

© 2008, Edizioni B.A. Graphis

Prima edizione 2008

Questo volume è stato pubblicato
con il contributo dell'Università
degli Studi di Bari

Machinae

Tecniche Arti Saperi nel Novecento

a cura di
Giuseppe Barletta

Proprietà letteraria riservata
Graphiservice s.r.l.
tel. +39 0809641700 / fax +39 0809641774
e-mail: graphis@graphiservice.it

Finito di stampare nel dicembre 2008
da Corpo 16 s.n.c. - Bari
per conto della Graphiservice s.r.l.
ISBN 978-88-7581-108-2

Crav • B.A. Graphis

lino della vita distorta; e svanirà quando verrà il Messia, di cui un gran rabbino ha detto che non intende mutare il mondo con la violenza, ma solo aggiustarlo di pochissimo». ³⁶ Sappiamo bene che nelle tesi *Sul concetto di storia* è all'opera fin dall'inizio, nella forma rovesciata di occulto e sapiente "aiutante" dell'auto-ma, quell'omologo soccorrevole del dispettoso omino gobbo che è il nano gobbo campione di scacchi dietro cui si nasconde la Teologia "piccola e brutta". Considerando le *Tesi* come il luogo testuale in cui si compie, almeno *linguisticamente*, la venuta messianica, si può dire che per ciò stesso, e contemporaneamente, esse comportano la *necessaria* sparizione del primo omino gobbo («l'inquilino della vita distorta») per lasciar posto al nano gobbo, il nuovo inquilino del mondo "rad-drizzato". Come si è visto, la *VI Tesi* non parla più di un Messia *che verrà*, come era ancora – e per due volte – nel *Franz Kafka*, ma del Messia *che viene*. Così, sul quadrante della sveglia di Benjamin le lancette del passato e del futuro si puntano sulla *Jetztzeit*, il tempo dell'*adesso*.

³⁶ «Dies Männlein ist der Insasse des entstellten Lebens; es wird verschwinden, wenn der Messias kommt, von dem ein großer Rabbi gesagt hat, daß er nicht mit Gewalt die Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde»: *Franz Kafka* in *Gesammelte Schriften* cit., p. 179; trad. it. in *Angelus Novus*, cit., p. 283.

Roberto Baronti Marchiò

La macchina e la sua sublimazione

Nel 1914, dall'incontro tra Futurismo e cultura anglosassone¹, unitamente ad altri influssi che vanno dal Cubismo all'Astrattismo di Kandinskij, nasce un movimento inglese d'avanguardia, il Vorticismismo – fondato da Wyndham Lewis ed Ezra Pound con la pubblicazione della rivista «Blast».²

¹ Tra il 1910 ed il 1914 Marinetti ed i futuristi si recano varie volte in Gran Bretagna, dove tengono una serie di conferenze, pubblicano tutti i loro principali manifesti, organizzano mostre (marzo 1912, aprile e ottobre 1913, aprile 1914), serate futuriste e concerti di intonarumori presso il London Coliseum e l'Albert Hall (12 e 15 giugno 1914).

² Di «Blast» usciranno solo due numeri pubblicati rispettivamente il 20 giugno 1914 ed il 2 luglio 1915. Nel Vorticismismo sono coinvolti, anche se con modalità diverse, pittori: W. Lewis, L. Atkinson, C. Hamilton, W. Roberts, E. Wadsworth, J. Dismorr, H. Saunders; scultori: H. Gaudier-Brzeska, J. Epstein; scrittori: E. Pound, F. M. Ford, R. Aldington, R. West; fotografi: M. Arbuthnot, L. A. Coburn.

Il termine "Vorticismo" viene coniato da Pound, per il quale il vortice ha delle connotazioni urbane di derivazione futurista. Se Marinetti definiva Londra «the most futurist city in Europe»³, nel 1913 Pound scrive che la capitale inglese è un «vortex drawing strength from the peripheries»⁴, in cui il vortice simboleggia la convulsa attività della città moderna con i suoi bus, i tram, i treni e le insegne luminose. Esso rappresenta il confluire di energie nella città, nella mente, nell'arte moderna, ed è molto simile al «vortice travolgente della modernità» di Umberto Boccioni.⁵

Inizialmente gli artisti inglesi si dimostrano sensibili ai principi e alle tematiche futuriste tanto che il vocabolario futurista legato alla scienza e alla tecnica entra presto negli scritti teorici e nelle realizzazioni letterarie e pittoriche di questi artisti inglesi. Ad esempio, di matrice futurista sono le metafore tecnico-scientifiche – con frequenti riferimenti al movimento, all'elettricità e all'energia – che Pound inizia ad usare sin dal 1911. Nei suoi saggi Pound definisce il *vortex* un'immagine dotata di energia, «something more or less like electricity or radioactivity, a force transfusing, welding, and unifying»⁶; parla di immagini che

³ Dichiarazione contenuta in un'intervista pubblicata sul «Daily Mail» del 6 maggio 1914.

⁴ Ezra Pound, *Through Alien Eyes*, «The New Age», XII, 13, 30 gennaio 1913, p. 300.

⁵ Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste* (1914), in U. B., *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birilli, Feltrinelli, Milano 1971, p. 176.

⁶ Ezra Pound, *The Serious Artist* (ott. 1913), in T. S. Eliot (a

«govern knowledge as the switchboard governs an electric circuit», di vocaboli «charged with a force like electricity, or, rather, radiating a force from their apexes – some radiating, some sucking in».⁷

Anche Lewis inizialmente non è avverso ai futuristi e le prime tracce del loro influsso si trovano in alcune sue opere pittoriche⁸ che rivelano un certo dinamismo futurista, ma soprattutto in alcuni articoli in cui Lewis, con i tipici enunciati futuristi sulla sensibilità moderna e sui nuovi orizzonti urbani, annuncia la nascita di un gruppo di artisti inglesi sensibili all'era delle macchine: «All revolutionary painting today has in common the rigid reflections of steel and stone in the spirit of the artist; that desire for stability as though a machine were being built to fly or kill with».⁹ Anche nei manifesti vorticisti pubblicati su «Blast», il paesaggio metropolitano che viene evocato si rifà allo stesso immaginario meccanico e tecnologico che i futuristi apprezzavano. Difatti, per i vorticisti era giunto il momento per l'arte inglese di fare i conti con il presente e di comprendere l'enorme e inesplorata varietà di

cura di), *Literary Essays of Ezra Pound*, Faber and Faber, London 1985, p. 49.

⁷ Ezra Pound, *I Gather the Limbs of Osiris*, «The New Age», dic. 1911-febb. 1912, ora in E. P., *Selected Prose 1909-1965*, W. Cookson (a cura di), Faber, London 1973, p. 34.

⁸ Ad esempio vedi *Kermesse* 1912, *Abstract Design* 1912, *Timon of Athens* 1912-13.

⁹ Wyndham Lewis, *The Cubist Room* [1913], in W. Michel and C. J. Fox (a cura di), *Wyndham Lewis on Art*, Thames and Hudson, London 1969, p. 57.

soggetti moderni che attendevano di essere indagati. Nel manifesto *Blast and Bless* l'ambiente tecnologico viene esaltato e l'Inghilterra viene benedetta in quanto «Industrial Island machine, pyramidal workshop, its apex at Shetland, discharging itself on the sea».¹⁰ Vengono benedette la sua industrializzazione, le sue navi, i suoi «ports, restless machines of scooped out basins, heavy insect dredgers, monotonous cranes, stations, lighthouses». Questa stessa attenzione per gli ambienti industrializzati e la tumultuante città-cantiera è evidente in molte opere vorticiste in cui il cromatismo accentua il contrasto fra forme esasperatamente triangolari e poligoni più massicci. Opere che conservano una certa classica monumentalità e che sembrano essere vedute aeree di paesaggi industriali privi però sia della frenesia che del dinamismo futurista.¹¹

Il mito moderno della macchina, della meccanica e della tecnologia è, dunque, al centro dell'immaginario vorticista ed alla base della teoria estetica di questi artisti inglesi. Lewis riteneva che l'artista desideroso di essere l'espressione del proprio tempo dovesse inglobare nella sua arte questo nuovo vocabolario di forme meccaniche in quanto «in the forms of machinery, Factories, new and vaster buildings, bridges and

¹⁰ «Blast», I, pp. 23-24.

¹¹ Ad esempio E. Wadsworth, *Newcastle* 1913, *Harbour of Flushing* c. 1914, *Vorticist Composition* 1915, *Fustian Town* 1915, *The Port* c. 1915, *The Open Window* c. 1915, *Rotterdam* 1915, *View of a Town* c. 1918; W. Lewis, *Red Duet* 1914, *Crowd* 1914-15; H. Saunders, *Atlantic City* 1915, *Island of Laputa* 1915.

works, we have all that, naturally, around us».¹² Ed anni dopo ricorderà: «I considered the world of machinery as real to us, or more so, as nature's forms, such as trees, leaves, and so forth, and that machine-forms had an equal right to exist in our canvases».¹³

Questa condivisione di temi termina però intorno al novembre 1913 quando, anche in occasione del ritorno da Berlino del filosofo inglese Thomas Ernest Hulme che si fece fautore di un'estetica astratta, antivitalistica e geometrica, i vorticisti cominciano a prendere le distanze dalla macchinolatria futurista, e alla visione dinamica e liberatrice di Boccioni e Marinetti sostituiscono un'idea di macchina più purificata e sublimata, priva degli entusiasmi e dei coinvolgimenti futuristi.

Tale cambiamento nel modo di guardare ed apprezzare la macchina era innanzitutto dovuto ad un diverso grado di sviluppo industriale che portava gli artisti inglesi a non considerarla qualcosa di drasticamente nuovo.

Sin dall'Ottocento, difatti, in piena rivoluzione industriale, in Gran Bretagna l'equazione uomo-macchina era quasi un luogo comune. Già nel 1829 Thomas Carlyle aveva pubblicato nella «Edinburgh Review» il suo saggio *Signs of the Times*, in cui l'autore si poneva in maniera problematica nei confronti della macchina, avanzando dubbi più tardi ripresi e sintetizzati da Ruskin e William Morris. La critica di Carly-

¹² «Blast», I, pp. 39-40.

¹³ Wyndham Lewis, *The 1956 Retrospective at the Tate Gallery* [1956], in *Wyndham Lewis on Art*, cit., p. 452.

le non riguardava solo gli epifenomeni del progresso, ma era di natura morale in quanto la macchina aveva effetti deleteri sul pensiero e sulla psiche umana:

Not the external and physical alone is now managed by machinery, but the internal and spiritual also. [...] the same habit regulates not our modes of action alone, but our modes of thought and feeling. Men are grown mechanical in head and in heart, as well as in hand. [...] Their whole efforts, attachments, opinions, turn on mechanism, and are of a mechanical character.

Dunque, accanto agli entusiasmi, all'identificazione fisica ed empatica con la macchina a vapore, all'esaltazione della sua bellezza e della sua grandiosità liberatrice, ben presto emersero le paure, il senso di minaccia e di alienazione per innovazioni tecnologiche che affascinavano ma intimorivano. La macchina apparve presto come un vampiro che si appropriava della carne e del sangue di coloro che se ne servivano, e molti critici del macchinismo la identificarono con il Satana di Milton che nella lotta per il cielo aveva dimostrato intelligenza e spirito inventivo, ma che contemporaneamente era il simbolo dell'autodistruzione e della caduta umana.

Dunque se per la cultura italiana, sviluppatasi in una nazione ancora in gran parte legata all'agricoltura, era naturale mitologizzare la tecnologia e la macchina, per quella inglese era normale provare sospetto per la macchinolatria futurista ed essere meno propensa ad infatuarsi del progresso industriale e tecnologico. Come Lewis scrisse qualche anno dopo: «[Vor-

ticism] did not sentimentalize machines, as did the Italians: it took them as a matter of course: just as we take trees, hills, rivers, coal deposits, oil-wells, rubber-trees, as a matter of course. It was a stoic creed: it was not an *uplift*». ¹⁴

In secondo luogo i vorticisti non gradivano la natura passionale dei futuristi, il loro abbandono al flusso delle parole e delle immagini. Il loro entusiasmo per il futuro e per il mito della macchina era condannato come eresia romantica e frutto della «extraordinary childishness of the Latins over mechanical inventions, aeroplanes, machinery, etc.», nella convinzione che «England practically invented this civilization Signor Marinetti has come to preach to us about». ¹⁵ La macchinolatria e il vitalismo mistico dei futuristi erano solo sentimentalismo meridionale, quello che Lewis chiama «the Melodrama of Modernity», mentre il rapporto dei vorticisti con la macchina era distaccato in quanto essa era il segno della profonda alienazione che caratterizzava il moderno.

In particolare, Lewis criticava i futuristi in quanto la loro era una rappresentazione troppo letterale della realtà meccanica. I quadri futuristi «with their careful choice of motor omnibus, cars, lifes, aeroplanes, etc., [...] were too *picturesque*, melodramatic and spectacular, besides being undigested and naturalistic to a

¹⁴ Wyndham Lewis, *The Skeleton in the Cupboard Speaks* [1924], ivi, p. 341.

¹⁵ Wyndham Lewis, *Automobilism*, «The New Weekly», 20 giugno 1914, p. 13.

fault». ¹⁶ I vorticisti, invece, consideravano la macchina una fonte di forme nuove, di linee rigide e geometriche, un modello da imitare e non da rappresentare. Da qui la presenza nei loro quadri di forme che evocano soltanto pistoni, ingranaggi, assi, sbarre e che spesso ne articolano la struttura. Il loro era il tentativo di creare strutture e forme la cui organizzazione era analoga a quella di una macchina o di un motore, ovvero forme geometriche e meccaniche che seguivano le regole di sintesi e necessità. L'arte vorticista intendeva rendere una realtà meccanizzata, *astratta*, che implicava intensità, frammentazione, un volontario esilio dal flusso della vita e l'eliminazione di «all reference to nature». Da qui l'appello a non imitare la natura, ma ad ispirarsi alla sua forza creativa, cioè organizzare immagini meccanizzate in modo organico, secondo le regole di sintesi e necessità.

Ma per i vorticisti la colpa più grave del Futurismo era l'indifferenza per il formalismo, la tecnica e la precisione. Sia Pound sia Lewis ebbero per la mancanza di forma del movimento italiano toni molto duri degradandolo a «an accelerated sort of impressionism». Era infatti loro opinione che il dinamismo futurista connesso alla macchina portasse al caos e alla confusione, mentre i vorticisti prediligevano il rigore, la precisione, la solidità e la stabilità dell'immagine singola:

¹⁶ Wyndham Lewis, *The Melodrama of Modernity*, «Blast», 1, p. 144.

The artist *observed* the machine, from the outside. But it did not observe the machine *impressionistically*: he did not attempt to represent it in violent movement. For to represent a machine in violent movement is to arrive at a blur, or a kaleidoscope. And a blur was as abhorrent to a vorticist as a vacuum is to nature. A machine in violent motion ceases to look like a machine. It looks, perhaps, like a rose, or like a sponge. For in violent enough displacement the hardest thing takes on the appearance of the softest. A statue cut out of basalt would become more fluid than flesh, if whirled round sufficiently swiftly. So the very spirit of the machine is lost – the hard, the cold, the mechanical and the static. And it was those attributes for which Vorticism had a particular partiality.¹⁷

Da qui gli appelli alla disciplina, all'ordine, al rigore formale¹⁸ con cui si tenta di imbrigliare il dinami-

¹⁷ Lewis, *The Skeleton in the Cupboard Speaks*, cit., p. 341.

¹⁸ In questa relazione tra macchina ed arte moderna le posizioni erano meno divergenti di quanto possa apparire. Lo stesso Marinetti nella conferenza tenuta alla Sorbona di Parigi nel 1924 affermò: «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 nell'ordine, nella precisione, nella volontà, è lo stretto necessario, l'essenziale, la sintesi» (Filippo Tommaso Marinetti, *Il Futurismo mondiale – Conferenza di Marinetti alla Sorbona*, «L'Impero», 1924). Anche nel manifesto *L'arte meccanica* redatto da Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vini- cio Paladini e pubblicato sulla rivista «Noi» (8, 1 ottobre 1923) si legge: «Senso meccanico, netto, deciso, che ci attrae irresistibilmente! Gli ingranaggi purificano i nostri occhi dalla nebbia dell'indeterminato. Tutto è tagliente, aristocratico, distinto.

simo futurista, in una ibridazione tipicamente inglese tra avanguardia e classicismo. Per i vorticisti – influenzati da T. E. Hulme propugnatore di un'arte geometrica dalle linee pure, nitide e meccaniche – la macchina suggeriva durezza, precisione, funzionalità e austerità che si esplicavano in un'arte più astratta, semplificata e vigorosa, come appare ad esempio nei disegni tecnico-industriali e di ingegneria meccanica: «Engineer or artist might conceivably become transposable terms, or one, at least, imply the other».¹⁹ Invece di fare del sentimentalismo sulla macchina, i vorticisti ne apprezzavano lo spirito statico, *hard and cold*, in quanto più che imitarla realisticamente era necessario cercare la sua forma concettuale, imitarne il principio organizzatore e normativo, l'energia compressa, la capacità di eseguire una funzione con lucida precisione ed efficienza, senza alcuna confusione emotiva. Ne risulta uno stile molto più statico fatto di forme ben stagliate ed immagini precise, dove il dinamismo viene trattenuto in una analitica divisione dello spazio che non concede nulla all'emozione.

Una delle conseguenze più importanti di questa ricerca di forme meccaniche e puramente funzionali, fu che l'arte inglese si avvicinò per la prima volta all'arte astratta. Quando in uno dei manifesti apparso su «Blast» i vorticisti scrissero: «Machinery is the greatest Earth-medium: incidentally it sweeps away the

Sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in acciaio, anche noi macchine anche noi, meccanizzati!».

¹⁹ Wyndham Lewis, *Vortices and Notes*, «Blast», 1, p. 135.

doctrine of a narrow and pedantic Realism at one stroke»²⁰, la rivista indicava con precisione quale supporto la macchina avesse dato nella battaglia per l'evoluzione di un linguaggio che incarnasse l'essenza del mondo contemporaneo. Seppur nessun vorticista arrivò a concepire un'arte totalmente astratta, il loro scopo era di sostituire la rappresentazione realistica del moderno con una ricca ed allusiva alternativa, piena di riferimenti alle forme della vita urbana e meccanica del XX secolo. Più che ricercare forme meccaniche riconoscibili, i vorticisti intendevano sublimare la macchina facendone un esempio archetipico tutto moderno di ordine, forza, precisione, funzionalità, cui l'uomo e l'artista dovevano ispirarsi, così che l'essenza dell'età delle macchine che li circondava potesse essere definita in termini pittorici e scultorei.

I vorticisti, dunque, osservano la macchina e l'ambiente tecnologico con deliberato distacco ed essa diviene il segno della profonda alienazione dalla natura che caratterizzava il moderno, l'espressione di una forte istanza antiumanistica. 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: «All clean, clear cut emotions depend on the element of strangeness, and surprise and primitive detachment. Dehumanization is the chief diagnostic of the Modern World».²¹

²⁰ «Blast», 1, p. 39.

²¹ Lewis, *Vortices and Notes*, cit., p. 141.

Ma la disumanizzazione e l'antivitalismo che la macchina portava con sé erano indispensabili per la nascita di un'arte realmente moderna, perché erano proprio la bruttezza, la volgarità e la follia del mondo moderno ad essere le cause di tale alienazione. Sono queste caratteristiche del moderno ad offrire all'artista vorticista una nuova fonte di ispirazione, purché egli rimanga distaccato e disgustato da tale spettacolo, purché egli provi «a desire for austerity and bareness, a striving towards structure and away from the messiness and confusion of nature and natural things». ²²

Per Lewis, come per il Nietzsche della *Gaia scienza*, di cui Lewis fu in questi anni un attento lettore, la difficoltà e l'avversità erano fonte di profondità e di arte. Per questo motivo egli vedeva nell'Inghilterra «the Siberia of the mind [...] the most favourable country for the appearance of a great art». ²³

Diverso era dunque il rapporto con la modernità nel suo complesso per gli artisti italiani ed inglesi. Se da una parte il Vorticism, in accordo con le altre avanguardie, fa suoi i materiali e i soggetti espressione della nuova sensibilità moderna – anche in funzione anti-estetica –, dall'altra l'inevitabilità del moderno, che per le avanguardie è una scelta, un atto di volontà, nel Vorticism è solo una manifestazione istintuale dell'epoca, il frutto di contingenze storiche.

²² Thomas Ernest Hulme, *Speculations*, Kegan Paul, London 1936, p. 96.

²³ «Blast», 1, p. 146 e p. 33.

I consider [machinery] one of the age-tendencies, springing up naturally in many places and coming into the arts quite naturally and spontaneously [...]. This enjoyment of machinery is just as natural and just as significant a phase of this age as was the Renaissance "enjoyment of nature for its own sake", and not merely as an illustration of dogmatic ideas. ²⁴

Difatti, al di là della loro adesione incondizionata agli aspetti più vistosi della civiltà industriale, i vorticisti – a differenza dei futuristi – non tentano di celare il loro disorientamento davanti ai fenomeni del mondo contemporaneo. Il loro intento non è quello di dare un nuovo luore artistico alla tetraggine dell'officina o di santificare l'alienazione del lavoratore alla macchina. Anzi, esaltano l'*ugliness* del moderno e, pur convinti che l'ambiente urbano fosse il luogo indiscutibile della vocazione e della sperimentazione avanguardista, essi ne registravano anche gli aspetti negativi ed alienanti senza alcuna nostalgia o ritorno verso un contemplativo ambiente preindustriale.

A man could make just as fine an art in discords, and with nothing but "ugly" trivial and terrible materials, as any classicist did with only "beautiful" and pleasant means. ²⁵

²⁴ Ezra Pound, *Affirmations: Analysis of this Decade*, «New Age», 11 febbraio 1915, ora in E. P., *Gaudier-Brzeska: A memoir*, New Directions, New York 1970, p. 116.

²⁵ Lewis, *Vortices and Notes*, cit., p. 145.

Per questo motivo in molte opere vorticiste²⁶ le figure interagiscono con l'ambiente circostante e subiscono un processo di riduzione in direzione geometrica e meccanica, in cui l'enfasi viene posta su forme essenziali e libere da dettagli superflui, su figure aggressivamente austere dai contorni ben delineati. Sono degli automi che non sembrano possedere coscienza o volontà, sono il riflesso di un ambiente meccanico e alienante. Come scrive Lewis: «THE ACTUAL HUMAN BODY BECOMES OF LESS IMPORTANCE EVERY DAY. It now, literally, EXISTS much less».²⁷

Tale geometrizzazione di forme organiche è presente, ad esempio, nell'opera dello scultore Gaudier-Brzeska, che in *Red Stone Dancer* (1915) mostra un elevato grado di semplificazione del corpo umano, in cui l'alternarsi di forme circolari e triangolari serve a comunicare un grande senso di vitalità ed energia potenziale, mantenendo nel contempo un perfetto equilibrio tra forme geometriche e struttura umana. Anche le figure presenti nei quadri vorticisti di Lewis (ad esempio, in *Two Mechanics* 1912, *The Courtesan* 1912, *The Vorticist* 1912) sono spesso esseri dai tratti primitivi frutto dell'alienante riduzione a cosa dell'uomo moderno. Sono uomini spersonalizzati e meccanizzati, fatti di forme geometriche piene di energia compressa che li riducono quasi ad oggetti dalle parti meccaniche. Sono degli automi che non sembrano possedere coscienza o vo-

²⁶ Ad esempio vedi F. Etchells, *The Comedian*, 1914; W. Lewis, *Portrait of an Englishwoman*, 1914.

²⁷ Lewis, *Vortices and Notes*, cit., p. 141.

lontà, il riflesso di un ambiente meccanico e alienante, in cui il progresso tecnologico sembra esercitare una forza oscura che rende sì l'uomo moderno migliore, ma allo stesso tempo lo imprigiona. Qualcosa di simile all'uomo di cui scrive Marx nel *Manifesto del partito comunista* (1848): «[L'uomo] diviene un semplice accessorio della macchina, al quale si richiede soltanto un'operazione manuale semplicissima, estremamente monotona e facilissima da imparare».

In modo analogo l'ambiente urbano e industriale è presentato in forma metaforica e mantiene con il mondo visibile solo una relazione indiretta. Ad esempio il quasi totale astrattismo di *Caprice* 1914, *Enclosure* 1915 e *Abstract Composition* 1915 di Wadsworth, oppure *Composition* 1913, *Slow Attack* 1914, *Red Duet* 1914, e *Crowd* 1914 di Lewis, è caratterizzato da rigide linee geometriche, da forme ben definite e forti colori dai contorni ben delineati che imprimono un paralizzante senso di immobilità, scosso però da dinamiche linee trasversali. Esse sono la metafora delle strette, dell'assurdità e dei perversi meccanismi in cui l'uomo moderno è costretto a vivere. Infine, nella copertina di «Blast 2», Lewis presenta un desolato e rigido disegno di soldati disumanizzati che avanzano in un'opprimente spazio pieno di complesse e minacciose forme militari.

Ma è Jacob Epstein con *Rock-Drill* a realizzare l'opera vorticista forse più nota. La scultura è costituita da una vera ed imponente perforatrice sulla quale è posta una minacciosa figura stilizzata di operaio-robot in gesso bianco colto nell'atto di operare la macchina

come fosse una mitragliatrice. In una fase della sua elaborazione Epstein ipotizzò perfino l'utilizzo di un motore che avrebbe permesso alla perforatrice di funzionare, ma abbandonò l'idea per motivi di praticità.

L'operaio-robot con il suo volto allungato senza alcuna traccia di umano, la forma biomorfa sistemata nella cavità presente nella sua cassa toracica e che suggerisce una qualche forma di progenie, il titolo stesso *Rock-Drill* che indica quanto l'operaio sia privo di una propria individualità e sia parte della macchina stessa, contribuiscono a generare una confusione circa la natura dell'operaio, confusione confermata dallo stesso Epstein, che nel descrivere la sua opera la definiva con le seguenti parole: «a machine-like robot, visored, menacing, and carrying within itself its progeny, protectively ensconced... No humanity, only the terrible Frankenstein's monster we have made ourselves into».²⁸ Come molte opere vorticiste, *Rock-Drill* da una parte esprime il predominio dell'uomo meccanizzato, ma dall'altra comunica un profondo senso di angoscia e pessimismo.

Ma, al di là della presenza più o meno letterale di forme meccaniche o di ambienti tecnologici – pur presenti ma in forma fortemente astratta e sublimata –, le opere vorticiste devono essere considerate nel loro complesso delle “macchine”, in quanto si ispirano al-

²⁸ Jacob Epstein, *Epstein: An Autobiography*, Vista Books, London 1963, cit. in Charles Harrison, *English Art and Modernism: 1900-1939*, Yale University Press, New Haven and London 1994, p. 99.

lo stesso principio costruttivo di un motore, ovvero sono basate su quei principi di ordine, essenzialità, energia compressa, funzionalità e necessità che sono il grande insegnamento della tecnica e della meccanica moderna. Come Lewis dirà venticinque anni dopo: «“Vorticism” accepted the machine world: that is the point to stress. It sought out machine-forms. The pictures of the Vorticists were a sort of *machines*. [...] In the case of Vorticism the “inner world of the imagination” was not an asylum from the brutality of mechanical life. On the contrary it identified itself with that brutality, in a stoic embrace, though of course without propagandist fuss».²⁹

²⁹ Lewis, *The Skeleton in the Cupboard Speaks*, cit., pp. 340-41.

L'anitra o il cyborg, l'anitra e il cyborg, tra loro una gamma di varianti: mostramenti, artifici, trucchi, proiezioni evanescenti, provvisorie, eppure reali, che fanno parte ormai del precario equilibrio in cui convivono la confusa realtà e lo spazio nero delle pulsioni.

Indice

Presentazione	3
Giuseppe Barletta <i>Machinae. Tecniche Arti Saperi</i> <i>Una introduzione</i>	9
MACCHINE E SAPERI	
Carlo Sini <i>L'automa</i>	25
Carlo Pagetti <i>«C'è - diciamo - una macchina»: la corsa della formica elettrica</i>	33
Dino Borri <i>Macchine, da sempre</i>	69
MACCHINE E SCRITTURA	
Raffaele Cavalluzzi <i>Macchine e no: «La macchina mondiale» di Paolo Volponi</i>	87

Francesco Cornacchia <i>L'avvenire è una macchina grottesca: Jarry, Savinio</i>	113
Marco Caratozzolo <i>Le lancette al contrario: i meccanismi del tempo nella «Vecchia» di Charms</i>	135
Bruno Brunetti <i>Sapere novecentesco e fordismo: Conrad, Céline, Gramsci</i>	155
Mario Sechi <i>Il prototipo e la serie. Leonardo Sinisgalli e la civiltà delle macchine</i>	181
Bruno Pompili <i>La macchina ottica e la scrittura. Sceneggiatura vs romanzo</i>	197
Alessandra Squeo <i>Macchine per raccontare. Tecnologie digitali e immaginario letterario</i>	219
Franco Buono <i>L'orologio e la sveglia. La macchina del tempo in Enzensberger e Benjamin</i>	255
Roberto Baronti Marchiò <i>La macchina e la sua sublimazione</i>	281
John Paul Russo <i>The Machine in the Humanities Classroom</i>	299
Antonio Lucio Giannone <i>La macchina volante nella poesia futurista degli anni Trenta</i>	327

Bartolo Anglani <i>Arsène Lupin: meccanismi e identità</i>	345
---	-----

MACCHINE E ARTI

Paola Zaccaria <i>La macchina da scrivere, la macchina fotografica, la macchina da presa</i>	381
---	-----

Luigi Pestalozza <i>Suono macchina musica</i>	429
--	-----

Carlo Giovannella <i>L'uomo, la macchina e la comunicazione mediata: evoluzione di paradigmi e design delle esperienze nell'era organica dell'interazione</i>	471
--	-----

Angela Ida De Benedictis <i>Macchine e musica: incontri, tangenze, promesse</i>	491
--	-----

Pierfranco Moliterni <i>Areomusiche di macchine volanti: Balilla Pratella, Weill, Dallapiccola</i>	529
---	-----

MACCHINE E CORPO

Fulvio Papi <i>Sull'oggetto tecnico</i>	557
--	-----

Rosanna Casari <i>Le "macchine interne" e le "macchine esterne": la «Organoproekcija» (Proiezione degli organi) di Pavel Florenskij</i>	573
--	-----

Giovanni Attolini <i>Il Living: la macchina «Frankenstein»</i>	587
---	-----

Angela Bianca Saponari <i>La creazione del film e il montaggio della Creatura</i>	599
Jean-Michel Devésa <i>Macchine desideranti e duplicazione. (Intorno a Michel Houellebecq e «La Possibilité d'une île»)</i>	615
Raffaele Girardi <i>Piccoli e grandi «célibataires»: patologie dell'automa in Butti, D'Annunzio, Marinetti e Palazzeschi</i>	637
Massimo Del Pizzo <i>L'anitra e il cyborg: generazioni di fenomeni</i>	665