano il mezzo di un'intensa visione ». Marshall McLuhan, 'Lewis's prose style', in *W. Lewis: a Reevaluation*, J. MEJERS (ed.), Londra, The Athlon Press, 1980, p. 67.

⁹ W. LEWIS, cit. in H. KENNER, *W. Lewis*, Londra, Methuen, 1954, p. 7.

Potrebbe darsi che prima di Babele, prima del Diluvio, fosse esistita una scrittura composta dai segni stessi della natura, di modo che tali caratteri avrebbero avuto potere di agire direttamente sulle cose, di attirarle o respingerle, di figurarne le proprietà, le virtù, i segreti. Scrittura primitivamente naturale, di cui forse alcuni saperi esoterici, in primo luogo la Cabala, hanno conservato la memoria dispersa e tentano di recuperare i poteri da lungo tempo assopiti¹⁰.

Questa contraddizione di voler giungere all'astrazione attraverso un'identificazione empatica tra parola e cosa si manifesta in un linguaggio che, usando la distinzione di Jakobson, privilegia la direttrice metaforica che rimanda alla similitudine, alla visione ed è caratteristica della scuola simbolista, piuttosto che la direttrice metonimica legata alla scuola realista e che rimanda alla concretezza e alla contiguità¹¹. Questa ambiguità viene superata dal Vorticismismo che, pur nascendo dalla crisi iniziata dai Simbolisti, non è fumosa evocazione di oggetti ed emozioni, ma una classica trasmutazione di questi ultimi in *objective correlative*. Nella poesia vorticista e poi in quella modernista il significato non scaturisce dalla relazione tra segni e cose, ma dalla relazione tra i segni stessi. Il Vorticismismo cioè supera una episteme ancora contraddittoria e romantica come quella imagista, e ne fonda una basata sulla discontinuità e la differenza, non più sulla metafora e la continuità. Nonostante la concretezza, nel Vorticismismo si assottiglia lo spessore denotativo del linguaggio. Nell'arte si ha solo una equazione, un ideogramma, un *objective correlative*, una epifania, che non devono essere confusi con ciò che si rappresenta. Non sono una semplice resa della realtà, ma intensificazioni, trasformazioni in materiale intellettuale. Essi non presentano ciò che l'occhio vede, ma quello che la mente ne sa. Le immagini non

¹⁰ M. FOUCAULT, *Le Parole e le Cose*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 53.

¹¹ R. JAKOBSON, *Saggi di Linguistica Generale*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 53.

appartengono alla realtà anche se rimandano ad essa. Appare chiaro come il Vorticismismo più che kantiano fosse, allora, neo-kantiano. In Schopenhauer l'inconoscibilità della cosa-in-sé veniva superata dall'idea di un'arte capace di rappresentare l'idea Platonica, l'oggettivazione della cosa-in-sé.

È Worringer a metterci sulle tracce di Schopenhauer¹². Worringer cita il filosofo tedesco parlando della tendenza all'astrattismo dell'uomo occidentale. Come « nell'uomo primitivo era prevalente l'istinto per la 'cosa in sé' »¹³, così dopo un'evoluzione millenaria con l'esaurimento della conoscenza razionalistica, l'uomo moderno tornerà ad avere « il senso della 'cosa in sé' ». Questo impulso verso l'astrattismo, che vuole dunque dire cogliere l'essenza e superare l'arbitrarietà e la caducità della realtà, si esplicita nel fuggire dal flusso degli eventi « proprio perché nel correlarsi e fluire dei fenomeni [l'uomo] vede soltanto oscurità e arbitrio »¹⁴. Questo allontanamento dalle apparenze comporta uno « spogliare quei fenomeni del loro arbitrio e della loro oscurità, per rivestirli di un *valore di necessità e di rispondenza a regole precise* »¹⁵.

Schopenhauer intendeva togliere l'oggetto della contemplazione fuori dal flusso del corso del mondo. Questa posizione antivitalista poneva implicitamente l'oggetto in una dimensione senza tempo, in cui l'oggetto privato dall'artista della sua parte vitale, ucciso dall'arte raggiungeva l'immortalità attraverso l'immobilità della morte.

¹² Abbiamo visto come l'idea di difficoltà, malattia, fosse legata in Lewis, al NIETZSCHE della *Gaia Scienza*. Da questa situazione patologica, importante nel rinnovamento delle arti perché altera il rapporto normale con la realtà, bisognava uscire, come voleva Schopenhauer, con un atto di volontà. « L'arte nasce dall'intelletto stimolato dalla volontà, l'impulso, e l'emozione ». E. POUND, *Gaudier-Brezska*, cit., p. 105. Anche su *Blast* apparirà: « Volontà e consapevolezza sono il nostro VORTEX ». *Blast* I, p. 158.

¹³ W. WORRINGER, *Astrazione e Empatia*, cit., p. 39.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 38-9.

¹⁵ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

L'arte ... strappa l'oggetto della sua contemplazione fuori dal corrente flusso del mondo e lo tiene davanti a sé: e questo oggetto singolo, ch'era in quel flusso una infinitamente minima parte, diviene per lei un rappresentante del tutto, un equivalente del molteplice infinito nello spazio e nel tempo: a questo singolo ella s'arresta: ella ferma la ruota del tempo: svaniscono per lei le relazioni: soltanto l'essenziale, l'idea, è suo oggetto¹⁶.

Oltre il flusso, come voleva Lewis, al centro del fenomenico c'è uno *still point*, un « luogo grande e silenzioso dove tutta l'energia è concentrata », e dove è possibile cogliere l'essenza, l'immutabile oggettivazione della realtà.

Lewis, però, non parlerà di arte trascendentale, come invece farà Schopenhauer, per il quale questo processo di astrazione permetteva l'accesso ad un mondo più elevato. Lewis non giunse ad una identificazione della realtà con un'astrazione intellettuale. Per questo motivo, come tutti i Vorticisti, non ritenne opportuno inserire forme non-organiche in arte. Farlo avrebbe significato immergere nuovamente gli oggetti nel flusso, stabilire una corrispondenza tra astratto e reale. Era invece necessario evitare un'atteggiamento empatico di identificazione, e scegliere una posizione di freddo distacco.

L'unità che esisteva tra l'individuo e l'universo era andata perduta, ora l'uomo è il nemico delle stelle. Hulme, Pound, Lewis, Eliot, Gaudier-Brzeska vedevano una netta separazione tra sensazione concreta e razionalismo astratto. L'uso della metafora nella poesia imagista e vorticista è da interpretare alla luce di questa idea: essa mette a stretto contatto forma concettuale e forma concreta stabilendo delle relazioni tra di esse, ma senza condurre ad un'identificazione, ad un'eliminazione delle differenze.

¹⁶ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, Laterza, 1979, vol. 2, p. 257.

Il distacco dal Futurismo, dunque, non fu solo causato dall'antagonismo che opponeva Lewis a Marinetti, ma fu una dichiarazione di indipendenza, una difesa dell'originalità vorticista. Il tentativo futurista di fondere oggetto ed immagine, il costante richiamo alla percezione sensoriale, alla materialità delle sensazioni, era derivato da Bergson per il quale la materia era « l'insieme delle immagini »¹⁷. Nell'universo futurista non c'era distinzione tra immagini e realtà. Così i processi analogici, metaforici, onomatopeici tendevano a catturare non solo il fenomenico, ma anche ciò che in esso vi è « di più fuggevole e di più inafferrabile »¹⁸. I Vorticisti negavano questa identificazione; la realtà era conoscibile solo ponendosi all'esterno.

Cosa implicava l'estrazione dei fenomeni dal flusso, il rifiuto del tempo in senso bergsoniano? Se il tempo era ciò da cui fuggire, verso cosa ci si doveva dirigere? La risposta di Lewis e del Vorticism fu lo spazio, la forma statica. Per Lewis la realtà era un atto della volontà umana e non il frutto del flusso reale. È l'occhio, alleato dello spazio, a stabilire le strutture. Esso vede la forma statica e vera. La separazione dalla natura indicava l'individualità dell'uomo e dell'artista, il considerare l'arte inanimata, morta, rendeva la vita più reale e concreta.

Se c'è una cosa che più di ogni altra è essenziale per fornire un 'senso della realtà' — la nostra pura sensazione che ci sia qualcosa di *reale* di fronte a noi — è l'essere inanimato, la flemmatica compattezza e mortalità della natura¹⁹.

Noi percepiamo una realtà immobile e inanimata e queste qualità ci appaiono altrettanto vere quanto il suono, il colore o la

¹⁷ H. BERGSON, *Materia e Memoria*, in *Opere 1889-1896*, Milano, Mondadori, 1986, p. 154. Cfr. L. DE MARIA, *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., pp. XLVIII-XLIX.

¹⁸ F. T. MARINETTI, *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., p. 43.

¹⁹ W. LEWIS, *Time and Western Man*, cit., p. 212.

luce. Contro il confuso divenire bergsoniano, Lewis pone la stabilità dell'essere. Grazie all'arte, che egli considerava immutabile, 'morta', la confusione della vita, il flusso del tempo potevano essere ordinati. L'immobilità e la *deadness* dell'arte dimostravano l'esistenza di valori diversi da quelli del flusso.

Ma cosa voleva dire evitare il tempo in Letteratura? Il problema qui si incentra evidentemente sul linguaggio. Esso procede nel tempo, ed ha un andamento cronologico. L'unico modo, quindi, per evitare la temporalità era rompere la sequenza temporale, intervenire sulla struttura dell'opera. Ciò è esattamente quello che Lewis, Pound, Joyce ed Eliot fecero nelle loro opere.

Nel tentativo di superare l'andamento temporale della narrazione, abbiamo visto che Lewis in *Enemy of the Stars* rifuggì dalle specificazioni temporali grazie ad un accorto uso della punteggiatura, e all'uso dei verbi nei modi infiniti che invece di accelerare la narrazione, come volevano i Futuristi, la introducevano in una atemporalità in cui azioni e fenomeni erano collegati da rapporti spaziali. Anche il linguaggio era più concreto, scultoreo. Una massa di parole e di immagini contrapposte una all'altra come le masse di una scultura, e come la scultura fatta di relazioni spaziali ordinate dalla volontà dell'artista. Parole come pietre, resistenti al mutamento, modi di presentare l'eterno. Le immagini risultavano precise, oggettive, limpide contro la nebulosa affabulazione derivata dalla durata reale di Bergson. La narrazione doveva arrestarsi per evitare la sequenzialità temporale che Lewis considerava l'aspetto più caratteristico della letteratura tradizionale. Così in *Enemy of the Stars* è spesso il lettore che deve cercare le relazioni tra le varie frasi. Ma quest'opera più che come produzione realmente significativa, assume importanza come gesto, come ipostatizzazione del problema del linguaggio che attraversa tutta l'avanguardia. Al di là della poca risonanza di cui ha goduto, *Enemy of the Stars*, con il suo andamento frastagliato, ambiguo, spazializzato, fornisce una chiave di lettura del successivo sviluppo stilistico di Pound, Eliot e Joyce. La

difficoltà, che si riscontra nella lettura delle loro opere, è il contrasto tra la concezione temporale del linguaggio e la logica spaziale di questi scrittori. Il Modernismo inglese si sviluppa su questa linea di ricerca che collega la discontinuità cronologica a quella tecnico-sintattica: anche i nessi grammaticali dovevano essere ridotti, perché sono loro che stabiliscono un ordine cronologico.

La sequenza sintattica è abbandonata a favore di una struttura che dipende dalla percezione delle relazioni tra gruppi di parole sconnesse. Per essere correttamente capiti questi gruppi di parole devono essere giustapposti uno con l'altro e percepiti simultaneamente. Solo quando questo è fatto essi possono essere adeguatamente compresi; perché, quando si susseguono nel tempo, il loro significato non dipende da questa relazione temporale ... Il presente e il passato sono compresi spazialmente, rinchiusi in un'unità senza tempo che, mentre può accentuare differenze di superficie, elimina qualunque senso di sequenza grazie al solo atto della giustapposizione²⁰.

La coerenza di un'opera non si basa più sulla sequenza cronologica. La forma spaziale con i suoi riferimenti significativi è ora il criterio estetico unificante. Ucciso il tempo, lo spazio rimane la sola dimensione possibile. La realtà non ha più un senso cronologico, ma ha significato solo in se stessa, ed è, quindi, colta nella categoria spaziale, ove essa è immobile e preservata dal corruttibile fluire del tempo. Nel testo essa si rivela e si esprime in frammenti giustapposti nello spazio.

Per essere compresi ed afferrati questi frammenti devono essere disposti spazialmente e percepiti simultaneamente. La relazione tra di essi, non è data dal loro susseguirsi nel tempo, ma dalle loro relazioni spaziali. Quindi solo dopo aver completato la

²⁰ J. FRANK, *The Widening Gyre*, Bloomington, Indiana Un. Press, 1963, pp. 12-13.

lettura del testo il significato emergerà dalla simultanea percezione nello spazio di gruppi di parole che non hanno una comprensibile relazione quando letti nel tempo²¹. Il lettore deve sospendere il suo giudizio e la sua comprensione fino alla percezione dell'opera come unità. Ne deriva che il presente e il passato sono compresi come unità senza tempo che, se da una parte elimina la sequenza, dall'altra accentua le differenze di superficie.

Il Vorticism, e poi tutto il Modernismo, pone quindi un problema di linguaggio, un linguaggio che si vuole anarrativo, astorico, negativo. Al limite di questa esperienza, nelle parole appare il silenzio, il silenzio della soggettività. Poesia come voce neutra, voce del mondo, silenzio.

Ma il tempo non può essere eliminato del tutto.

Words move, music moves

Only in time ...

.....

Words strain,

Crack and sometimes break, under the burden,

Under the tension, slip, slide, perish,

Decay with imprecision, will not stay in place,

Will not stay still ...²².

Come Lewis aveva sperimentato, il linguaggio non permetteva questa esclusione. Anche il tempo viene allora spazializzato, cioè alla linearità viene sostituita una forma, una struttura. Tutti i Modernisti sono impegnati nella definizione della forma del tempo, proprio perché tutti hanno perso la tradizionale fiducia nella narrazione. Se il tempo non si poteva evitare bisognava

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² « Le parole si muovono, la musica si muove / Solo nel tempo ... / Le parole si sforzano / Si fendono e talvolta si spezzano, sotto il peso, / Per la tensione, incespicano, scivolano, si guastano, / Marciscono per imprecisione, non vogliono stare a posto, / Non vogliono star ferme ... » T. S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, cit., p. 15.

renderlo ripetitivo, ciclico, insignificante. Solo nella ripetizione della sequenza temporale c'è superamento del tempo. « Only through time, time is conquered » dirà Eliot in *Burnt Norton*. La struttura del tempo è la ripetizione, essa assume nello spazio la forma di un vortice, di una spirale. Nella ripetizione spirale c'è la sconfitta del tempo e della morte, l'annullamento della sua virulenza distruttiva. Sin da tempi remotissimi la spirale è stata simbolo di vita, fertilità, emanazione, sviluppo, continuità ciclica in progresso, rotazione generativa. Anche nel Vorticism il Vortex è energia che ha forma, è un « Vortex of fecundity »²³ capace di generare altre forme e significati. La struttura spirale rende ciò che accade nel tempo simultaneo nello spazio.

Già nel periodo vorticista Pound aveva sottolineato la capacità del poeta di trovare *pattern-units*, cioè delle strutture capaci di ripetersi. Nel 1915 scriveva:

La concezione di forma, cioè a dire la comprensione che si possa usare la forma come un musicista usa il suono, che si possano realizzare dei « motivi di forma » da strutture precedenti, che si possano ricombinare, ricolorare e 'organizzare' in una nuova forma — questa concezione, questo stato di attività mentale, porta con sé una grande gioia e rinnovamento²⁴.

Quanto Pound fosse già cosciente delle enormi possibilità che questa tecnica offriva, è manifesto in questo brano che, alla luce dei *Cantos*, suona come una premonizione:

È possibile che questa ricerca di motivi di forma ci porti a qualche sintesi della vita occidentale comparabile alla sintesi di vita orientale che noi troviamo nella pittura cinese e giapponese. Ma questo è sepolto nel futuro²⁵.

²³ H. GAUDIER-BRZESKA, 'Vortex', *Blast* I, p. 157.

²⁴ E. POUND, 'Affirmations II - Vorticism', cit., p. 278.

²⁵ *Ibidem*.

Ed infatti i *Cantos* sono ricchi di *form-motifs* che Pound usa nelle varie sezioni dell'opera. È da ricordare che il poeta americano aveva appreso l'idea di forma dagli artisti vorticisti, specialmente Lewis, Gaudier-Brzeska ed Epstein.

Per quanto riguarda Jacob Epstein, lui è stata la prima persona che cominciò a parlare di 'forma, non la *forma di qualcosa*' ... contemplare un'opera di Epstein instilla nello spettatore il senso della forma²⁶.

I *Cantos* si basano sulla forma, non sullo sviluppo lineare del tempo. Le associazioni, i simboli, le metafore, che con il Vorticismismo diventano molto varie e diversificate, sostituiscono la sequenza logica e cronologica.

Ma questa idea di tempo portava come conseguenza una diversa idea di storia. Gli eventi non si susseguono più nel tempo storico, non è la consequenzialità a dare significato, ma la sequenza delle giustapposizioni che forza il lettore a trovare la relazione. Da opere che ancora mantengono una certa linearità narrativa (*Mauberley*, *Prufrock*, *Ulysses*), si passa ad opere basate sulla ciclicità, sulla spirale (*Cantos*, *Waste Land*, *Finnegans Wake*).

Noi NON conosciamo il passato in sequenza cronologica. Può essere conveniente distenderlo anestetizzato sulla tavola, con date applicate qua e là; ma ciò che conosciamo, lo conosciamo da ondulazioni e spirali che sgorgano a vortice da noi e dal nostro tempo²⁷.

La storia non è una cronaca di eventi senza relazione tra di loro, ma, come la memoria, è un insieme di « dettagli [che]

²⁶ E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, cit., pp. 98-101.

²⁷ E. POUND, *Guida alla Cultura*, Firenze, Sansoni, 1983, p. 49.

ritornano male assortiti, mescolati, confusi»²⁸. Sta all'artista riuscire a trovare le relazioni. Questa « facoltà di correlazione [è] un'abilità nel 'mettere in ordine' ... una capacità di sintesi storica, una capacità nel portare ordine in cose apparentemente remote »²⁹. Capacità di sintesi storica collegata ancora una volta al Vorticismismo e allo scultore Gaudier-Brzeska che nel suo 'Vortex' « ha riassunto l'intera storia della scultura »³⁰.

Le relazioni così trovate formeranno una struttura, una trama grazie alla quale sarà possibile interpretare e dare forma a questa magmatica massa di accadimenti. « Si può scrivere la storia delineando le idee, esponendo il crescere di un concetto »³¹.

Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.
Not the stillness of the violin, while the note lasts,
Not that only, but the co-existence,
Or say that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.
And all is always now³².

Solo il *pattern* è capace di esprimere un movimento assoluto, eterno, e significativo. Si ripete con moto ciclico, ma tale movimento non implica una predizione del futuro. Ciò che si è

²⁸ E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, cit., p. 40.

²⁹ *Op. cit.*, p. 106.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ E. POUND, *Guida alla Cultura*, cit., p. 50.

³² « Solo per mezzo della forma, della trama, / Posson parole o musica raggiungere / La quiete, come un vaso cinese ancora / Perpetuamente si muove nella sua quiete. / Non la quiete del violino, fin che dura la nota. / Non quella soltanto, ma la coesistenza, / O diciamo che la fine precede il principio, / E la fine e il principio erano sempre lì / Prima del principio e dopo la fine. / E tutto è sempre ora ». T. S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, cit., p. 15.

ripetuto non necessariamente si ripeterà, soprattutto non si ripeterà nella stessa forma. La storia non parla del futuro o del passato, parla del presente. Già Hulme e Worringer avevano parlato dell'astrazione come indirizzo comune dell'arte egizia, bizantina e moderna senza implicare una ripetizione identica di estetiche. Il presente non è una imitazione del passato, è un suo parallelo, un equivalente. « All ages are contemporaneous » aveva sostenuto Pound e questo l'aveva portato anche ad imitare l'arte del passato. Eliot invece sosterrà: « history is a pattern/Of timeless moments »³³. L'arte come la storia è composta da cicli che mutano e che rendono dinamica la forma. Solo il *pattern* garantisce il movimento e l'assenza di tempo:

The detail of the pattern is movement,

For the pattern is new in every moment
 And every moment is a new and shocking
 Valuation of all we have been³⁴.

Il vortice è una forma la cui struttura implica una continua trasformazione. Anche per Yeats, nello sviluppo della sua personale cosmogonia, la storia, « turning and turning in the widening gyre »³⁵, si svolgeva come una spirale conica. Questo movimento faceva sì che « All things fall and are built again »³⁶. Anche il sistema yeatsiano, al di là dei significati magico-esoterici, rispondeva al bisogno di porre ordine a dare forma al flusso di immagini, di eventi e di concetti della « Storia d'Europa »³⁷.

³³ *Op. cit.*, p. 78.

³⁴ « L'intrico della trama è movimento, / ... / Perché la trama ogni momento è nuova, / E ogni momento è nuova e sconcertante / Valutazione di tutto ciò che siamo stati ». *Op. cit.*, pp. 17, 27.

³⁵ W. B. YEATS, 'The second Coming', in *Quaranta Poesie*, a cura di G. MELCHIORI Torino, Einaudi, 1985, p. 69. Di G. MELCHIORI vedi anche, *The Whole Mystery of Art*, Londra, Routledge and Kegan, 1960.

³⁶ W. B. YEATS, 'Lapis Lazuli', in *cit.*, p. 104.

³⁷ W. B. YEATS, *Una Visione*, Milano, Adelphi, 1984, p. 21.

Al centro del vortice per i Vorticisti c'è lo *still point*, il luogo da dove l'artista può osservare la struttura del tempo e capire la propria situazione storica. Trovata una forma-motivo, percepiremo nuove configurazioni nel mondo e nella storia, dal momento che essa stabilisce tra i 'fatti' delle relazioni significative senza la distorsione del tempo. Questo è l'unico modo per rendere la storia nella sua unità ed universalità, senza notomizzazioni. La storia non è « solo ciò che accade ... opposto a ciò che non lo fa, che rimane latente, non usato, non esplorato » come volevano i *time-philosophers*. Questo è il senso del metodo archeologico di Pound, la ricerca nel passato di 'vortici', rotture epistemologiche da inserire nella tradizione in modo che la loro comprensione modifichi la nostra visione del passato e quindi del presente:

non importa un accidente che voi carichiate la vostra memoria con la sequenza cronologica di quel che è accaduto, o dei nomi dei protagonisti, o degli autori di volumi, o di generali e di importanti ciarlatori politici, fintanto che capirete ciò che sta procedendo, o i processi biologico, sociale, economico che si stanno svolgendo e vi avviluppano come individuo in un ordine sociale, e sono in se stessi difficilmente « nuovi » per quanto freschi o stantii risultino al partecipante³⁸.

Questo è ciò che Pound apprende dal Vorticismo. Le idee di forma, *pattern*, *arrangement*, scultura, passato, concisione, dinamismo, oggettività, universale, elaborate nel periodo vorticista vengono tutte impiegate nella realizzazione dei *Cantos*. La poesia è una costruzione che stabilisce relazioni oggettive tra 'piani' di significati e si basa sulla complessa interazione di scene e immagini giustapposte. Eventi storici, naturali, concetti, ideologie, sono contrapposti così che un ideogramma farà coppia con un altro, un gruppo di canti con un altro gruppo, fino alla costituzione di un

³⁸ E. POUND, *Guida alla Cultura*, *cit.*, p. 43.

ideogramma universale, il presente nella sua interezza. « Le arti ci danno una grande percentuale dei dati perenni e inconfutabili riguardo alla natura dell'uomo »³⁹.

La comprensione di una tale opera è legata all'interesse e alla preparazione del lettore in grado di interpretare, di riempire tutti i passaggi metaforici. Come il tempo e la storia, anche l'opera e il linguaggio risultano allora circolari, spirali, labirintici. È l'autore che deve guidare il lettore nella fitta rete di relazioni. La ripetizione di alcuni ideogrammi ha questa funzione. Come Teseo il lettore deve tenere ben saldo il filo della scrittura, addentrarsi in questo labirinto e non scendere nelle libere associazioni di immagini.

Rendere la storia ciclica, eternizzarla, farne un'equazione significava elevarla su di un piano mitico. Infatti Pound, Eliot, Joyce giustappongono momenti diversi nella storia con il mondo ideale del mito. Nel mito si risolve il problema della storicità. La rivolta contro il tempo storico porta all'affermazione del tempo mitico. Esso implica un ordine permanente, è una forma universalmente valida in grado di dare forma e significato agli eventi, sempre mantenendosi sul piano della concretezza. Il significato di un evento non è determinato dal contesto temporale, ma dalla relazione che stabilisce con un archetipo. È il tempo ciclico del mito che fa vivere l'uomo in un eterno presente, che lo libera dal senso della storia. In rapporto all'*Ulysses*, Eliot e Pound parlano del mito come di « un semplice mezzo per controllare, ordinare, dare forma e consequenzialità all'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea »⁴⁰.

È un metodo che si pone in opposizione ai metodi di scrittura della narrativa tradizionale perché permette di controllare la sequenzialità temporale e riordinarla secondo una logica

spaziale. « Invece del metodo narrativo possiamo usare il metodo mitico »⁴¹. Il mito è il tempo senza tempo dei ritmi naturali connessi alle stagioni (« April is the cruellest month »), al ciclo della vita e della morte (« Time the destroyer is Time the preserver »), dei movimenti cosmici. È un metodo che permette di stabilire « un continuo parallelo tra contemporaneità ed antichità »⁴² e allora anche la tradizione è una ripetizione significativa che genera nel suo muoversi ciclicamente, e conferisce significato agli eventi. L'eterno ritorno ci redime dalla frammentazione, sconfigge la morte, ci fa attraversare i « many cunning passages » della storia, riordina ciò che appare effimero ed insignificante. Con la ripetizione, il tempo concreto è proiettato nel tempo mitico: « qualsiasi ripetizione di un gesto archetipico, sospende la durata, abolisce il tempo profano e partecipa del tempo mitico »⁴³.

Questa concezione ciclica del tempo trova nella forma spirale il principio unificante. Nei *Cantos* troveremo delle sezioni che ripetono argomenti già esposti, nei *Four Quartets* troveremo « In my beginning is my end », in *Finnegans Wake* la prima frase sarà il completamento dell'ultima. La poesia è realmente *versus*, è ciò che presentandosi, volge all'indietro.

Nonostante la storia sia segnata dalla ricorrenza più che dalla novità, la ciclicità della storia è anche una ripetizione differente, è metamorfosi, non nel senso di mutazione di forme, ma come momento in cui nella giustapposizione si registra il passaggio da qualcosa di soggettivo e limitato ad una idea eterna: « The point of intersection of the timeless with time »⁴⁴. Il movimento è dato da questa tensione antinomica, dall'ineliminabile carattere metamorfico insito nella tensione degli opposti.

³⁹ E. POUND, *Saggi Letterari*, cit., p. 68.

⁴⁰ T. S. ELIOT, 'Ulysses, Order, and Myth', *The Dial*, LXXV, Novembre 1923, p. 483.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ M. ELIADE, *Il Mito dell'Eterno Ritorno*, Roma, Borla, 1982, pp. 57-8.

⁴⁴ T. S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, cit., p. 56.

Un oggetto o un atto diventa reale soltanto nella misura in cui *imita* o *ripete* un archetipo. Così la *realtà* si acquista esclusivamente in virtù di *ripetizione* o di *partecipazione*; tutto quello che non ha un modello esemplare è « privo di senso », cioè manca di realtà⁴⁵.

Nei *Cantos* c'è la giustapposizione e metamorfosi di eventi e di personaggi storici con figure mitiche, rituali senza tempo con fatti reali, che ricorrono per tutto il poema. Nella struttura ideogrammatica c'è la metamorfosi della storia in mito: « Il 'momento magico' o momento della metamorfosi, passato di schianto dal *quotidien* nel 'mondo divino o perenne'. Dèi, ecc. »⁴⁶. Solo attraverso il movimento statico dei cicli storici è possibile giungere « at the still point of the turning world »⁴⁷.

Ma Pound e Lewis cercarono lo *still point* più di quanto lo trovarono « Presi da un vortice che porterà/Il mondo al fuoco distruggitore »⁴⁸. Pound dirà amaramente al termine dei *Cantos*: « I lost my center/fighting the world »⁴⁹. Eliot invece, giungerà al suo *still point* che in lui avrà connotazioni religiose e si identificherà con Dio nei *Four Quartets*. Il dogma della incarnazione e della resurrezione sarà l'elemento di staticità e ciclicità nel tempo e nella storia. In questo senso l'opera di Pound, di Lewis e di Yeats è più tragica di quella di Eliot. A loro non resterà che il « laugh in tragic joy »⁵⁰.

Quanto siano state importanti queste ricerche, che hanno la loro matrice nel Vorticism, lo dimostra il successivo sviluppo del Modernismo inglese. Il pluristilismo di *Enemy of the Stars*, l'idea

⁴⁵ M. ELIADE, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁶ E. POUND, *The Selected Letters, cit.*, p. 210.

⁴⁷ T. S. ELIOT, *Quattro Quartetti, cit.*, p. 8.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁹ « Ho perso il mio centro / a combattere il mondo ». E. POUND, *I Cantos*, Milano, Mondadori, 1985, p. 1490.

⁵⁰ W. B. YEATS, 'The Gyres', in *Quaranta Poesie, cit.*, p. 126.



di Vortex⁵¹, preludono ai più celebrati ed estesi esperimenti di Pound, Eliot e Joyce. Per questo nel *Canto 78* troveremo ancora:

Gaudier's word not blacked out
nor old Hulme's, nor Wyndham's

Nell'opera di Pound il Vortex continuerà ad essere presente, mutato in altre forme. Sarà *the rose in the steel dust* del Canto 74, e poi ancora diverrà l'ideogramma Chung Yung, confermando quella parentela che legava, sin dall'inizio, il Vortex alla cultura cinese.

La parola *chung* significa quello che non si sposta né da una parte né dall'altra. La parola *yung* significa 'invariabile'. Quel che sta proprio nel centro è il processo giusto dell'universo, e quel che non vacilla ne è il principio placido ...

I due ideogrammi *chung* e *yung* rappresentano enfaticamente un processo in *moto*, un asse intorno al quale qualche cosa gira⁵².

Anche iconograficamente il Vortex  e l'ideogramma Chung Yung  si somigliano. Entrambi rappresentano la staticità e il dinamismo essendo raffigurati da una linea che attraversa un cerchio⁵³. Il Vortex è quindi anche « l'Asse che non Vacilla ».

Ma non solo questo, perché il Vorticism fu anche « a way to show ... the path »⁵⁴ alla avanguardia europea tra le due guerre. È noto come le poetiche, tra gli anni venti e trenta,

⁵¹ Vortex come: forma, pattern, arrangement, detachment, still point, universalità.

⁵² E. POUND, 'Confucio', *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 507, 513.

⁵³ Cfr. R. W. DASENBROCK, *The Literary Vorticism of E. Pound & W. Lewis, cit.*, p. 226.

⁵⁴ W. LEWIS, *Rude Assignment, cit.*, p. 139.

tentarono una mediazione tra avanguardia e classicismo. Tutti, da Picasso a Cocteau, da Valéry a Stravinsky sceglieranno la restaurazione neoclassica, quella stessa via che il Vorticismismo aveva preso anni prima.

Ma la portata del contributo Vorticista alla formazione delle generazioni successive si può valutare dalle testimonianze di artisti come Henry Moore e Ben Nicholson che hanno espresso il loro riconoscimento per un'estetica che aveva aperto loro nuovi e più vasti orizzonti.

Quando arrivai a Londra, immaturo e provinciale studente, lessi *Blast* e ciò che mi piacque fu trovare qualcuno che si opponesse alla gente del Bloomsbury, che aveva il controllo di ogni cosa. Lewis per me fu letteralmente una raffica di aria fresca: egli non proponeva tanto un credo o un particolare comportamento, ma un'apertura, una liberazione, la qualcosa mi fu di grande aiuto ... Essi [i Vorticisti] e *Blast* in particolare, erano per me che ero giovane la conferma che tutto era possibile, che c'erano in Inghilterra degli uomini pieni di vitalità e di vita⁵⁵.

Parlando della sua esperienza vorticista, Lewis potrà con orgoglio affermare alcuni anni dopo:

Ciò che [*Blast*] mirava a distruggere — la tradizione 'accademica' della Royal Academy — è ora completamente defunto. La libertà di espressione, principalmente nelle arti plastiche e grafiche, che [*Blast*] desiderava, è stata ottenuta ... Perciò il suo scopo è stato raggiunto⁵⁶.

In questo senso il seguente ringraziamento indirizzato da Pound ai suoi amici, attesta il riconoscimento dovuto da tutta la cultura inglese del Novecento a questo movimento d'avanguardia:

⁵⁵ Da una conversazione con H. Moore del 23 Ottobre 1972, cit. in R. CORK, *Vorticism and Abstract Art*, cit., p. 551.

⁵⁶ W. LEWIS, *Time and Western Man*, cit., p. 55.

Questi nuovi uomini mi hanno fatto vedere la forma, mi hanno reso più cosciente dell'aspetto del cielo nel punto in cui si protende giù tra le case, del vivido modello di luce solare che l'acqua del bagno lancia sul soffitto, delle grandi 'V' di luce che dardeggiano attraverso fessure sopra gli anelli della tenda, tutte queste cose sono nuovi accordi, nuove interpretazioni del disegno ... Se il Vorticismismo ha fatto questo per me, penso che possa farlo per altri⁵⁷.

In questo punto le strade del Futurismo e del Vorticismismo si riuniscono dopo tanta lontananza. È proprio dall'« attivo e meritorio Marinetti »⁵⁸ che gli artisti inglesi avevano ereditato sia il bisogno impellente di un rinnovamento su larga scala, sia alcune tecniche artistiche. È il Marinetti pluristilista, sintetico, quello dell'energia imbrigliata ad essere stato assimilato. Con lui ed attraverso lui il Vorticismismo si realizza come avanguardia.

La forza e l'importanza di Marinetti sono manifeste nel fatto che è riuscito a tener fermo ciò che è fondamentale, e lo ha fatto per mezzo secolo: rinnovare. La mia opposizione e quella di Lewis agli eccessi dell'Impressionismo accelerato di uomini che si definivano pittori futuristi nel 1910, non fu dovuta al fatto che ciò fosse cattivo, ma bisognava insistere sulla forma. Il bisogno principale era però rinnovare⁵⁹.

⁵⁷ E. POUND, *Gaudier-Brzeska*, cit., pp. 126-127.

⁵⁸ E. POUND, 'G. Antheil', *The Criterion*, 7 Marzo 1924, p. 321.

⁵⁹ E. POUND, 'Music and Brain', *The Listener*, 2 Dicembre 1936, p. 1068.

APPENDICE

INDICI DI *BLAST*:

BLAST n. 1, 20 Giugno 1914
Review of the Great English Vortex
Londra, John Lane, The Bodley Head
160 Pagine (cm. 28x21)

SOMMARIO:

Great Preliminary Vortex ('Long Live the Vortex') . . .	p.	7
Manifesto I	p.	11
Manifesto II	p.	30
Poems, by Ezra Pound	p.	45
Salutation the third		
Monumentum Aere, Etc.		
Come My Cantilations		
Before Sleep		
His Vision of a Certain Lady Post Mortem		
Epitaphs		
Fratres Minores		
Women Before a Shop		
L'Art		
The New Cake of Soap		
Meditatio		
Pastoral		

Enemy of the Stars, by Wyndham Lewis	p.	51
The Saddest Story, by Ford Madox Hueffer (Ford)	p.	87
Indissoluble Matrimony, by Rebecca West	p.	98
'Inner Necessity': Review of Kandinsky's Book, by Edward Wadsworth	p.	119
Vortices and Notes, by W. Lewis	p.	127
Life is the Important Thing	p.	129
Futurism, Magic and Life	p.	132
Notes on some German Woodcuts	p.	136
Policeman and Artist	p.	137
Feng Shui and Contemporary Form	p.	138
Relativism and Picasso's Latest Work	p.	139
The New Egos	p.	141
Orchestra of Media	p.	142
The Melodrama of Modernity	p.	143
The Exploitation of Vulgarly	p.	145
The Improvement of Life	p.	146
Our Vortex	p.	147
Frederick Spencer Gore, by W. Lewis	p.	150
To Suffragettes	p.	151
Vortex, by Ezra Pound	p.	153
Vortex, by Gaudier-Brzeska	p.	156

PUBBLICITÀ

ILLUSTRAZIONI:

Edward Wadsworth: Newcastle-Tyne, Cape of Good Hope,
A Short Flight, March, Radiation.
Wyndham Lewis: Plan of War, Timon of Athens, Slow Attack,
Decoration for the Countess of Drogheda's House, Portrait of
an Englishwoman, Enemy of the Stars.
Frederick Etchells: Head, Head, Patchopolis, Dieppe.
William Roberts: Dancers, Religion.
Jacob Epstein: Drawing, Drawing.
Gaudier-Brzeska: Stags.

Cuthbert Hamilton: Group
Spencer Gore: Brighton Pier, Richmond Houses.

* * *

BLAST n. 2, Luglio 1915
Review of the Great English Vortex
Londra, John Lane, The Bodley Head
110 Pagine (cm. 28x21)

SOMMARIO:

Editorial	p.	5
Notes to public	p.	7
War Notes, by W. Lewis	p.	9
The God of Sport and Blood	p.	9
Constantinople our Star	p.	11
Mr. Shaw's effect on my friend	p.	12
A super-krupp or War's End?	p.	13
The European War and Great Communities	p.	15
Poems, by Ezra Pound	p.	19
Dogmatic Statement On the Game and Play of Chess		
The Social Order		
Ancient Music		
Gnomic Verses		
Our Contemporaries		
Our Respectful Homages to M. Laurent Tailhade		
Ancient Wisdom, rather cosmic		
Et Faim Sallir Le Loup Des Boys		
Artists and the War, by W. Lewis	p.	23
The Exploitation of Blood	p.	24
The Six Hundred, Verestchagin and Uccello, by W. Lewis	p.	25
Marinetti's Occupation, by W. Lewis	p.	26
Vortex, by Gaudier-Brzeska	p.	33
'The Old Houses of Flanders', by Ford Madox Hueffer	p.	37

A Review of Contemporary Art, by W. Lewis	p.	38
Poems, by T. S. Eliot	p.	48
Preludes	p.	48
Rhapsody of a Windy Night	p.	50
Poems and Notes, by Jessie Dismorr	p.	65
Monologue	p.	65
London Notes	p.	66
June Night	p.	67
Promenade	p.	69
Payment	p.	69
Matilda	p.	69
The Art of the Great Race, by W. Lewis	p.	70
A Vision of Mud, by Helen Saunders	p.	73
Five Art Notes, by W. Lewis	p.	77
The London Group	p.	77
Modern Caricature and Impressionism	p.	79
History of the Largest Independent Society in En- gland	p.	80
Life has no Taste	p.	82
American Art	p.	82
Chronicles, by Ezra Pound	p.	85
Vortex 'Be Thyself', by W. Lewis	p.	91
Blasts and Blesses	p.	92
The Crowd-Master (1 ^a parte), by W. Lewis	p.	94

PUBBLICITÀ

ILLUSTRAZIONI:

- Jessie Dismorr: The Engine, Design
- Frederick Etchells: Hyde Park, Progression.
- Gaudier-Brzeska: Head of Ezra Pound.
- Jacob Kramer: Types of the Russian Army.
- C. R. W. Nevinson: On the Way to the Trenches.
- William Roberts: Combat, Drawing.

- Helen Saunders: The Island of Laputa, Atlantic City.
- Dorothy Shakespear: Snow-Scene.
- Edward Wadsworth: Rotterdam, War Engine.
- Wyndham Lewis: Before Antwerp, Design for 'Red Duet',
Design for Programme Cover — Kermesse.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Data la vastità della bibliografia concernente gli autori interessati al fenomeno 'Vorticismo', la bibliografia è limitata alle opere strettamente collegate all'argomento.

1. Opere di interesse generale:

AA.VV., *The Bloomsbury Group*, S. P. ROSENBAUM (ed.), Londra, Croom Helm, 1975.

AA.VV., *Marinetti Futurista*, Napoli, Guida, 1977.

AA.VV., *Présence de F. T. Marinetti*, Losanna, L'Age d'Homme, 1982.

ALDINGTON RICHARD, *Life for Life's Sake*, Londra, Cassel & Co., 1941.

APOLLONIO UMBRO, *Futurismo*, Milano, Mazzotta, 1976.

BERGMAN PÄR, *'Modernolatria' et 'Simultaneità'*, Uppsala, Svenska Borkforlaget, 1962.

BERGONZI BERNARD, *Heroe's Twilight*, Londra, Constable & Co., 1965.

BINYON LAURENCE, *The Flight of the Dragon*, Londra, John Murray, 1972.

BIANCHI RUGGERO, *La Poetica dell'Imagismo*, Milano, Mursia, 1965.

Blast 3, S. COONEY (ed.), Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1984.

BOCCIONI UMBERTO, *Gli scritti editi e inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971.

BRADBURY M. & MCFARLANE JAMES, *Modernism*, Penguin Books, 1983.

- CALVESI MAURIZIO, *Dinamismo e Simultaneità nella Poetica Futurista*, vol. V dell'Enciclopedia « L'Arte Moderna », Milano, Fratelli Fabbrini Editori, 1975.
- *Le due Avanguardie*, vol. 1, Bari, Laterza, 1975.
- CIANCI GIOVANNI (ed.), *Futurismo/Vorticismo*, Quaderno 9, Palermo, 1974.
- COFFMAN STANLEY K., *Imagism*, Norman, Univ. of Oklahoma Press, 1951.
- CORK RICHARD, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Londra, Gordon Fraser, 2 voll., 1976.
- CRISPOLTI ENRICO, *Correnti Contemporanee della Pittura Inglese*, Milano, Mondadori, 1970.
- CURI FAUSTO, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977.
- DE MARIA LUCIANO, *Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori, 1973.
- *La nascita dell'avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1986.
- DEGHY GUY & WATERHOUSE F., *Café Royal*, Londra, Hutchinson, 1955.
- DRUDI GAMBILLO M., FIORI TERESA (eds.), *Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca, 2 voll., 1959-1962.
- EDE H. S., *Savage Messiah*, Londra, William Heinemann Ltd, 1931.
- EPSTEIN J., *An Autobiography*, Londra, Vista Book, 1963.
- *The Sculptor Speaks*, Londra, W. Heinemann, 1931.
- FALKENHEIM V. JACQUELINE, *Roger Fry and the beginning of Formalist Art Criticism*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1980.
- FARR DENNIS, *English Art 1870-1940*, The Oxford Univ. Press, 1978.
- FRANK JOSEPH, *The Widening Gyre*, Bloomington, Indiana Un. Press, 1963.
- FRY ROGER, *Vision & Design*, Londra, O.U.P., 1981.
- FURBANK P. N., *Reflections on the word 'Image'*, Londra, Secker & Warburg, 1970.

- GÉFIN LASZLO, *Ideogram: Modern American Poetry*, Milton Keynes, The Open Un. Press, 1982.
- GIOÉ VALERIO, « Futurism in England: a bibliography (1910-1915) », in *Bulletin of bibliography*, XLIV, n. 33, Sett. 1987.
- GOLDRING DOUGLAS, *South Lodge*, Londra, Constable & Co., 1943.
- GUGLIELMI GUIDO, *L'udienza del poeta*, Torino, Einaudi, 1979.
- HANNA TH. (ed.), *The Bergsonian Heritage*, New York, Columbia Un. Press, 1962.
- HARRISON CH., *English Art and Modernism 1900-1939*, Bloomington, Indiana Un. Press, 1981.
- HOUGH GRAHAM, *Image and Experience*, Londra, Gerald Duckworth, 1960.
- HUGHES GLENN, *Imagism & the Imagists*, Londra, Bowes & Bowes, 1960.
- KERMODE FRANK, *Romantic Image*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1961.
- KORG JACOB, *Language in Modern Literature*, The Harvest Press, 1979.
- LEVENSON M. H., *A Genealogy of Modernism*, Cambridge, C.U.P., 1984.
- MARINETTI F. TOMMASO, *Teoria e Invenzione Futurista*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Mondadori, 1968.
- *La Grande Milano Tradizionale e Futurista*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Mondadori, 1969.
- MARTIN WALLACE, *Orage as Critic*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1974.
- MATERER TIMOTHY, *Vortex: Pound, Eliot, Lewis*, Ithaca, Cornell University Press, 1979.
- NAZZARO G. BATTISTA, *Introduzione al Futurismo*, Napoli, Guida, 1984.
- NEVINSON C. R. W., *Paint and Prejudice*, Londra, Methuen, 1937.
- D'OFFAY ANTONY, *Abstract Art in England 1913-1915*, Londra, 1969.
- PERLOFF M., *The Futurist Movement*, Chicago e Londra, The Univ. of Chicago Press, 1986.

- READ HERBERT, *The True Voice of Feeling*, Londra, Faber & Faber, 1952.
- ROBINSON ALLAN, *Poetry, Painting and Ideas - 1885-1914*, Londra, MacMillan, 1985.
- ROSS H. ROBERT, *The Georgian Revolt*, Londra, Faber & Faber, 1967.
- ROTHENSTEIN JOHN, *Modern English Painters*, Londra, MacDonald and Jane's, 1976.
- SALARIS CLAUDIA, *Storia del Futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- SCHWARTZ S., *The Matrix of Modernism*, Princeton, Princeton Un. Press, 1985.
- SEVERINI GINO, *Tutta la vita di un Pittore*, Milano, Garzanti, 1946.
- SPENDER STEPHEN, *The Struggle of the Modern*, Londra, Hamish Hamilton, 1963.
- STARCKIE ENID, *From Gautier to Eliot*, Londra, Hutchinson, 1960.
- STEAD C. K., *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, Londra, MacMillan, 1986.
- STEINER WENDY, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, Un. of Chicago Press, 1982.
- TAUPIN RENÉ, *The Influence of French Symbolism on Modern American Poetry*, New York, AMS Press, 1985.
- TESSARI ROBERTO, *Il mito della macchina*, Milano, Mursia, 1973.
- TRILLO CLOUGH R., *Futurism*, New York, Philosophical Library, 1961.
- VERDONE MARIO, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969.
- *Che cos'è il Futurismo*, Roma Ubaldini, 1970.
- Vorticism*, Bruxelles, Cahier 8/9, ICSA, 1988.
- WEES C. WILLIAM, *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 1972.
- WORRINGER WILHELM, *Astrazione e Empatia*, Torino, Einaudi, 1975.
- *Problemi Formali del Gotico*, Venezia, Cluva Editrice, 1985.
- YOUNG ALAN, *Dada and after*, Manchester, Manchester Un. Press, 1981.

2. *Bibliografia concernente: T. E. HULME.*

- HULME T. E., *Speculations*, H. READ (ed.), Londra, Kegan Paul, 1924.
(trad. it. di ETTORE RE), *Meditazioni*, Firenze, Vallecchi, 1969.
- *Further Speculations*, SAM HYNES (ed.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1955.
- JONES R. ALUN, *The Life and Opinions of T. E. Hulme*, Londra, Victor Gollancz Ltd, 1960.
- ROBERTS MICHAEL, *T. E. Hulme*, Faber & Faber, 1938.

3. *Bibliografia concernente: EZRA POUND.*

- POUND EZRA, *Collected Early Poems*, MICHAEL J. KING (ed.), New York, New Directions, 1976.
- *Hugh Selwyn Mauberley*, a cura di M. BACIGALUPO, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- *Omaggio a Sesto Propertio*, a cura di M. BACIGALUPO, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1984.
- *Saggi Letterari*, Milano, Garzanti, 1973.
- *Lo Spirito Romano*, Firenze, Vallecchi, 1959.
- *Gaudier-Brzeska: a Memoir*, New York, New Directions, 1970.
- *Pavannes and Divagations*, Londra, Peter Owen Ltd, 1958.
- *Polite Essays*, Londra, Faber, 1937.
- *ABC of Reading*, Londra, Faber, 1951.
- *Guida alla Cultura*, Firenze, Sansoni, 1985.
- *Selected Essays 1909-1965*, W. COOKSON (ed.), Londra, Faber & Faber, 1973.
- *Selected Letters 1907-1941*, D. D. PAIGE (ed.), Londra, Faber & Faber, 1982.
- *The Letters of E. Pound to J. Joyce*, Londra, Faber & Faber, 1967.
- *Pound/Lewis: the Letters*, Londra, Faber, 1985.

- *E. Pound and D. Shakespear: Their Letters 1909-1914*, New York, New Directions, 1984.
- FENOLLOSA ERNEST, *L'Ideogramma Cinese*, a cura di E. POUND, Milano, V. Scheiwiller, 1973.
- AA.VV., *An Examination of Ezra Pound*, PETER RUSSELL (ed.), New York, New Directions, 1950.
- CIANCI GIOVANNI, «Futurism and the English Avant-Garde: the early Pound between Imagism and Vorticism», in *AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 6, n. 1, 1981.
- BACIGALUPO MASSIMO, *L'ultimo Pound*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1981.
- BUSH ROLAND, *The Genesis of E. Pound's Cantos*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- D'AGOSTINO NEMI, *Ezra Pound*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1960.
- DASENBROCK R. W., *The Literary Vorticism of E. Pound & W. Lewis*, Baltimora, The John Hopkins Un. Press, 1985.
- DAVIE DONALD, *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1965.
- EMERY CLARK, *Ideas into Action*, Coral Gables (Florida), University of Miami Press, 1958.
- GOODWIN K. L., *The Influence of Ezra Pound*, Londra, Oxford University Press, 1966.
- GROVER PH., *E. Pound: The London Years*, New York, AMS Press, 1978.
- HARMON W., *Time in E. Pound's Work*, Chapel Hill, The Un. of North Carolina Press, 1977.
- HESSE EVA (ed.), *New Approaches to E. Pound*, Londra, Faber & Faber, 1969.
- HUTCHINS PATRICIA, *Ezra Pound's Kensington*, Londra, Faber & Faber, 1965.
- JUHASZ SUZANNE, *Metaphor and the poetry of Williams, Pound, and Stevens*, Crambury (New Jersey), Bucknell University Press, 1974.

- KENNER HUGH, *The Poetry of Ezra Pound*, Londra, Faber & Faber, 1951.
- *The Pound Era*, Londra, Faber, 1972.
- KORN M., *E. Pound Purpose/Form/Meaning*, Londra, Pembrige Press, 1983.
- LINDBERG-SEYERSTED BRITA, *Pound/Ford: the Story of a Literary Friendship*, New York, New Directions, 1982.
- LOMBARDO AGOSTINO, *Il Diavolo nel Manoscritto*, Milano, Rizzoli, 1974.
- MANCUSO GIROLAMO, *Pound e la Cina*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- NANNY MAX, *E. Pound: Poetics for an Electric Age*, Berna, Francke Verlag, 1973.
- NORMAN CHARLES, *Ezra Pound*, New York, The Macmillan Co., 1960.
- RUTHVEN K. K., *A Guide to Ezra Pound's Personae*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- SANAVID PIERO, *Ezra Pound*, Venezia, Marsilio, 1977.
- SCHNEIDAU N. HERBERT, *Ezra Pound: The Image and the Real*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969.
- STOCK NOEL, *The Life of Ezra Pound*, Londra, Penguin, 1985.
- WITMEYER HUGH, *The Poetry of Ezra Pound: 1908-1920*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- ZAPPONÉ NICCOLÒ, *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni, 1976.
- ZINNES HARRIET (ed.), *Ezra Pound and the Visual Art*, New York, New Directions, 1968.

4. *Bibliografia concernente: WYNDHAM LEWIS.*

- LEWIS WYNDHAM, *Blasting and Bombardiering*, Londra, John Calder, 1982.
- *W. Lewis on Art*, W. MICHEL e C. J. FOX (eds.), Londra, Thames and Hudson, 1969.
- *The Letters of W. Lewis*, W. K. ROSE (ed.), Londra, Methuen, 1963.

- *Poems and Plays*, ALAN MUNTON (ed.), Manchester, Carcanet, 1979.
- *Tarr*, New York, Alfred A. Knopf, 1918.
- *Blast I, Blast II*, ristampa dell'originale, introduzione di B. MORROW, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1981.
- *Time and Western Man*, Londra, Chatto & Windus, 1927.
- *The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator*, Londra, Chatto & Windus, 1931.
- *Men without art*, Londra, Cassel & Co., 1934.
- *Enemy Salvoes*, C. J. FOX (ed.), Londra, Vision Press, 1975.
- *Rude Assignment*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1984.
- CIANCI GIOVANNI (ed.), *W. Lewis: Letteratura/Pittura*, Palermo, Sellerio, 1982.
- Agenda*, W. COOKSON (ed.), vol. 7 n. 3, vol. 8 n. 1, Autunno-Inverno 1969-1970.
- GAWSWORTH J., *Apes, Japes and Hitlerism*, Londra, Unicorn Press, 1932.
- JAMESON FREDRIC, *Fables of Aggression*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- KENNER HUGH, *Wyndham Lewis*, Londra, Methuen & Co., 1954.
- KUSH THOMAS, *W. Lewis's Pictorial Integer*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1981.
- MATERER TIMOTHY, *W. Lewis the Novelist*, Detroit, Wayne State University Press, 1976.
- MEYERS JEFFREY, *The Enemy: a biography of W. Lewis*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1980.
- *W. Lewis: a revaluation*, Londra, Athone Press, 1980.
- MICHEL WALTER, *Wyndham Lewis*, Londra, Thames and Hudson, 1971.
- PAJALICH ARMANDO, *W. Lewis: l'Apprendistato e il Vortice*, Brescia, Paideia, 1982.
- PORTEUS H. G., *W. Lewis: a Discursive Exposition*, Londra, Desmond Harmsworth, 1932.

WAGNER GEOFFREY, *W. Lewis a portrait of the artist as the Enemy*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1957.

5. *Bibliografia concernente: FORD MADOX HUEFFER (FORD).*

- F. MADOX FORD, 'Those Were Days', *Imagist Anthology*, Londra, Chatto & Windus, 1930.
- *The Critical Attitude*, Londra, Duckworth and Co., 1911.
- *Thus To Revisit*, Londra, Chapman & Hall, 1921.
- *Return To Yesterday*, Londra, Victor Gollancz, 1931.
- *Letters of F. M. Ford*, R. M. LUDWIG (ed.), Princeton, Princeton Un. Press, 1965.

AA.VV., *Ford Madox Ford: The Critical Heritage*, F. MACSHANE (ed.), Londra, Routledge & Kegan Paul, 1972.

CASSEL A. RICHARD, *F. M. Ford: a study of his novels*, Baltimore, The J. Hopkins Press, 1961.

— *F. M. Ford*, Londra, MacMillan, 1972.

MACSHANE FRANK, *The Life and Work of F. M. Ford*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1965.

MEIXNER A. JOHN, *F. M. Ford's Novels: a Critical Study*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1962.

MIZENER ARTHUR, *The Saddest Story*, Londra, The Bodley Head, 1971.

6. *Bibliografia concernente: THOMAS STEARNS ELIOT.*

ELIOT T. S., *Collected Poems 1909-1935*, Londra, Faber & Faber, 1943.

— *Selected Essays*, Londra, Faber, 1951.

AA.VV., *Eliot in his Time: Essays in the Occasion of the fiftieth Anniversary of the Waste Land*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

AA.VV., *Eliot in perspective*, GRAHAM MARTIN (ed.), Londra, MacMillan and Co., 1970.

CORNEWELL ETHEL F., *The « Still Point »*, Rutgers Un. Press, 1962.

GORDON LYNDALL, *Eliot's early years*, Londra, Oxford University Press, 1977.

GRAY PIERS, *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development 1909-1922*, The Harvest Press, 1982.

KENNER HUGH, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, New York, McDowell, Obolensky, 1959.

SEAN LUCY, *T. S. Eliot and the idea of tradition*, Londra, Cohen & West, 1960.

7. *Bibliografia concernente: D. H. LAWRENCE.*

LAWRENCE D. H., *Letters*, Londra, Heron Books, 1962.

AA.VV., *D. H. Lawrence: The Critical Heritage*, R. P. DRAPER (ed.), Londra, Routledge & Kegan Paul, 1970.

ALLDRITT KEITH, *The Vital Imagination of D. H. Lawrence*, Londra, Edward Arnold, 1971.

CIANCI GIOVANNI, « D. H. Lawrence and Futurism/Vorticism », in *AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 8, n. 1, 1983.

CLARKE COLIN, *The Rainbow and Women in Love*, Londra, MacMillan, 1984.

CORSANI MARY, *D. H. Lawrence e l'Italia*, Milano, Mursia, 1965.

EGGERT P., « Lawrence and the Futurists: the Breakthrough in his Art », *Meridian*, 1° Maggio 1982.

LAWRENCE FREIDA, *The Memoirs and Correspondance*, Londra, Heinemann, 1961.

SCOTT SANDERS, *D. H. Lawrence: The World of the Major Novels*, Londra, Vision Press, 1973.

8. *Bibliografia concernente: JAMES JOYCE.*

BUDGEN FRANK, *J. Joyce and the making of Ulysses*, Londra, Grayson & Grayson, 1934.

CIANCI GIOVANNI, *La Fortuna di Joyce in Italia*, Bari, Adriatica Editrice, 1974.

— « Joyce futurista », in *Il Verri*, n. 1-2, Marzo-Giugno 1987 *Il Piccolo Hans*, n. 64, inverno 1989-90.

JACKSON I. COPE, *Joyce's Cities*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1981.

KENNER HUGH, *Dublin's Joyce*, Londra, Chatto & Windus, 1955.

MACCABE COLIN, *J. Joyce and the Revolution of the Word*, Londra, MacMillan Press, 1978.

MCCORMACK W. J. e ALISTAIR STEAD (eds.), *J. Joyce and Modern Literature*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1982.

MELCHIORI GIORGIO, *I Funamboli*, Torino, Einaudi, 1963.

PINGUENTINI GIOVANNI, *J. Joyce in Italia*, Firenze, Sansoni, 1963.

PRAZ MARIO, *J. Joyce e T. S. Eliot*, Torino, ERI, 1967.

RUGGIERI FRANCA, *Maschere dell'artista - Il giovane Joyce*, Roma, Bulzoni, 1988.

INDICE DEI NOMI

- Abercrombie, L. 12.
 Adeney, B. 19n, 49.
 Aldington, R. 9n, 44&n, 71, 80,
 85n, 131, 132n, 134, 135n,
 256n.
 Alexander, S. 269.
 Ambrogio, I. 8n.
 Anderson, D. 115n.
 Apollinaire, G. 75n, 85n, 88,
 101, 119.
 Apollonio, U. 7n, 26n, 98n,
 120n, 128n.
 Arbuthnot, M. 85n.
 Arnim, Achim von 149n.
 Asquith, H. H. 90.
 Atkinson, L. 79, 80, 85n, 251.

 Bacigalupo, M. 100, 171n.
 Baer, V. 23n, 36n.
 Balfour, Lord A. J. 26.
 Balla, G. 23, 26n, 28n, 33, 72,
 118.
 Barbantini, N. 27.
 Barooshian, V. D. 8n.
 Barthes, R. 165&n.
 Baudelaire, C. 149n, 201, 232.
 Beardsley, A. 117.
 Beckett, S. 201.

 Bell, C. 51.
 Bell, Q. 50n, 51n.
 Bell, V. 19n.
 Bellanova, P. 243n.
 Benn, G. 148&n.
 Bense, M. 96, 97n.
 Bergson, H. 11n, 54, 55, 60, 62,
 65, 67&n, 68n, 86, 182n, 243,
 267-70, 275&n, 276.
 Bertrand, A. 149n.
 Bione, 176n.
 Blake, W. 117, 121, 124, 195.
 Boccioni, U. 23&n, 26n, 27-29,
 32-36, 60&n, 72, 98n, 116-
 120, 128n.
 Boehm, Sir J. E. 86.
 Blavatsky, H. P. 113n, 192.
 Bomberg, D. 39, 47, 49, 71, 79,
 80, 168.
 Bonnard, P. 19n.
 Borrow, G. 86.
 Bradley, A. C. 232&n, 267, 269.
 Braque, G. 19n.
 Breton, A. 89.
 Brooke, R. 43, 158 .
 Browning, R. 176.
 Budgen, F. 243&n.
 Burne-Jones, Sir Ph. 30.

Buzzi, P. 41, 236.

Calvesi, M. 7n.

Carrà, C. 23, 26n, 28n, 29, 72,
119, 120&n.

Cassirer, E. 269.

Cavalcanti, G. 115, 123, 124,
149.

Cellini, B. 23n.

Cézanne, P. 19n, 49, 51.

Chabaud, A. 19n.

Chaplin, S. 50n, 51n.

Chesterton, G. K. 161n.

Cianci, G. 9n, 87n, 168n.

Ciurlionis, M. K. 19n.

Cocteau, J. 288.

Colucci, M. 8n.

Conrad, J. 220-22, 229, 268n.

Conte, G. 238n.

Cookson, W. 107n.

Corbière, T. 164.

Corday, C. 88.

Corelli, M. 86.

Cork, R. 9n, 71n, 179n, 247n,
267n, 288n.

Corot, J. B. C. 25.

Cournos, J. 137n.

Cox, K. 113n.

Crispolti, E. 8n.

Croce, B. 86.

Cromwell, O. 88, 181.

Cross, H. E. 19n.

Curi, F. 135n.

D'Agostino, N. 134n, 263n.

Dasenbrock, R. W. 9n. 10&n,
287n.

Davie, D. 113.

De Gourmont, R. 66.

De Man, P. 11n.

De Maria, L. 7n, 275n.

De Michelis, C. G. 8n.

De Vlaminck, M. 19n.

Deghy, G. 44n, 80n.

Delaunay, R. 119&n.

Delaunay, S. 119n.

Denis, M. 19n.

Derain, A. 19n.

Dickens, Ch. 86.

Dismorr, J. 49, 85n, 247-9.

Doob, L. D. 264n.

Dostoievsky, F. 201.

Doucet, J. 19n.

Drogheda, K. 90.

Drudi Gambillo, M. 27n.

Dujardin, E. 243.

Dulac, E. 153.

Einstein, A. 11n, 269.

Ejzenštejn, S. M. 154n.

Elgar, E. 77.

Eliade, M. 285n, 286n.

Eliot, T. S. 8n, 10, 15&n, 54n,
147, 148n, 150&n, 152, 202,
205, 213, 231-35, 244, 246,
257n, 260, 261, 263, 264&n,
270, 274, 276, 278n, 279,
281n, 282, 284-87.

Epstein, J. 39, 47, 54n, 71, 74n,
79, 81, 90, 141, 150, 166,
246&n, 266, 280.

Espey, J. J. 171n.

Etchells, F. 19n, 49, 50n, 71, 79,
80, 118n, 250, 251, 265.

Farr, D. 19n, 20n, 47.

Fenollosa, E. 127&n, 129&n,
133&n, 136n, 138&n, 139,
151, 152n, 153&n.

Fillia, 16n.

Fiori, T. 27n.

Fishburn, M. 72.

Flaubert, G. 53, 149, 245.

Flint, F. S. 45&n, 131n.

Flora, F. 244.

Folgore, L. 15n.

Ford, M. Ford 8n, 15n, 39n, 45n,
54n, 63n, 71, 81, 82n, 83, 84n,
88, 93&n, 125, 132, 133,
219-30, 235, 242, 266n, 271&n.

Fort, P. 149n.

Foucault, M. 271, 272n.

Fox, C. J. 49n.

Frank, J. 130&n, 277n.

French, W. 112.

Friesz, O. 19n.

Fry, R. 19&n, 20n, 30, 49, 50-
1, 63n, 70, 246, 267.

Fu I, 156.

Garnett, E. 237, 238.

Gaudier-Brezska, H. 49, 71, 80,
81, 85n, 117, 121, 141, 150-
52, 166, 177, 188, 251, 253,
255-57, 263, 265, 274, 279-
81, 287.

Gauguin, P. 19n, 49.

Gautier, T. 149, 176n, 177.

Girieud, P. 19n.

Goldring, D. 20, 21n, 33&n,
70&n, 83n, 88n, 90n, 120n,
179, 220n, 226n.

Goncharova, N. 19n.

Goodwin, K. L. 175&n.

Gore, F. S. 19n.

Grant, D. 19n, 49.

H. D. (Hilda Doolittle) 142, 145.

Haftmann, W. 95, 96n.

Hall, D. 169, 170n.

Hamilton, C. J. 50n, 79, 80, 85n.

Hardy, Th. 53, 221.

Hart, B. 128n.

Hegel, G. W. F. 267.

Herbin, A. 19n.

Hueffer, F. 219.

Hughes, G. 117n.

Hulme, T. E. 53-68, 81, 92, 102,
104, 106, 107, 123, 124-29,
135, 138, 145, 222, 246, 256-
58, 270, 274, 282, 287.

Hunt, V. 88.

Hueffer, M. Ford vedi Ford M.
Ford.

Husserl, E. 267, 270.

Huysmans, J. K. 149n.

Hynes, S. 54n.

Ibsen, H. 53.

Ingres, J. D. 25.

Jakobson, R. 272&n.

James, H. 221.

James, W. 267, 269.

Jameson, F. 179n.

Jarry, A. 149n.

John, A. 201n, 203&n.

Joyce, J. 8n, 10, 15, 88, 103,
181, 205, 213, 226, 229&n,
232, 235, 240-46, 276, 284,
287.

Kandinsky, W., 9, 11n, 55n, 119,
142, 190, 191&n, 192, 194,
267.

Kant, I. 267.

Kenner, H. 84n, 151&n, 174,
271n.

Kermode, F. 228&n.

Khlebnicov, V. 82n.

Knox, B. 113n.

Konody, P. G. 31-2.

Kraiski, G. 8n.

Kupka, F. 119&n.

Lamb, H. 19n.
 Laprade, P. 19n.
 Larionov, M. 19n, 82n.
 Laurence, Dan H. 263n.
 Lautréamont, Conte di (Isidore Ducasse) 149n.
 Lawrence, D. H. 8n, 10, 53n, 235-40.
 Lawton, A. Maltese 42n, 43n.
 Lechmere, K. 88, 246-47.
 Léger, F. 20n.
 Leonardo da Vinci, 193.
 Lewis, W. 9n, 10&n, 19n, 39, 43n, 44, 47-51, 54&n, 60, 69-76, 79-88, 90-93, 95, 96-100, 104-109, 111, 117-121, 137, 140, 141, 155&n, 156n, 160, 164, 166, 168, 169, 179-217, 219, 220, 221, 229, 231, 232, 233, 240, 241&n, 245, 246, 247&n, 249-257, 259-266, 268&n, 270&n, 271n, 273-76, 278, 280, 286-289.
 Lhote, A. 19n.
 Li Po, 151, 152, 156, 157.
 Lindberg-Seyersted, B. 174n.
 Lipke, W., 9n, 118n.
 Litz, A. W. 84n.
 Livsic, B. 8n.
 Lloyd, G. 94, 224.
 Lombardo, A. 175, 176n, 186&n, 214n, 263n.
 Lowell, A. 83, 136, 138.
 Ludwig, R. M. 225n.
 McLuhan, M. 271n.
 Maillol, A. 19n.
 Malatesta, S. 149.
 Mallarmé, S. 64n, 149n.
 Manet, E. 19n.
 Manguin, H. 19n.
 Mann, Thomas 243.
 Manson, J. B. 47.
 Marc, F. 191n.
 Marchand, J. 19n.
 Marinetti, F. T. 7n, 10, 13-20, 23&n, 24&n, 26, 27, 28, 33-37, 41-46, 48, 51, 54n, 71-77, 79-82, 89, 91, 92, 93, 98, 99&n, 101, 102, 104, 107&n, 108n, 117, 131-36, 149n, 179, 180, 181, 183, 184&n, 196n, 201, 202, 204, 206&n, 207n, 211&n, 220, 221, 224, 225, 236, 237, 238, 242, 243n, 245n, 257, 262, 275&n, 289.
 Markov, Vl. 8n, 82n.
 Marquet, A. 19n.
 Marsh, E. 43&n, 132n.
 Masor, H. 54n.
 Materer, T. 112&n, 196n, 220&n, 267n.
 Matisse, H. 19n, 40.
 McCullagh F., 34, 35&n.
 McLeod, A. W. 236.
 Medici, Giuliano de 149.
 Mejers, J. 271n.
 Melchiorri, G. 282n.
 Michel, W. 49n, 71n.
 Mitchell, W. J. T. 121n.
 Mond, Lady 94.
 Monro, H. 24n, 41-43, 45, 46, 132&n.
 Monroe, H. 168n, 222n.
 Moody, A. D. 113n.
 Moore, H. 288&n.
 Moore, S. 131, 132.
 Morrell, Lady Ottoline 90.
 Morris, W. 78, 117.
 Munch, E. 119.

Nazzaro, G. B. 7n.
 Nerval, G. de 149n.
 Nevins C. R. W. 44, 47, 49, 70, 71, 73, 74&n, 76, 77&n, 79, 80, 81, 83, 85n, 95, 99n, 220, 247, 253.
 Newbolt, H. 88.
 Nicholson, B. 288.
 Nietzsche, F. 11n, 65, 66, 108n, 109n, 201, 214&n, 267, 273n.
 Norman, C. 83n.
 d'Offay, A. 267n.
 Orage, A. R. 44, 202, 255.
 Orazio, 157.
 Paige, D. D. 12n.
 Palazzeschi, A. 41.
 Pankhurst, E. 11, 33.
 Pater, W. 86.
 Patmore, B. 88.
 Pennyfeather, Rev. 86.
 Petrarca, 123, 149.
 Petrov-Vodkin, K. 19n.
 Piatti, U. 76.
 Picasso, P. 11n, 19n, 96, 142, 288.
 Piero della Francesca, 170.
 Pinguentini, G. 244&n, 245.
 Pinottini, M. 7n.
 Platone, 54n.
 Plotino, 111.
 Poe, E. A. 149n.
 Pound, E. 10, 11, 12n, 15, 16n, 54&n, 71, 72n, 80, 82-85, 90, 91&n, 96-104, 107&n, 109n, 111-117, 121, 123-178, 181-85, 188, 189&n, 194n, 202&n, 205, 208, 216&n, 220-23, 225&n, 228&n, 229&n, 231-35, 240-42, 246, 249, 250&n, 252&n, 253&n, 255, 257n, 259-266, 268&n, 270, 273n, 274, 276, 279-289.
 Pound, O. 84n.
 Poussin, N. 25.
 Pratella, B. 26, 34.
 Praz, M. 243, 244n.
 Properzio, 149, 170.
 Prothero, G. W. 265n.
 Proust, M. 243.
 Puy, J. 19n.
 Quinn, J. 137, 150, 262.
 Rackewiltz, Mary de 253n.
 Ramacharaka, Y. 112.
 Read, F. 181n.
 Read, H. 8n, 57n.
 Redon, O. 19n.
 Richardson, D. 226.
 Riegl, A. 55&n.
 Rimbaud, A. 149n.
 Ripellino, A. M. 8n.
 Roberts, M. 64n.
 Roberts, W. 47, 49, 70n, 71, 79, 80, 85n, 250, 251.
 Robey, G. 88.
 Rodin, A. 166.
 Romain, J. 243.
 Rose, W. K. 43n, 209n.
 Rosenbaum, S. P. 50n.
 Ross, R. H. 12n, 132n.
 Rossetti, D. G. 78, 86.
 Rothenstein, J. 79n, 93&n.
 Rothschild, M. 30.
 Rouault, G. 19n.
 Rousseau, H. 19n.
 Ruskin, J. 18.

Russell, B. 267, 269.
Russolo, L. 23, 26n, 28n, 29,
72, 76, 77.
Ruthven, K. K. 168n.
Rutter, F. 46, 119n.
Salaris, C. 7n.
Samuel, H. B. 40.
Sanavio, P. 138n.
Sanesi, R. 234n.
Saryan, M. 19n.
Saunders, H. 85n, 249n.
Saussure, F. de 135&n.
Schelling, F. E. 176n, 234.
Schopenhauer, A. 191, 216, 267,
270, 273&n, 274&n.
Scrivo, L. 243n.
Semper, G. 55&n.
Sérusier, P. 19n.
Seurat, G. 19n.
Severini, G. 26n, 28n, 29, 39,
40n, 46, 49, 60, 70, 72, 73n,
74, 98.
Shakespear, D. 84&n, 115n, 247,
249-50.
Shakespeare, W. 126, 185,
186&n, 187n, 188.
Shaw, G. B. 24n, 262, 263&n.
Sheldon, M. 113n.
Siciliano, E. 210&n.
Sickert, W. 31, 47.
Signac, P. 19n.
Sinclair, M. 126n.
Soffici, A. 72, 236, 244.
Sorel, G. 257&n, 258.
Spencer, S. 19n.
Spender, S. 261, 262n.
Spengler, O. 269.
Stead, C. K. 15&n.
Stock, N. 72n, 104&n, 144n,
231n.

Stravinsky, I. 20n, 288.
Strindberg, F. 88.
Sutton, D. 20n, 216n.
Swinburne, A. C. 86.
Swinerton, F. 10n.
Symons, A. 228.

Tagore, R. 86.
Tailhade, L. 149, 160, 161, 164.
Taupin, R. 164&n.
Tennyson, Lord A. 86.
Trotsky, L. 259&n.
Turner, J. M. W. 117.

Unterecker, J. 113n.
Upward, A. 113&n.

Valéry, P. 288.
Vallotton, F. 19n.
Valtat, L. 19n.
Van Dongen, K. 19n.
Van Gogh, V. 19n.
Verdone, M. 7n.
Verhaeren, E. 149n.
Verlaine, P. 149n.
Villon, F. 149.
Virgilio, 149.

Wadsworth, E. 39, 47, 49, 50n,
71, 79, 80, 81, 85n, 141, 166,
168, 190, 191, 192n, 250, 251,
265.
Wagner, G. 260n.
Waller, E. 176n.
Waterhouse, K. 44n, 80n.
Wees, W. C. 9n, 84n, 87n, 99n,
183n, 267n.
Wells, H. G. 48, 221.
Wendorf, R. 121n.

West, R. 71, 249n.
Whistler, J. McNeil 91, 216.
Whitehead, A. N. 269, 270.
Whitman, W. 149n.
Wilde, O. 17, 18, 78, 86, 216&n.
Williams, W. C. 116.
Woolf, V. 12&n, 50n, 51n, 213,
226.

Worringer, W. 55-58, 60, 62,
108, 145, 189, 273&n, 282.

Yeats, W. B. 112, 113&n, 125,
131, 132&n, 282&n, 286&n.

Zapponi, N. 99&n.
Zinnes, H. 104n.

INDICE

<i>Introduzione</i>	Pag.	7
1. Il Futurismo in Inghilterra	»	13
2. 1912 Londra impazzisce	»	23
3. Gli anni 1913-1914	»	39
4. Il Classicismo di T. E. Hulme	»	53
5. Vortex <i>versus</i> Futurism	»	69
6. Il Vorticismo	»	83
7. 'Nomina sunt consequentia rerum': il Vortice	»	111
8. Il Vorticismo di Ezra Pound	»	123
9. A man of tabula rasa: Wyndham Lewis	»	179
10. I fiancheggiatori	»	219
11. A bang or a whimper?: La guerra e la fine del Vorticismo	»	251
12. 'The fourth: the dimension of stillness'	»	267
<i>Appendice</i>	»	291
<i>Bibliografia</i>	»	297
Indice dei nomi	»	309