

trame

di letteratura comparata

anno III, numero 5/6

2003

trame di letteratura comparata

Semestrale a cura del Laboratorio di Comparatistica
Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete
Università di Cassino

Direttore responsabile
Franco Buffoni

Redazione
Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete
Via Bellini, 1 - 03043 - Cassino (FR)
e-mail: f.buffoni@unicas.it

Comitato di redazione
Roberto Baronti Marchiò, Nicola Bottiglieri, Franco De Vivo,
Valerio Magrelli, Natalie Malinin, Giuseppe Nori, Francesco Pontuale,
Amanda Salvioni, Elisabetta Sibilio

Segreteria di redazione
Anna Mariani, Vincenzo Salerno

Comitato scientifico
Piero Boitani, Remo Ceserani, Gianni Cianci, Nadia Fusini, Maria
Teresa Giaveri, Mario Lavagetto, Agostino Lombardo, Franco Marengo,
Paulino Matas Gil, Antonio Prete, Gianni Puglisi, Michele Rak

Aut. Tribunale di Cassino n. 179 del 21 dicembre 2000
ISBN 88-8489-006-3
© 2003 Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete

Sommario

caleidoscopio I

- 9 PIERO BOITANI, *Ulisse e l'Esodo: Fondane dopo il naufragio*
29 TOMMASO PISANTI, *Mito americano e ricezioni europee*

caleidoscopio II

- 47 EMILIA DI ROCCO, *Chiesa e impero: i papi, Dante e Marsilio da Padova*
65 FRANCO BUFFONI, *Chaucer e Marsilio da Padova. Il racconto di Melibeo alla luce del Defensor Pacis*

officina

- 81 ANTONIO RICCARDI, *Inediti*
91 MARCELINE DESBORDES-VALMORE, *Sogno di donna*
a cura di Maria Luisa Spaziani
103 *Poetesse Indoinglesi*: Meena Alexander, Kamala Das,
Imtiaz Dharker, Eunice de Souza, Arundhati Subramaniam
a cura di Andrea Sirotti

poiein

- 205 GABRIELE FRASCA, *Come dirsi qual è la parola*

dimore

- 229 SILVIA FARINA, *Jane Austen e Mozart: sul tema della seduzione*
273 ELISABETTA SIBILIO, «L'homme aux facultés suraiguës». *Alcune osservazioni su Baudelaire "lettore" di Poe*
289 CARLA CHIUMMO, *Riscritture gozzaniane: l'anti-Ulisse di Invernale*
311 ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, *The Body Was Wild: satira e corpo nei racconti di Wyndhman Lewis*
331 ANTONIO PAOLOZZI, *Glitter of Mica di Jessie Kesson: capolavoro di crisi e di trasformazione sociale*

Nota bibliografica

- [L'edizione da cui sono tratti i testi dalla poesia di Gozzano è l'edizione critica, a cura di A. Rocca, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1991⁴].
- AA.VV., *I giorni, le opere, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Torino, 26-28 settembre 1983*, Firenze, Olschki, 1985.
- AA.VV., *Atti del Convegno "I Poemi Conviviali" di Giovanni Pascoli*, San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- G. Baldissone, a cura di, *G. Gozzano, Opere*, Torino, Utet, 1983.
- G. Barberi Squarotti, *La tragedia nel "patinoire"*, «Altri termini», maggio 1973.
- Id., *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976.
- Id., a cura di, *G. Gozzano. Poesie*, Milano, Rizzoli, 1988⁴.
- P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944.
- A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.
- F. Contorbia, *Il sofista subalpino*, Cuneo, L'Arciere, 1980.
- M. Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante*, Torino, Einaudi, 1993.
- G. De Donato, *Lo spazio poetico di Guido Gozzano*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- G. De Rienzo, *Guido Gozzano*, Milano, Rizzoli, 1983.
- N. Fabio e P. Menichi, a cura di, *Albo dell'officina*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- P. Fasano, *Il bello stile negli esili versi. Colloqui con Dante di Guido Gozzano*, «Rassegna della letteratura italiana», settembre-dicembre 1994.
- M. Guglielminetti, *Con Dante attraverso il Novecento*, in Id., *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa*, Bari, Adriatica, 1969.
- Id., *La "scuola dell'ironia": Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984.
- Id., *Introduzione, G. Gozzano. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1991⁴.
- Id., *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Id. e M. Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, «Otto/Novecento», 1982, n. 2.
- L. Lenzi, *Gozzano*, Palermo, Palumbo, 1992.
- Id., a cura di, *Gozzano. Poesie e prose*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- H. Martin, *Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1971.
- P. Menichi, *Guida a Gozzano*, Firenze, Sansoni, 1984.
- E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1996, vol. 1.
- E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.
- Id., a cura di, *Gozzano. Poesie*, Torino, Einaudi, 1973.
- L. Scorrano, *Marginalia per G. Gozzano e S. Corazzini*, «Studi e problemi di critica testuale», aprile 1982.

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ

The Body Was Wild:
satira e corpo nei racconti di Wyndham Lewis

E falsa sia per noi ogni verità, che non sia
 stata accompagnata da una risata!

Friedrich Nietzsche

Wyndham Lewis (1882-1957) occupa nel quadro del Modernismo inglese un posto decisamente eccentrico. Nonostante il suo cospicuo contributo alla teorizzazione e all'affermazione dell'estetica modernista con fondamentali articoli e densi (se non prolissi) volumi che sono una via di mezzo tra il saggio letterario, il trattato socio-antropologico, la riflessione filosofica e il *pamphlet* politico, a Lewis continua ad essere riservato uno spazio marginale nei testi che ricostruiscono la storia del Modernismo¹. E questo, forse, in virtù della sua irrequietezza culturale che lo portava a praticare molteplici forme d'arte con una produzione vasta, varia e assai diseguale che spazia tra pittura² e letteratura³, tra poesia e teatro⁴. O anche a motivo del difficilissimo carattere del nostro, incorreggibilmente egocentrico, arrogante ed insolente, tanto da identificarsi in "The Enemy" per le sue opinioni sempre e comunque provocatorie, controcorrente e impopolari che lo portarono anche su posizioni reazionarie, troppo tardivamente ripudiate, o che lo spinsero ad attaccare con inusitata virulenza anche gli amici e i sostenitori di un tempo. E questo sempre con lo scopo di colpire «the peculiar, debilitated, unanimity typical of the present period» e di fornire «the greatly needed discord!»⁵.

Ma al di là di questo, è certo che l'opera lewisiana mal si coniuga con il classicheggiante modernismo eliotiano degli anni Trenta – irrigiditosi poi nei precetti del New Criticism americano – e ancor di più con lo *stream-of-consciousness* joyciano. Ad un Modernismo colto, intellettuale, che predilige l'introspezione e il linguaggio dell'inconscio, Lewis sostituisce un'estetica basata sul corpo e sull'este-

riorità, sulla satira e sull'*external approach*. Una poetica che si sviluppa in modo coerente, anche se con i dovuti aggiustamenti, durante tutto l'arco della sua carriera a cominciare da alcuni racconti pubblicati su diverse riviste letterarie tra il 1909 e il 1911⁶ e frutto di una serie di viaggi in Spagna e in Bretagna che Lewis, terminati i suoi studi d'arte presso la Slade School di Londra, effettuò tra il 1902 e il 1908: «what I started to do in Brittany I have been developing ever since»⁷. Lewis aveva una predilezione per quei luoghi perché

I have always considered that my turn of mind is better suited by the spectacle of people to whom the fundamental of life are still accessible. Also, I like a wild and simple country, with a somewhat inhospitable skeleton of rock.⁸

In quel «barbaric environment»⁹ Lewis inizia quasi casualmente a scrivere appunti diaristici e *short stories*, durante «long vague periods of indolence», in uno stato d'animo che definì «a drowsy sun-baked ferment»¹⁰. In questo periodo di apprendistato, la scrittura gli appare come

the crystallization of what I had to keep out of my consciousness while painting. Otherwise the painting would have been a bad painting.

Ovverosia, Lewis considerava il materiale alla base dei suoi racconti solo un prodotto di scarto, accumulatosi sul fondo della sua coscienza nelle lunghe ore passate a disegnare o a dipingere. Un materiale che, nonostante tutto, riuscì ad imporsi «as a complementary creation» per la pressione così immediata che quel «raw rich visual food» aveva sulla sua coscienza, e questo nonostante la pratica letteraria gli apparisse assolutamente disarticolata da quella pittorica: ad una pittura priva di descrittivismo e letterarietà¹¹, sempre più indirizzata verso il formalismo e un disarmonico ed astratto primitivismo, Lewis – sulle orme di Bergson del quale frequenta le lezioni presso il Collège de France di Parigi – oppone una scrittura basata su una filosofia «militantly vitalist» che consideri la personalità umana

in its pristine freshness: something like a wild garden – full, naturally, of starlight and nightingales, of sunflowers and the sun.¹²

Ma, per Lewis, non si trattava della fascinazione che, ad esempio, provava Lawrence per il primitivo. Certo, l'interesse per queste «primitive creatures, immersed in life, as much as birds, or big, obsessed, sun-drunk insects»¹³, testimonia anche l'insofferenza dell'artista Lewis nei confronti della società inglese malata di decadenza e conformismo. Nel saggio *Our Wild Body* (1910) egli denuncia la «vast Anglo-Saxon conspiracy against the body», un corpo nietzschianamente «malato»¹⁴, reso «anæmic indeed» dallo sport, dallo sfruttamento della pubblicità e dalle inibizioni della estenuata cultura tardo-vittoriana. Ad esso Lewis contrappone l'idea di un corpo su cui si basano i rituali di ospitalità che egli ha occasione di osservare durante la sua permanenza in Francia. Ad esempio, in Bretagna Lewis è sorpreso nell'ascoltare

the landlord's talk about his digestion and other gruesome functions of his organism [...] But this is the French idea of hospitality – the hospitality of the body – making another at home in one's body, so to speak, courteously throwing open the fleshy doors that lead to apartments usually regarded as private.¹⁵

Un'ospitalità del corpo «essential to perfect sympathy between two people» e che in Inghilterra veniva sostituita dal culto per il corpo atletico, da ipocrisie e travestimenti, da regole sociali e sportive che avevano finito con l'addomesticare il corpo, la sua sincerità e la sua concretezza¹⁶: «Rules have robbed us of something of frankness and imagination [...] we lose the wilderness and reality of the fact»¹⁷. Lewis arriva persino a sostenere la desiderabilità di un tipo di empatia corporale tra le persone, ed anche la libera espressione delle emozioni, e ciò appare sorprendente per un autore che di lì a qualche anno scriverà frasi del tipo: «All clean, clear cut emotions depend on the element of strangeness, and surprise and primitive detachment»¹⁸.

Il *wild body*, quindi, viene proposto da Lewis come sovvertimento di quel *fraintendimento del corpo* di cui parla Nietzsche e su cui si basano «i supremi giudizi di valore, da cui fino a oggi è stata guidata la storia del pensiero»¹⁹. *Wild body* come «negazione» di ogni metafisica, valore o morale, contro la visione del corpo come organismo da sanare e anatomizzare, contro l'idea di un corpo oltraggiato e svuotato, un organismo così come è concepito dall'intel-

letto e non com'è vissuto dalla vita: «The body is sung about, ranted about, abused, cut about by doctors, but never talked about»²⁰.

Ma l'attenzione per la fisicità e per una vita «at least rich in surface quality» in cui «occasional good honest fighting [...] is recommended»²¹, indicava anche il recupero di un corpo animalesco, simile a «some antique weapon», in cui l'agonismo e l'aggressività erano parte integrante di «his nature, his humours, his lusts, his desires». Dunque, un corpo visto e considerato violento, collerico e ribelle²². Non si trattava, evidentemente, dell'ennesimo ritorno ad una natura incontaminata e all'innocenza del mondo primigenio, all'esaltazione del corpo come mistero della creazione, ma

della decisa riappropriazione di una natura ferina, predatoria e selvaggia, non immemore della darwiniana «struggle for life», energia primordiale, scatenante, che per la sua forza cieca e incontenibile si erge a garanzia di sovvertimento radicale di qualsiasi valore o assetto consolidato.²³

I personaggi di questa raccolta di racconti sono caratterizzati da «*the proper explosion of our animal spirit*», da quella stessa sfiducia e sospetto nei confronti delle convenzioni civili che essi condividono con gli artisti. Lewis è particolarmente affascinato dall'aggressività primitiva dei suoi personaggi che vivono ai margini della società. In particolare è attratto da quei momenti di eccesso e di abbandono che si accompagnavano alle celebrazioni per il Carnevale, situazioni in cui le norme sociali e morali vengono meno ed i cui partecipanti possono avvertire «*the acrid savour of their own personality*» e godere del loro io «*voluptuously*»²⁴. Carnevale come attuale e svilita forma di festa dionisiaca, evento eccedente e infunzionale in cui l'enorme rilascio di energie creative è simile al rilascio di energie sessuali:

These fêtes are essentially *orgies*. It is the renunciation and dissipation at stated times, of everything that a peasant has of disorder'd, exalted, that in us that will not be contain'd in ordinary life; all that there is left of rebellion against life, fate, routine in the peasant. All these people bring all their indignations, all their revolts, and bewilder'd dreams, and sacrifice them here, pay their supreme tribute to Fate, instead of keeping jealously their passions and reveries hidden in their hearts, they come here and fling all to the

winds, leave themselves bare, make a bonfire of what the intelligence tells us is most precious.²⁵

I personaggi delle sue storie sono *wild bodies*, materia opaca, prodotto dell'aspra selvatichezza della Bretagna. Sono uomini che affrontano senza paura «*the huge and heaving Atlantic as the torero in the bull-ring*», sono «*distrustful of the stranger*», ricorrono spesso al coltello, ma amano il ballo, le feste e la musica delle loro «*miniature bagpipe*»²⁶.

Ma l'intento di Lewis non è solo celebrativo. Anzi, sebbene osservi con divertita curiosità questo mondo primordiale, l'autore si sofferma maggiormente sulle sottili od esplicite violenze, sui rapporti idiosincratici che legano i membri di questa società, sugli atteggiamenti compulsivi, sulle manie, sul conflitto tra ruolo sociale e personalità, sulle tensioni tra aspirazioni personali e fallimento, dando vita così a ritratti grotteschi di «*corpi selvaggi*» percepiti come estranei, bizzarri e violenti da un anonimo testimone. Quelli di Lewis sono personaggi eccentrici, emarginati, pescatori alcolizzati, studenti squattrinati, dotati della «*sudden violence of an automatic figure set in motion*»²⁷, la cui interiorità viene ridotta a un insieme di reazioni meccaniche, di tic maniacali. Sono vagabondi, bohémien, saltimbanchi, espatriati, individui solitari che non si distinguono per qualità particolari, anzi sono per molti aspetti assurdi, e conducono un'esistenza elementare, immobilizzati in gesti e rituali meccanici, tanto da risultare «*more savage than [their] ancestors of the Stone Age*»²⁸. Essi esprimono le loro idiosincrasie, il loro sarcasmo e la loro insofferenza nei confronti della società o della monotonia della vita con improvvisi scoppi di riso e di violenza, attraverso reazioni goffe e meccaniche, sottolineate da una fisicità invadente e aggressiva, deformata o caricaturale.

One sees in the Breton peasant a constant tendency to sarcasm. Their hysterical and monotonous voices are always pitched in a strain of fierce raillery and abuse. But this does not infect their mirth. Their laughter is forced and meant to be wounding and with their grins and quips they are like armed men who never meet without clashing their swords together.²⁹

Un mondo, quindi, demistificato e ben lontano dal mito nostal-

gico di una società preindustriale e segno della profonda e crescente disillusione che Lewis provava nei confronti del Romanticismo e dello stesso Bergson³⁰.

Lewis, in effetti, non era interessato a sottolineare le differenze tra mondo civilizzato e mondo naturale: la follia e il vuoto del mondo metropolitano erano simili alla vita di questi *peasant* e uomini di provincia. L'alienazione e le idiosincrasie dei suoi personaggi sono comuni a tutta l'umanità, si differenziano solo per un diverso grado di complessità che dipende dal differente grado di evoluzione della società. Le loro ossessioni, i loro riti automatici e degradati, le loro singolari abitudini – che Lewis nell'omonimo saggio del 1917 chiamerà «Inferior Religions» – sono simili alle inquietudini e al senso di estraniamento di molti romanzi modernisti. In entrambi i casi non si sfugge dall'alienata struttura rituale dell'esistenza, in cui routine maniacali ed abitudini meccanizzate (allo stesso tempo fonte di sollievo e di sofferenza, in quanto l'abitudine è sia una tortura che un palliativo) sono i cascami della meccanica artificiosità della realtà moderna. Ogni personaggio ha la sua *inferior religion* da rispettare e venerare e da essa ognuno di loro viene governato.

I would present these puppets, then, as carefully selected specimens of religious fanaticism. With their attendant objects or fetishes they live and have a regular food for vitality. They are not creations but puppets. You can be as exterior to them, and live their life as little, as the showman grasping from beneath and working about a Polichinelle. They are only shadows of energy, and not living beings. Their mechanism is a logical structure and they are nothing but that.³¹

I ritratti di questi *wild bodies* sono già minati all'interno dall'atteggiamento parodico e satirico del narratore anonimo. Una voce narrante contraddistinta da un senso di divertita superiorità, che considera i suoi personaggi con lo stesso affascinato distacco di un antropologo impegnato più a registrare che creare, con surreali note di colore dal sapore dickensiano (come suggerito da Hugh Kenner) che sfociano a volte nel bozzetto di viaggio, nell'aneddoto, nell'analisi documentaristica, o nell'osservazione sociologica. Ad esempio:

The Frenchman considers commercial life as the type of all life. And money is the one romantic element in this essentially scienti-

fic mind. He becomes mystical about nothing else. The most sceptic and penetrating of Frenchmen, brought face to face with this problem, with his hereditary weakness of their nature, give up in despair, and consent to make an exception in the case of money, to regard it poetically and sentimentally. When they approach this subject they lose their Latin precision and materialness, and one would think it were some northern dreamer speaking.³²

Ed è proprio la legnosa vitalità di questi corpi rudi e selvaggi, sono le loro reazioni meccaniche, compulsive e gratuite a suscitare il riso, il divertito sogghigno del narratore che con il progredire dei racconti diviene sempre più indomabile e beffardo, disgustato e insolente. Il narratore coglie i limiti grotteschi e la fisiologia assurda di questi *wild bodies*, la cui mente intrappolata in corpi irrigiditi ed in reazioni meccaniche è impossibilitata a distaccarsi dal mondo materiale.

Successivamente, il distacco divertito del narratore anonimo presente nei racconti originari si trasformerà nell'aggressività militante di Ker-Orr, il narratore-protagonista che Lewis introdurrà nel 1927, quando riscriverà le sue *short stories* raccogliendole in un unico volume. È l'autocoscienza di Ker-Orr a porlo al di sopra degli altri meccanicistici *wild bodies*. Lui riesce a governare la sua parte meccanica ed autonoma, mentre i *wild bodies* si fanno agire dal proprio corpo. Mentre gli uomini comuni sono essenzialmente il loro corpo, l'artista non si identifica con esso. Come dice Ker-Orr parlando di sé:

This forked, strange-scented, blond-skinned gut-bag, with its two bright rolling marbles with which it sees, bull's eyes full of mockery and madness, is my stalking-horse. I hang in its midst operating it with detachment.³³

Ker-Orr si distingue dagli altri perché è cosciente di se stesso. È il prototipo dell'artista aggressivamente indipendente, estraneo alla vita ed alle emozioni che prova la massa, caratterizzato da un rigoroso individualismo in base al quale l'io è creato da una continua opposizione all'"altro".

I know much more about myself than people generally do. For instance I am aware that I am a barbarian. By rights I should be paddling about in a coracle. My body is large, white and savage.

But all the fierceness has become transformed into *laughter*. It still looks like a visi-gothic fighting-machine, but it is in reality a *laughing* machine. [...] Everywhere where formerly I would have fly at throats, I now howl with laughter. That is me. [...] My sense of humour in its mature phase has arisen in this very acute consciousness of what is *me*. In playing that off against another hostile *me*, that does not like the smell of mine, probably finds my large teeth, height and so forth abominable, I am in a sense working off my alarm at myself.³⁴

La comicità nasce proprio dallo scontro tra Ker-Orr ed i personaggi grotteschi e scarsamente consapevoli di se stessi e delle proprie reazioni:

To introduce my puppets, and the Wild Body, the generic puppet of all, I must project a fanciful wandering figure to be the showman to whom the antics and solemn gambols of these wild children are to be a source of strange delight.³⁵

È su questa profonda dicotomia tra artista e massa, mente e corpo³⁶ che si fonda la satira in Lewis:

to assume the dichotomy of mind and body is necessary here, without arguing it; for it is upon that essential separation that the theory of laughter here proposed is based. The essential us, that is the laughter, is [...] distinct from the Wild Body [...] we have to postulate *two* creatures, one that never enters into life, but that travels about in a vessel to whose destiny it is momentarily attached. That is, of course, the laughing observer, and the other is the Wild Body.³⁷

La teoria del comico di Lewis si basa sulla distanza tra il «laughing observer» e il «Wild Body» in cui il riso diviene il tentativo disperato di superare con un balzo l'abisso tra essere e non-essere, tra soggetto e oggetto, tra mente e corpo. Un salto nichilisticamente destinato a fallire e che finisce con l'affondare nel nulla e nell'assurdo:

It is the chasm lying between being and non-being, over which it is impossible for logic to throw any bridge, that, in certain forms of laughter, we leap. We land plumb in the centre of Nothing.³⁸

L'iniziale posizione vitalista, dunque, si raffredda e si contrae in un *grimace* antimimetico, disarmonico e grottesco che avvicina il

comico al tragico, il vitale alla morte. Una ilarità del serio di derivazione baudelairiana³⁹ e nietzschiana⁴⁰, un riso tragico, distruttivo e crudele, amaro e raggelante.

We only want Humour if it has fought like Tragedy. We only want Tragedy if it can clench its side-muscles like hands on its belly, and bring to the surface a laugh like a bomb.⁴¹

Proporre il riso come risposta alla follia umana, non era un'idea originale. Anche per Bergson il comico esprime «un'imperfezione individuale o collettiva che vuole la correzione immediata. Il riso è la correzione»⁴². Anche per il filosofo francese, il comico necessita di *indifferenza e insensibilità* dal momento che l'emozione è «il maggior nemico del riso». Esso è «un'anestesia momentanea del cuore» che «si dirige alla pura intelligenza» ed è suscitato dal corpo quando esso rivela una «rigidità meccanica» e si riduce a «*semplice meccanismo*»⁴³. Il comico per Bergson si basa dunque sulla disarmonica relazione tra animato e inanimato, tra organico e inorganico, tra mente e corpo, tra ciò che è vitale e ciò che è meccanico. Nel comico il corpo appare come «un involuppo pesante ed imbarazzante, zavorra importuna che tiene ferma a terra un'anima impaziente di lasciare il suolo. [...] una materia inerte posata su un'energia vivente»⁴⁴ per cui «*ridiamo tutte le volte che una persona ci dà l'impressione di una cosa*»⁴⁵. Anche per Lewis il comico è suscitato dal conflitto imbarazzante tra corpo e mente, perché se l'attenzione viene attirata dal corpo, invece che dalle aspirazioni intellettuali, ciò può apparire ridicolo. Ma Lewis, in *The Meaning of the Wild Body*, opera una significativa inversione dell'idea di Bergson:

The root of the comic is to be sought in the sensations resulting from the observations of a *thing* behaving like a person. But from that point of view all men are necessarily comic: for they are all *things*, or physical bodies, behaving as *persons*.⁴⁶

Una visione più tragica e disumana secondo cui tutti gli uomini, in quanto «corpo», sono cose o macchine che agiscono come persone. Il riso nasce proprio dal vedere «la cosa» mantenere il controllo sulla persona attraverso manie, passioni incontrollate ed altre funzioni «automatiche»:

The movement or intelligent behaviour of matter, any autonomous movement of matter, is essentially comic. That is what we mean by comic or ludicrous. And we all, as human beings, answer to this description. We are all autonomously and intelligently moving matter. [...] The man is ridiculous fundamentally, he is ridiculous because he is a man, instead of a thing.⁴⁷

Il corpo non è comico in sé e per sé, ma solamente quando non si comporta in modo intelligente o, ancor di più, quando smentisce con i suoi automatismi quel progetto intelligente che invece dovrebbe guidarlo. Quando rende manifesto il conflitto tra la mente che si sforza di acquisire coscienza e consapevolezza, ed il corpo che recalcitra e tende all'abitudine cieca o al bruto materialismo. Quando svela la natura tragica ed assurda dell'uomo e della sua esistenza attraverso lo spettacolo patetico e grottesco della mente intrappolata in un corpo che la smentisce, tradita dall'organismo di cui è parte.

Spesso, infatti, i personaggi di Lewis sono «*machines, governed by routine*»⁴⁸, figure tragicomiche che si lasciano manipolare e si sottomettono a regole e routine finendo con l'imitare la brutalità della natura o della società. Sono marionette meccaniche, che sembrano sottendere un meccanismo così complesso «that it passes as open and untrammelled life»⁴⁹ ma sono invece «simple shapes, little monuments of logic»⁵⁰. È un quadro amaro e paradossale in cui il corpo viene ridicolizzato per le sue qualità istintuali e meccaniche, ed in cui la società di massa viene profondamente criticata per l'alienazione e la disumanizzazione che comporta. Un riso che esprime il fallimento e le limitazioni dell'umanità dal momento che l'esplicito contrasto tra mente e corpo allude al fallimento dell'uomo nel riconoscere la tragedia della propria esistenza e all'incapacità di elevarsi al di sopra di essa. È l'espressione della coscienza dell'assurdità della vita umana e, ancor di più, dell'ubiquità deformante e tragica della sua assurdità. Uno scetticismo del comico la cui base epistemologica è il fallimento tragico dell'umanità, la disfatta dell'intelligenza e della volontà.

Per Lewis, dunque, il comico non può avere, come invece in Bergson, una funzione socialmente normalizzatrice. Non ci può essere un ritorno all'unità e all'equilibrio dopo l'irruzione del comico. Per Lewis, così come per Baudelaire, il comico e la satira hanno una "negatività" che viene accettata integralmente e che anzi ne costi-

tuisce una delle funzioni principali. È un'arte eversiva e distruttiva che avvicina la satira di Lewis al nichilismo ludico ed aggressivo delle avanguardie storiche contro le certezze, la morale e i valori della classe borghese e che troverà una sua applicazione nel Vorticismo, il movimento d'avanguardia inglese, di cui Lewis ed Ezra Pound furono i fondatori e gli ideologi.

Violence is of the essence of *laughter* (as distinguished of course from smiling wit): it is merely the inversion or failure of *force*. To put it in another way, it is the *grin* upon the Death'shead. It must be extremely primitive in origin, though of course its function in civilized life is to keep the primitive at bay. But it hoists the primitive with its own explosive. It is a realistic firework, reminiscent of war.⁵¹

Ed è proprio negli anni del Vorticismo che l'abbandono di una comicità pacata si fa definitivo a favore di una satira aspra e feroce, animosa e distruttiva. Una satira che appare spesso un attacco unilaterale ed arbitrario in quanto non fa appello ad alcun modello o principio. In una società schiacciata da valori vuoti, la satira non ne rispetta o invoca alcuno, può solo osservare la situazione con il distacco e l'accanimento dell'anatomista, e rivolgere la sua attenzione all'intera umanità.

Not the moralist satire directed at a given society, but a metaphysical satire occupied with mankind.⁵²

In Lewis la satira diviene sinonimo stesso di arte⁵³, e in quanto tale può solo fermarsi alla semplice esposizione oggettiva dei fatti – «Satire in reality often is nothing else but *the truth*, in fact that of Natural Science»⁵⁴ – dissezionando il corpo sociale con la stessa crudele freddezza e lo stesso brutale distacco di un esame autoptico. Dunque, un'arte spietata e disumana scevra da propositi morali – «I am a satirist, I am afraid there is no use denying that. But I am not a moralist»⁵⁵ – che aspira solo a rendere l'esteriorità significativa degli eventi, e non le emozioni o l'interiorità. Una satira schiettamente ontologica, una «recognition of a more profound reality [...] to which the natural reaction is a convulsive spasm of the intellect»⁵⁶. In questo senso Lewis si affida alla «*externality*, in a world that is literally inundated with sexual viscera and the 'dark' gushings of the tides of *The Great Within*»⁵⁷.

I am not an anatomist. I enjoy the surface of life, if not for its own sake, at least not because it conceals the repulsive turbidness of the intestine. Give me the dimple in the cheek of the Gioconda or St. John the Baptist, and you can have all the Gothic skeletons or surrealist guts that you like! And what applies to the body applies likewise to the mind. I do not like all these doctors. Give me the surface of the mind, as well. Give me the *outside* of all things, I am a fanatic for the externality of things.⁵⁸

Un'arte che rifugge dal movimento incontrollato, dalle passioni, dall'interiorità e dalla vita stessa.

In contrast to the jelly-fish that floats in the centre of the subterranean stream of the 'dark' Unconscious, I much prefer, for my part, the shield of the tortoise, or the rigid stylistic articulations of the grasshopper. [...] it is *the shell* of the animal that the plastically-minded artist will prefer. The ossature is my favourite part of a living animal organism, not its intestines.⁵⁹

Un'arte antivitalista in cui il «non-human outlook» è in grado di penetrare «beneath the fluff and pulp which is all that is seen by the majority» ritraendo la fredda rigidità di un corpo che agisce come meccanismo: «there is a stiffening of Satire in everything good»⁶⁰. Un'arte che, come voleva anche T.E. Hulme, fosse priva della morbidezza vitale del naturalismo, ma avesse la freddezza non-emotiva del referto autoptico.

Anything living, quick and changing, is bad art, always [...] The shell of the tortoise, the plumage of a bird, makes these animals approach nearer to art. Soft, quivering and quick flesh is as far from art as an object can be. [...] Deadness is the first condition of art. [...] The second is the absence of *soul*, in the sentimental human sense. The lines and masses of the statue are its soul. No restless, quick flame-like ego is imagined for the *inside* of it. It has no inside. This is another condition of art; *to have no inside*, nothing you cannot see.⁶¹

Per questo Lewis rifiuterà la *fiction from inside* dei suoi contemporanei, ed al loro interesse per i processi psicologici dei personaggi opporrà la materialità del corpo, l'osservazione minuziosa ed esasperata di gesti e atteggiamenti, attraverso i quali svelare una mente intrappolata ed incapace di resistere alle richieste dei sensi.

[...] the great opportunity afforded by narrative-satire for a *visual* treatment is obvious. To let the reader "into the minds of the characters," to "see the play of their thoughts" – that is precisely the method least suited to satire. That it must deal with the *outside*, that is one of the capital advantages of this form of literary art – for those who like a resistant and finely-sculptured surface, or sheer words.⁶²

Un'arte che si affida al «wisdom of the eye rather than of the ear»⁶³ e che possiede «those polished and resistant surfaces of a great *externalist* art»⁶⁴. Un'arte, tuttavia, che solo apparentemente è realista in senso stretto:

Unquestionably the satirist is a sort of realist – suffering from the same disabilities as the latter – though only *a sort*: he is anything but a realist *tout court*. [...] The great satirists have usually been steeped in *physical* manners of feeling. If we posit the body as what best may stand for what is "savage", and the spirit as what best may stand for what is "polite", the satirist is then certainly apt to wear a savage aspect, and is seen to be at home with what is most objective if not animal in this world.⁶⁵

Lewis giunge, dunque, ad una posizione antiumanista molto lontana dal vitalismo del "corpo selvaggio": «Dehumanization is the chief diagnostic of the Modern World»⁶⁶.

Our soul is wild, with primitiveness of [its] own [...] The Wild Body and Primitive Brain have found a new outside art of their own.⁶⁷

Un corpo ormai irrigiditosi in un formalismo rigoroso e antivitalista espressione tangibile della mortale meccanicità della vita moderna. Un corpo che troverà la sua raffigurazione pittorica nel feroce ghigno di *Smiling Woman Ascending the Stair* (1911-12) o nei corpi smembrati di *Timon of Athens* (1913), opere in cui Lewis si allontana chiaramente dal realismo barbaro e primitivo della sua prima produzione artistica.

Deliberately to spend so much time in contact with the crudest life is, I believe, wasteful of life. It seems to involve the error that raw material is alone authentic life. [...] But, as a philosophy of life, it principally failed in limiting life in a sensational sense. After two

or three intermediate stages I reached ultimately an outlook that might be described as almost as formal as this earlier one was the reverse.⁶⁸

Ed è proprio nel suo periodo avanguardista che Lewis giunge ad una più precisa distinzione tra satira e humour. Maledice quell'humour inglese banale e superficiale di riviste come *Punch*, definendolo «Quack ENGLISH drug for stupidity and sleepiness, Arch enemy of REAL»⁶⁹. Contro questo tipo di humour – «an ability to belittle everything, to make light of everything»⁷⁰ –, Lewis teorizza una satira

great barbarous weapon of the genius among races.
The wild MOUNTAIN RAILWAY from IDEA To IDEA
[...]BLESS this hysterical WALL built round The EGO.
BLESS the solitude of LAUGHTER.
BLESS the separating, ungregarious BRITISH GRIN.⁷¹

Un riso che sempre più ha le caratteristiche dell'arte tragica:

There is laughter and laughter. That of a true satire is as it were *tragic* laughter. It is not a genial guffaw nor the titillations provoked by a harmless entertainer. It is tragic, if a thing *can* be 'tragic' without pity and terror, and it seems to me it can.⁷²

Nella reificazione del corpo, nella 'cosità' della condizione umana trova spunto il riso tragico di Lewis. Un riso sempre più cosciente della irrimediabile assurdità dell'uomo e dell'universo nella sua interezza e che anticipa l'humour nero dei surrealisti, *The Theatre of the Absurd*, ed il teatro di Samuel Beckett.

To begin to understand the totality of *the absurd*, at all, you have to assume much more than belongs to a social differentiation. There is nothing that is animal (and we as bodies are animals) that is not absurd. This sense of the absurdity, or, if you like, the madness of our life, is at the root of every true philosophy.⁷³

Come Nietzsche, che considerava il *comico* uno «sfogo artistico del disgusto per l'assurdo»⁷⁴, Lewis vede espresso nella satira «the intense and even painful sense of the absurd»⁷⁵. Un'assurdità e

un'incongruenza che per Lewis sono conferma della imperfezione dell'uomo e della profonda tragicità della vita e della realtà.

Il corpo resta un affronto all'intelligenza nel suo rifiutarsi di rimanere *dead matter* e nel pretendere di essere un *corpo pensante*. Esso è un'ingombrante e invadente assurdità che si spaccia per *noi*, il segno di una esistenza materiale che non offre giustificazioni in sé e che non può essere compreso né comprendere. In tale contesto il *laughter* ha la funzione di riconoscere che l'unica conoscenza a cui l'io può giungere è la sua separazione dal mondo interiore e dall'inconscio.

It is comparatively easy to see that another man, as an animal, is absurd; but it is far more difficult to observe oneself in that hard and exquisite light. But no man has ever continued to live who has observed himself in that manner for longer than a flash. Such consciousness must be of the nature of a thunderbolt. Laughter is only summer-lightning. But it occasionally takes on the dangerous form of absolute revelation.⁷⁶

L'uomo si fonda solo su questa capacità di vedersi oggetto e non sull'essere un soggetto. Una visione che è possibile cogliere ed è sopportabile per un solo istante, perché se protratta porta alla distruzione del soggetto stesso:

The fundamental self-observation, then, can never on the whole be absolute. We are not constructed to be *absolute observers*. Where it does not exist at all, men sink to the level of insects.⁷⁷

L'esistenza dell'uomo è garantita solo dalla conoscenza della propria non-esistenza.

Note

¹ Anche se da alcuni anni questa tendenza si è andata invertendo per ciò che riguarda le monografie riservate all'opera pittorica o letteraria di Lewis, la sua presenza nei volumi sul Modernismo rimane assai limitata.

² Lewis nasce ed esordisce pittore e la sua opera segna iconograficamente l'arte inglese dei primi decenni del Novecento con realizzazioni che non di rado competono con le realizzazioni della coeva arte europea d'avanguardia.

³ Lewis è autore di *short stories*, autobiografie, memoriali, libri di viaggi, oltre a numerosi romanzi: *Tarr* (1918), *The Childermass* (1928), *The Apes of God* (1930), *Snooty Baronet* (1932), *The Roaring Queen* (1936), *The Reverage for Love* (1937), *The Vulgar Streak* (1941), *Self Condemned* (1954), *Monstre Gai* (1955), *Malign Fiesta* (1955), *The Red Priest* (1956), *The Roaring Queen* (1973).

⁴ Lo stesso Lewis si definiva «a novelist, painter, sculptor, philosopher, draughtsman, critic, politician, journalist, essayist, pamphleteer, all rolled into one, like one of those portmanteau-men of the Italian Renaissance». In W. Lewis, *Blasting and Bombardiering* [1937], Londra, John Calder, 1982, p. 3.

⁵ W. Lewis, *Rude Assignment* [1950], Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1984, p. 211.

⁶ Pubblica su «The English Review»: *The Pole* (maggio 1909), *Some Innkeepers and Bestre* (giugno 1909), *Les Saltimbanques* (agosto 1909); su «The Tramp» appaiono: *A Spanish Household* (giugno-luglio 1910), *A Breton Innkeeper* (agosto 1910), *Le Père François* (settembre 1910), *Unlucky for Pringle* (febbraio 1911); in «The New Age» vengono pubblicati: *Our Wild Body* (5 maggio 1910), *Brobdingnag* (5 gennaio 1911); infine su «The Little Review» appare: *Inferior Religions* (settembre 1917). Solo nel 1927 Lewis raccoglierà le sue *short stories* nel volume *The Wild Body*, apportando però una serie di profonde modifiche ed in pratica sottoponendo i suoi racconti ad un processo di riscrittura.

⁷ W. Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 121.

⁸ W. Lewis, *Beginnings* [1935], in *Wyndham Lewis on Art*, a cura di Walter Michel and C.J. Fox, Londra, Thames and Hudson, 1969, p. 294.

⁹ W. Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 124-5.

¹⁰ Ivi, p. 125.

¹¹ In *Beginnings* Lewis scriverà che in pittura «I squeezed out everything that smacked of literature».

¹² W. Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 125.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Il saggio inizia proprio con il tema della malattia e del medico: «If you will give me the license of a doctor [...] I will examine one or two points and prescribe treatment». In W. Lewis, *The Complete Wild Body*, (da ora in poi abbreviato in *CWB*), Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1982, p. 251. In Nietzsche, il filosofo è dottore o 'fisiologo', in quanto è l'interprete che, al pari dell'artista, considera i fenomeni come dei sintomi e li valuta producendo prospettive nuove.

¹⁵ W. Lewis, *Our Wild Body*, in *CWB*, p. 251.

¹⁶ L'argomento, che può apparire oramai piuttosto convenzionale, rappresentava invece una novità nel panorama d'inizio del secolo. Tuttavia, il saggio – pubblicato il 5 maggio 1910 su «The New Age» – non fu mai ripubblicato né riutilizzato da Lewis, che forse ne avvertiva il sapore impressionistico, e troppo legato alle atmosfere del periodo prebellico.

¹⁷ W. Lewis, *Our Wild Body*, in *CWB*, p. 253.

¹⁸ W. Lewis, *The New Egos*, «Blast 1», 20 giugno 1914, p. 141.

¹⁹ F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Milano, Adelphi, 1965, p. 16. Lewis è un attento lettore di quest'opera negli anni a ridosso del 1910.

²⁰ W. Lewis, *Our Wild Body*, in *CWB*, p. 251.

²¹ Ivi, p. 255.

²² Ivi, p. 253.

²³ G. Cianci, *Wyndham Lewis vorticofuturista* (1909-1915), in *Modernismol Modernismi*, a cura di G. Cianci, Milano, Principato, 1991, p. 179.

²⁴ W. Lewis, *A Breton Journal*, in *CWB*, p. 193.

²⁵ Ivi, p. 194.

²⁶ W. Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 124.

²⁷ W. Lewis, *Les Saltimbanques*, in *CWB*, p. 239.

²⁸ Ivi, p. 224.

²⁹ Ivi, p. 245-6.

³⁰ Tutti i principali modernisti inglesi, dopo un iniziale interesse nei confronti del filosofo francese, si professarono anti-bergsoniani. Lewis e gli altri vorticisti malediranno il filosofo francese nel manifesto *Blast and Blessed* apparso su «Blast 1» (20 giugno 1914).

³¹ W. Lewis, *Inferior Religions*, in *CWB*, p. 316.

³² W. Lewis, *Some Innkeepers and Bestre*, in *CWB*, p. 222.

³³ W. Lewis, *A Soldier of Humour*, in *CWB*, p. 18.

³⁴ Ivi, p. 17-18.

³⁵ W. Lewis, *Inferior Religions*, in *CWB*, p. 149.

³⁶ Lewis riprende il dualismo platonico-cristiano nella interpretazione cartesiana dell'anima e del corpo ma lo sovrverte: mentre in Cartesio l'essenza umana è un'anima immateriale legata casualmente ad una forma corporale, Lewis considera l'uomo legato nella sua essenza al corpo. Una logica disgiuntiva in base alla quale l'artista satirico mantiene il suo distac-

co dalle emozioni e da quelle forze che altrimenti distruggerebbero la sua creatività.

³⁷ W. Lewis, *The Meaning of the Wild Body*, in W. Lewis, in *CWB*, p. 157.

³⁸ Ivi, p. 157-8.

³⁹ Per Baudelaire il riso provocato dal grottesco «ha in sé qualcosa di profondo, d'assiomatico e di primitivo». Ch. Baudelaire, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in *Scritti di Estetica*, a cura di G. Macchia, Firenze, Sansoni, 1948, p. 89-90.

⁴⁰ È nota la centralità del riso nel pensiero nietzschiano in opere come *La nascita della tragedia* o *Così parlò Zarathustra*.

⁴¹ W. Lewis, in «Blast I», 20 giugno 1914, p. 31.

⁴² H. Bergson, *Il Riso*, Bari, Laterza, 1982, p. 57-8.

⁴³ Ivi, p. 5, 6, 9 e 20.

⁴⁴ Ivi, p. 33.

⁴⁵ Ivi, p. 38.

⁴⁶ W. Lewis, *The Meaning of the Wild Body*, in *CWB*, p. 158.

⁴⁷ Ivi, p. 159.

⁴⁸ Ivi, p. 113.

⁴⁹ W. Lewis, *Inferior Religions*, in *CWB*, p. 315.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ W. Lewis, *The Cornac and His Wife*, in *CWB*, p. 101.

⁵² W. Lewis, *Men Without Art*, Londra, Cassel & Co., 1934, p. 289.

⁵³ «To 'Satire' I have given a meaning so wide as to confound it with "Art" [...] Laughter – humour and wit – has a function in relation to our tender consciousness; a function similar to that of art. It is the preserver much more than the destroyer», ivi, p. 10 e 109.

⁵⁴ Ivi, p. 121. La satira è strettamente legata alla realtà e al realismo, tanto quasi da identificarsi con essi: «*wherever there is objective truth there is satire* [...] all "realism" is apt to be classed as "satire", or as "caricature" – all that is unemotional and objective». W. Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 52.

⁵⁵ W. Lewis, *Men Without Art*, cit., p. 106.

⁵⁶ Robert R. Chapman, *Wyndham Lewis: Fictions and Satires*, Londra, Vision Press, 1973, p. 71.

⁵⁷ Ivi, p. 123.

⁵⁸ W. Lewis, *Blasting & Bombardiering* [1937], Londra, John Calder, 1982, p. 9.

⁵⁹ Ivi, p. 120-1.

⁶⁰ Ivi, p. 121.

⁶¹ W. Lewis, *Tarr*, New York, Alfred A. Knopf, 1918, p. 353-4.

⁶² W. Lewis, *Men Without Art*, cit., p. 115.

⁶³ Ivi, p. 128.

⁶⁴ Ivi, p. 121.

⁶⁵ W. Lewis, *The Satirist and the Physical World* [1934] in W. Lewis, *Creatures of Habit and Creatures of Change: Essays on Art, Literature and Society. 1914-1956*, a cura di Paul Edwards, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1989, p. 208.

⁶⁶ W. Lewis, in «Blast I», 20 giugno 1914, p. 141.

⁶⁷ Ivi, p. 133.

⁶⁸ W. Lewis, *Rude Assignment*, op. cit., p. 126.

⁶⁹ W. Lewis, in «Blast I», 20 giugno 1914, p. 17.

⁷⁰ W. Lewis, *Blasting & Bombardiering*, cit., p. 37.

⁷¹ W. Lewis, *Manifesto*, «Blast I», 20 giugno 1914, p. 26.

⁷² W. Lewis, *Men Without Art*, cit., p. 113.

⁷³ W. Lewis, *The Meaning of the Wild Body*, in *CWB*, p. 157.

⁷⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1976, p. 56.

⁷⁵ W. Lewis, *Men Without Art*, cit., p. 288-9.

⁷⁶ W. Lewis, *The Meaning of the Wild Body*, in *CWB*, p. 158.

⁷⁷ *Ibidem*.