



IL DIZIONARIO DEL FUTURISMO

a cura di
Ezio Godoli

A - J

VALLECCHI

Impaginazione e riproduzioni:
Edizioni Tassinari, Firenze

Copertina:
Vincenzo Capalbo

Cura editoriale:
Laura Cattaneo

Pre-stampa/stampa/confezione:
Conti Tipocolor - Arti Grafiche, Calenzano (Fi)

Copyright © 2001 Vallecchi Spa - Mart
Copyright © per i testi e per tutti gli apparati scientifici: Mart

Vallecchi spa
Via Maragliano, 6 int., Firenze
<http://www.vallecchi.it>

Mart
Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
Palazzo delle Albere, 45 - Trento
<http://www.mart.trento.it>

ISBN: 88-8427-006-5

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo lavoro può essere tradotta, riprodotta o trasmessa con qualsiasi mezzo senza espressa autorizzazione dell'editore e, quando necessario, degli altri titolari del copyright.

I diritti di riproduzione delle immagini sono stati regolati a norma di legge (14 gennaio 1993, n.4 e d.m. 8 aprile 1994); nel caso che gli aventi diritto siano stati irraggiungibili la casa editrice si dichiara disponibile a regolare le eventuali spettanze.

l'americano". Bersaglio di frequenti invettive che tendono a sconfinare nell'insulto è Prampolini: "Ritratto di Prampolini Enrico pittore: Marinetti lo crede d'ingegno/ Ma

turfascista Balla. Ora che è entrato nella Collegiata Monarchica si firmerà certamente futurmonafascista" (n. 103, ago.-set. 1926); "Definizione di Folgore Luciano: il futurismo

particolare interesse documentario presenta il fascicolo 87 (lug.-ago. 1924) che illustra, anche con varie fotografie, i lavori di sistemazione della Casa d'arte Bragaglia progettati da V. Marchi. L'apparato illustrativo è in prevalenza costituito da caricature di noti personaggi del mondo dello spettacolo, delle lettere e delle arti, eseguite da Leo Longanesi, Paolo Garretto, Umberto Onorato, Nicola Strunke, Cipriano Efisio Oppo, Achille Campanile, Emmanuele Toddi e altri. In questa galleria si distinguono, per originalità di cifra stilistica, i ritratti sintetici eseguiti da Ivo Pannaggi, riprodotti talvolta in copertina.

Reperibile nella B.N. Fi (collezione incompleta dal n. 78 del 15.10.1923 al n. 107 dell'aprile 1928).

BIBLIOGRAFIA: M. Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, Roma 1965; A.C. Alberti, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Roma 1978; Alberti - Bevere - Di Giulio 1984.

E. Godoli

INGHILTERRA

Con la pubblicazione del manifesto di fondazione sulle pagine di "Le Figaro", il futurismo si pone sin dall'inizio in un ambito internazionale andando ad occupare una posizione centrale nella cultura d'avanguardia europea del primo '900. Ma se questo è l'avvenimento che segna la fondazione dell'arte moderna in Europa, ciò non vuol dire che il futurismo si sia diffuso per un semplice processo di riproduzione agamica, al contrario si sviluppò secondo caratteristiche proprie dei vari ambienti culturali. Questo è il caso dell'Inghilterra dove, grazie al futurismo, unitamente ad altri influssi che vanno dal cubismo all'astrattismo di Kandinskij, si sviluppa un movimento d'avanguardia, il vorticismismo, fondato nel 1914 da W. Lewis ed E. Pound con la pubblicazione della rivista "Blast", che vide il coinvol-

Bull. 97 - Appendice all'anno IV dalle "Cronache d'Attualità", - Nov. Dic. 1925

TEATRO L'ESAME L'EROICA
Rassegna dis. E. Somarè diretta da
redatta via Brera E Cozzani
da Milano
Alessio LE ARTI Un fasc. K. 20
e PLASTICHE Anno K. 65
Vasari via Brera, 7 Cas post. 8856
Milano Milano

INDEX TEATRALE

degli
IN-
DIPEN-
DENTI

LA
FIERA
LET-
TERA
RIA

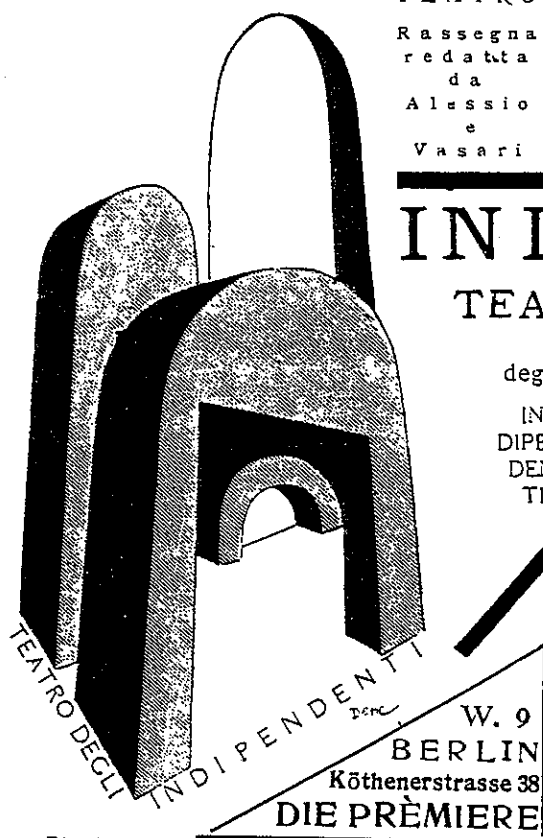
Con
questo
fascicolo
chiudiamo
l'annata
1925

ABBONATEVI!
con Lire 20
all'INDEX
1926

diretta
da
Umberto
FRACCHIA

illustrata
formato
da
quotidiano
in rotativa

Cent. 50
Via Piave 12
Milano



Dis. di Depero

L'ANGOSCIA DELLE MACCHINE

Sintesi tragica in 3 tempi di Ruggero Vasari
Copertina di I. Pannaggi - Edizioni Rinascimento, Torino

IL CORRIERE
DEL TEATRO
diretto da
V. Tieri
Via SS. Quattro
26-b - Roma

SPIRITO
NUOVO
red. M. Gallian
Corso Umb. 380
Roma

DANSES
diretta da
Carlo Zappia
4, Cité Trévise
Paris

"Index", n. 97, novembre-dicembre 1925; copertina con disegno di F. Depero.

Bragaglia una testa di legno/ La sua testa di legno d'ingegno/ Si sostiene con l'ingegno di legno" (n. 88, set.-ott. 1924). Ma la sferza del censore dei vizi e dei vezzi intellettuali Bragaglia non risparmia altri protagonisti del futurismo: "Il pittore futurista e fascista Balla si firma: fu-

di seconda mano" (n. 82, 15.1.1924); "Qui di Folgore la possa/ giace nell'urna bruna./ Tu trovare puoi l'ossa/ ma ciccia alcuna." (n. 86, 30.6.1924); "E De Pero non è un futurista verniciatore di carrozze bensì un verniciatore di carrozze che fa il futurista" (n. 93, apr. 1925). Un

gimento, anche se a livelli diversi, dei protagonisti più noti del modernismo inglese.

Se il 1909 segna la nascita del futurismo, in Inghilterra esso segna invece quello che C.K. Stead ha definito "il punto più basso di un lungo declino della poesia inglese". In questo desolato panorama si inserirono i futuristi. Il poeta americano E. Pound dirà: "Marinetti e il Futurismo hanno dato una grande spinta a tutta la letteratura europea. Il movimento al quale Joyce, Eliot, io stesso abbiamo dato origine a Londra, non sarebbe esistito senza il Futurismo".

I futuristi giungono presto in Inghilterra. Marinetti, già nel marzo 1910, vi si reca per la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* e per una conferenza, *Discorso Futurista agli Inglesi*, al Lyceum Club di Londra in cui attacca la cultura e il costume anglosassoni. Ma l'impatto è inferiore alle aspettative. Marinetti considera Londra, con i suoi cartelloni illuminati, i colorati *motorbuses*, una città naturalmente futurista. In effetti la capitale inglese è il centro della vita culturale inglese dei primi due decenni del secolo. In una lettera a W.C. Williams, Pound allude a Londra come a "the Vortex", intendendo l'atmosfera di totale rinnovamento che vi si respirava, un'atmosfera che anche i futuristi contribuiscono a creare. I luoghi di ritrovo sono salotti privati come quello della signora Kibblewhite, luogo privilegiato dai vorticisti, oppure locali pubblici come il Café Royal, il Restaurant de la Tour Eiffel, il Poets' Club, il Poetry Bookshop, o il Cave of the Golden Calf.

All'inizio del secolo l'arte inglese è dominata dall'impressionismo di Sickert. A questo segue un grande interesse per il post-impressionismo dovuto al grande successo sia di pubblico sia di critica che riscuotono le due mostre organizzate da Roger Fry: *Manet and the Post-Impressionism* (1910) e *The Second Post-Impressionist Exhibition* (1912). Da queste mostre, però, Fry esclude volutamente il futurismo in quanto lo considera solo il tentati-

vo di "dipingere la confusione del cervello durante un viaggio in treno". La presenza dei futuristi è comunque costante in quegli anni.

Dopo i successi parigini presso la Galerie Bernheim (feb. 1912), nel marzo 1912 viene organizzata una mostra futurista alla Sackville Gallery di Londra a cui partecipano Boccioni, Carrà, Russolo e Severini. Il successo di pubblico in termini di afflusso è straordinario, mentre la reazione della stampa è per lo più ostile. "The Times" parla di "anarchica stravaganza", di "produzioni ridicole [...] al di fuori del territorio dell'Arte" il "Pall Mall Gazette", di "umiliante degradazione" il "Daily News", di "immoralità" il "Morning Post". Marinetti tiene anche due conferenze che ottengono una certa risonanza.

Il 7 aprile 1913 è Severini ad inaugurare una sua personale alla Malborough Gallery e ad esercitare una notevole influenza su alcuni artisti inglesi, divenendo il futurista italiano più apprezzato in Inghilterra.

Nell'ottobre 1913 alla Doré Gallery si tiene la *Post-Impressionist and Futurist Exhibition* organizzata da F. Rutter che rintraccia nel cubismo e nel futurismo i motivi ispiratori per i giovani artisti inglesi. In effetti il futurismo è ormai molto noto e l'aggettivo "futurista" definisce qualsivoglia novità nel campo dell'arte, dell'abbigliamento o dell'arredamento, il che è all'origine dell'atteggiamento ostile di alcuni artisti inglesi, timorosi di perdere la propria identità culturale. In questa fase la presenza futurista è anche affidata alla pubblicazione di manifesti sulle pagine di quotidiani e riviste specializzate.

Nel frattempo Fry, nel luglio 1913, fonda gli Omega Workshops dove si producono esperimenti di design che mostrano una certa attenzione ai principi dell'arte moderna, grazie anche all'apporto di W. Lewis, F. Etchells, H. Gaudier-Brzeska, W. Roberts, C.R.W. Nevinson, J. Dismorr, E. Wadsworth, D. Bomberg che ritroveremo da qui a poco su posizioni molto più avanzate. Ma

questa strana associazione, una via di mezzo tra la bottega d'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 ispirati al decorativo postimpressionismo di Fry. Molto presto, nell'autunno 1913, l'ala più estremista che si riconosceva in lui, si stacca dal gruppo. A seguito di questa rottura Lewis fonda il Rebel Art Center, un centro artistico polivalente che vuole essere scuola, sede di mostre e conferenze, ma soprattutto punto di incontro di artisti interessati all'arte europea d'avanguardia.

Il 23 aprile 1914, viene inaugurata alla Doré Gallery una mostra internazionale in cui sono presenti Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Soffici. In occasione di questa mostra viene pubblicato un catalogo ricco, come sempre, di manifesti. Anche questa volta il successo di pubblico è enorme. Marinetti tiene alcune 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 e vengono pubblicati manifesti su giornali e riviste che non mancano di suscitare polemiche e di esercitare una certa influenza.

Le prime tracce dell'influsso futurista si trovano in opere di artisti inglesi esposte nella Sala Cubista della mostra *The Camden Town Group and Others* (Brighton 1913) e nelle parole introduttive di W. Lewis che, con i tipici enunciati futuristi sulla sensibilità moderna e sui nuovi orizzonti urbani, annuncia la nascita di un gruppo di artisti sensibili all'era delle macchine. Inizialmente Lewis non sembra essere avverso ai futuristi. Definisce Marinetti "il Cromwell intellettuale del nostro tempo" e riconosce al futurismo un ruolo primario nell'azione di rinnovamento da realizzarsi però secondo le caratteristiche proprie della cultura inglese: "Un Futurismo di luogo è ugualmente importante di uno tem-

porale [...] Molta della vitalità di Marinetti è intraducibile". Anche Pound, in un suo articolo, predice futuristicamente l'imminente presa del potere da parte degli artisti, ed esalta nello stesso tempo il dissenso, la primitività e la combattività dell'arte moderna. Anche D.H. Lawrence tra il 1913 e il 1914 si interessa di futurismo. In una lettera del 5 giugno 1914 confessa che il suo romanzo *The Wedding Ring* "è un tantino futurista" per il fatto che "ho un diverso atteggiamento verso i miei personaggi". La loro identità è instabile, dopo la futurista distruzione dell'io in letteratura. I loro stati d'animo equivalgono a stati della materia sottoposta alla violenza del dinamismo, al flusso ininterrotto della vita.

Nel frattempo, Marinetti fa ritorno a Londra dove tiene alcune conferenze: l'8 maggio al Rebel Art Centre, il 28 maggio alla Doré Gallery sul tema *Le costume masculin futurist*, il 3 giugno alla Cambridge University sul tema *La poésie futuriste et les Mots en liberté*. Sempre nel giugno 1914 Marinetti, Russolo e Piatti organizzano, al London Coliseum e all'Albert Hall, dodici concerti di Intonarumori con una grande partecipazione di pubblico che però non percepisce l'intento provocatorio della manifestazione. Durante questa visita londinese Marinetti ha intensi contatti con il pittore C.R.W. Nevinson, l'unico futurista inglese ortodosso che apprende dai futuristi il gusto per il dinamismo, la passione per la vita moderna. Egli diviene presto uno stretto collaboratore di Marinetti e, nonostante l'approccio riduttivo verso alcune tematiche futuriste, le sue opere rendono il futurismo più intelligibile per il pubblico inglese. La collaborazione tra i due artisti porta alla stesura del manifesto *Vital English Art* pubblicato il 7 giugno 1914 su "The Observer" e ripubblicato a Firenze su "Lacerba" il 15 luglio dello stesso anno. Nel manifesto sono presenti enunciati contro il culto della tradizione, le accademie,

il decorativismo dell'arte inglese, lo snobismo, l'indifferenza del Re, dello Stato, e dei politici per l'arte. Per contro il manifesto richiede un'arte inglese forte, virile, antisentimentale, e un eroico istinto d'esplorazione. Ma l'interesse per il futurismo di-

collaborato in alcun modo alla sua stesura. Tale gesto viene interpretato come un tentativo di far riconoscere il loro ruolo di leader all'interno del gruppo e proditoriamente di far aderire gli artisti inglesi al futurismo. Ma Lewis e gli altri "ribel-



G. Severini, copertina per il catalogo della sua mostra alla Marlborough Gallery, Londra, aprile 1913.

mostrato dai pittori inglesi impegnati nel rinnovamento dell'arte inglese, si interrompe proprio con la pubblicazione di questo manifesto. I due autori, infatti, lo firmano anche a nome dei membri del Rebel Art Centre che invece non avevano

li" negano la propria adesione al movimento sia perché non riconoscono la leadership di Marinetti, sia perché considerano il futurismo una forma di "Impressionismo accelerato". La frattura tra i due gruppi si tramuta presto in scontro frontale

quando il 12 giugno 1914 alla Doré Gallery, Marinetti e Nevinson organizzano una serata futurista che viene disturbata dai componenti del Rebel Art Centre. Per sanzionare l'avvenuta rottura fra i due blocchi, il 20 giugno 1914 viene pubblicata "Blast" la rivista portavoce del *Great English Vortex*, di cui usciranno solamente due numeri nel giugno 1914 e nel luglio 1915. La rivista, dovuta soprattutto alla collaborazione di W. Lewis e E. Pound, pur dovendo molto nella veste grafica e nei toni a "Lacerba" e al manifesto *L'Anti-tradition Futuriste*, segna la nascita del vorticismismo. Il futurismo fornisce al nuovo movimento il modello di *bund* fondato su affinità elettive, ribelle, settario, combattivo.

Il termine 'vorticismismo' viene coniato da Pound per il quale il vortice, a parte le implicazioni esotericoteosofiche del termine, è un'immagine dotata di energia, "qualcosa più o meno simile alla elettricità o alla radioattività, una forza che trasfonde, salda e unifica", è "il punto di massima energia. Rappresenta, in meccanica, la massima efficienza". Col tempo il *Vortex* acquista delle connotazioni più attuali, urbane. Nel 1913 Pound scrive che Londra "è un vortice, che trae forza dalla periferia", e simboleggia, dunque, il confluire di energie nella città, nella mente, nell'arte moderna. Lo sviluppo di questa accezione è certamente dovuta all'influenza del futurismo. D'altra parte il "vortice" è spesso presente anche nelle opere e nei manifesti di Boccioni, Carrà e Balla.

A Lewis, descritto da T.S. Eliot come "la personalità più affascinante del nostro tempo", si devono le definizioni del vortice divenute poi più famose. Egli vedeva una profonda frattura tra arte e vita, tra artista e mondo. Per simboleggiare tale dicotomia, Lewis parla del *Vortex*, come dell'immagine che racchiude 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 de-

sidera l'immobile ritmo della sua rapidità". "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 Vorticista". Tutto questo è sintetizzato nell'immagine del *Vortex* pubblicata su "Blast". La sua forma conica dalle linee geometricamente definite è attraversata da una corda tesa, immobile, attorno a cui esso ruota pur rimanendo stabile.

La apparizione di "Blast" fece scalpore. Il grande formato e la copertina di color magenta, attraversata dalla scritta a caratteri cubitali "Blast", erano inusuali e furono riconosciuti come futuristi. Il titolo, proposto da Nevinson, suggeriva distruzione ma anche liberazione di quella energia necessaria per produrre un rinnovamento della cultura inglese. Il primo numero della rivista comprende due manifesti. Nel primo vengono impartite benedizioni e maledizioni. Maledetta è l'Inghilterra, con il suo tempo pestilenziale, e la Francia per il sentimentalismo, gli aperitivi e gli archi trionfali. Vengono maledetti l'humour inglese, "arcinemico del REALE", lo sport, ma soprattutto l'epoca vittoriana che viene attaccata con toni antipassatisti. Segue una lista di nomi che include personaggi internazionalmente noti come Bergson, Croce, Tagore, ma anche l'olio di fegato di merluzzo, l'ufficio postale o il vicario di Kensington. La lista delle benedizioni si apre con l'Inghilterra benedetta per le sue navi, i porti, per la sua industrializzazione. Benedetto è lo "ENGLISH HUMOUR", "grande arma barbara [...] parete isterica costruita attorno all'io". La Francia è benedetta per la sua vitalità, per il suo scetticismo e le sue qualità femminee, per "la grande marea di vita uscita dalla ferita del 1797". Chiude il manifesto una lista di nomi riconoscibili per i loro rapporti diretti con il vorticismismo, o perché apertamente avversi alla moda, ai pregiudizi ed ai luoghi comuni. Futuristicamente sono be-

nedetti anche aviatori, pugili e personaggi del Music-Hall.

Il secondo manifesto vorticista appare più convenzionale nella stesura, ma l'uso di un linguaggio denso e violento assicura una certa continuità di atmosfera. Esso contiene anche frasi di tono nazionalistico, in cui si esalta lo spirito nordico. Si trattava di un nazionalismo esclusivamente culturale che serviva da stimolo alla nascita di un'arte nazionale. Il manifesto viene firmato da R. Aldington, M. Arbuthnot, L. Atkinson, H. Gaudier-Brzeska, J. Dismorr, C. Hamilton, E. Pound, W. Roberts, H. Saunders, E. Wadsworth e W. Lewis.

Il primo numero della rivista comprende anche poesie di E. Pound, *Enemy of the Stars* di W. Lewis, la prima parte di *The Saddest Story* di Ford M. Hueffer, *Indissoluble Matrimony* di R. West, e contributi critici di W. Lewis, E. Pound e H. Gaudier-Brzeska, anche se autore di buona parte degli articoli teorici è Lewis stesso. La rivista risulta nel complesso una mistura di serietà critica e di selvaggio umorismo e l'atmosfera che vi si respira va dal contegno da sala da conferenze allo schiamazzo da incontro di pugilato.

"Blast", n. 2, pubblicato dopo lo scoppio della prima guerra mondiale, risulta graficamente più tradizionale anche se i contributi critici di W. Lewis e E. Pound definiscono con maggiore precisione l'estetica vorticista. Sono anche presenti poesie di E. Pound, T.S. Eliot e Ford M. Hueffer, e scritti di J. Dismorr, H. Saunders e W. Lewis.

I vorticisti, conformemente ad un atteggiamento tipico delle avanguardie storiche, tentano di definire il vorticismismo come un movimento indipendente da influenze continentali e alternativo al cubismo, al futurismo e all'astrattismo. Viene criticata la staticità cubista perché incurante dei contenuti della società circostante, mentre i futuristi sono rifiutati perché indifferenti alla forma e alla tecnica. Sia Pound, sia Lewis ebbero per il movimento italiano toni molto duri: "Futurismo è un

vaporizzatore scarico di un vortice privo di energia, DISPERSIONE [...] l'Impressionismo e il Futurismo, che è solamente un genere di impressionismo accelerato, NEGANO il vortice. Sono i CADAVERI DEL VORTICE. Marinetti è un cadavere". Al contrario "Vorticismo è arte prima che si sia dilatata in uno stato di flaccidità, di elaborazione e di applicazioni secondarie".

Definire l'estetica del vorticismo non fu, comunque, un compito facile per le difficoltà a distinguerlo dal futurismo a cui doveva tanto. Il vorticismo, come il futurismo, nasce come auto-creazione, usa toni declamatori, ha una chiara tendenza al proselitismo e si definisce essenzialmente per il suo ruolo antitetico rispetto alla tradizione. Ha lo stesso piacere per lo scandalo e ricerca un'arte diretta espressione dell'era delle macchine che estenda le forze istintuali dell'uomo in linea con il primitivismo tecnologico dei futuristi. Nonostante l'influenza che il futurismo esercitò su molti vorticisti, essi si professarono antifuturisti pur con diverse motivazioni. Lewis temeva un'eventuale sua dipendenza dal gruppo di Marinetti. Per Pound l'ostacolo più arduo da superare era invece l'antipassatismo. Riteneva che la forza innovatrice del futurismo fosse necessaria ma bisognava salvaguardare, allo stesso tempo, la carica eversiva ed innovatrice di una certa tradizione. Per lui il vortice è una forma pura, costante, creata e mantenuta in vita dalla forza della cultura e della tradizione. L'arte rivoluzionaria per Pound si fonde con l'archeologia del sapere. In generale, però, i vorticisti non gradiscono la natura passionale dei futuristi, il loro abbandono al flusso delle parole e delle immagini. Il loro entusiasmo per il futuro e per le macchine è interpretato come eresia romantica. Soprattutto non condividono il concetto futurista di dinamismo, prediligendo la precisione e la solidità dell'immagine singola. Il dinamismo connesso alla macchina era per loro solo caos e

confusione: "rappresentare una macchina in violento movimento è arrivare alla macchia confusa". Se infatti il differente modo di guardare ed apprezzare la macchina era dovuto in gran parte ad un diverso grado di sviluppo industriale, per i vorticisti essa è anche il segno della profonda alienazione dalla natura. Per gli artisti inglesi, probabilmente

astratto, semplificato e vigoroso. Ne risulta uno stile molto più statico fatto di linee trasversali, forme ben stagliate ed immagini precise, lontane dalla simultaneità di immagini frantumate dei futuristi, dove il dinamismo è tutto contenuto in una analitica divisione dello spazio che non concede nulla all'emozione. L'introduzione di elementi mecca-

LACERBA

ANNO II, N. 14
Periodico quindicinale

FIRENZE, 15 LUGLIO 1914
Via Ricasoli, 8

IL N. 4 SOLDI
L'ANNO 4 LIRE

F. T. MARINETTI, C. R. W. NEVINSON, *Vital English Art* - F. T. MARINETTI, C. R. W. NEVINSON, *Manifesto Futurista* - SOFFICI, *Appunti sulla famiglia* - FERAT, *Disegno* - CAMPIGLI, *Giornale e Stada* - GUIZZIDORO, *Tango* - *Cantiere della lussuria* - BINAZZI, *Il domicilio del poeta* - APOLLINAIRE - *Quelconqueries* - ARGHIPENKO, *Disegno* - MARINETTI, RUSSOLO, PIATTI, *Gl'intonarumori futuristi trionfano a Londra* - MOSCARDELLI, 3022 - ROSAI, *Barcaglio di Ciaraffo* - SEDIA ELETRICA, *Salandra* - 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 cure English Art of that most grave of all maladies—passivism. 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 conservatism of Academies, the commercial acquiescence of English artists, the effeminacy of their art and their complete absorption towards a purely decorative sense.
2. — The pessimistic, sceptical and narrow views of the English public, who stupidly adore the pretty-pretty, the commonplace, the soft, sweet, and mediocre, the sickly revivals of medievalism, the Garden Cities with their curfews and artificial battlements, the Maypole Morris dances, Estheticism, Oscar Wilde, the Pre-Raphaelites, Neo-primitives and Paris.
3. — The perverted snob who ignores or despises all English daring, originality and invention, but welcomes eagerly all foreign originality and daring. After all, England can boast of Pioneers in Poetry, such as Shakespeare and Swinburne; in Art, Turner and Constable (the original founders of the Impressionist

and Barbizon 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 grossly hostile to the later movements of the advance guard.
5. — The indifference of the King, the State and the politicians towards all arts.
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 grotesque idea of genius—drunk, filthy, ragged, outcast; drunkenness the synonym of Art, Chelsea the Montmartre of London; the Post Rossettis with long hair under the sombrero, and other passivist filth.
9. — The sentimentality with which you load your pictures—to compensate, perhaps, for your praiseworthy utter lack of sentimentality in life.
10. — Pioneers suffering from arrested development, from success or from despair, pioneers sitting snug on their tight little islands, or vegetating in their oases refusing to resume the march, the pioneers who say: "We love Progress, but not yours"; the wearied pioneers who say: "Post-impersonalism is all right, but it must not go further than deliberate naïveté" (Gauguin). These pioneers show that not only has their development stopped, but that they have never really understood the evolution of Art. If it has been necessary in painting and sculpture to

F.T. Marinetti - C.R.W. Nevinson, *Vital English Art*, in "Lacerba", II, n. 14, 15.7.1914.

anche influenzati da T.E. Hulme propugnatore di un'arte geometrica dalle linee pure, nitide e meccaniche, la macchina suggeriva durezza, precisione e funzionalità che si esplicavano in un linguaggio più

nici, infatti, non è dovuta all'ottimistica esaltazione futurista, al contrario la loro inclusione porta alla disumanizzazione. I vorticisti non giungono però ad una teorizzazione del vorticismo come arte astrat-

ta, ed *astratto* nei loro scritti indica la capacità di "estrarre" dalla realtà forme essenziali che non hanno altri significati se non la loro configurazione stessa: "Una forma rappresentata da un pesce rimaneva una forma indipendente da quell'animale, e si poteva usare in un universo in cui non esistevano pesci". L'arte vorticista rende una realtà meccanizzata, 'astratta', che implica l'eliminazione di *all reference to nature*, decreazione, intensità, frammentazione, un volontario esilio dal flusso della vita. Da qui l'appello a non imitare la natura, ma ad ispirarsi alla sua forza creativa: "FARE CIO' CHE LA NATURA FA", cioè organizzare immagini meccanizzate in modo organico, secondo le regole di sintesi e necessità.

Il vorticismismo si propone come movimento che investe tutte le arti e nelle sue fila sono presenti pittori: W. Lewis, L. Atkinson, C. Hamilton, W. Roberts, E. Wadsworth, J. Dismorr, E. Saunders; scultori: H. Gaudier-Brzeska, J. Epstein; scrittori: E. Pound, F.M. Ford, R. Aldington, R. West; fotografi: M. Arbuthnot, L.A. Coburn. Ma non tutti i firmatari dei manifesti apparsi su "Blast" parteciparono attivamente al vorticismismo: R. Aldington, M. Arbuthnot ne rimangono estranei, L. Atkinson e C. Hamilton svolgono un ruolo secondario, la Dismorr e la Saunders subiscono l'influenza di Lewis. Al contrario non compaiono tra i firmatari, pur lavorando su campi di ricerca simili, F. Etchells, D. Bomberg e J. Epstein.

Due sono le mostre dedicate al vorticismismo: la prima nel giugno 1915 alla Doré Gallery di Londra, la seconda nel gennaio 1917 al Penguin Club di New York.

La pittura vorticista, ad esempio *Composizione Astratta* (c. 1914) e *Pittura* (c. 1914) di L. Atkinson, *Hyde Park* (1914) di F. Etchells, *The Toe Dancer* (1914), *Twostep* (1915) e *San Giorgio e il drago* (1915) di W. Roberts, *Il bagno di fango* (1914) di D. Bomberg, *Design* (c. 1915) e *Il Motore* (1915) di J. Dismorr, è attenta alla relazione di piani e di masse, è

spigolosa con forme geometriche dai forti colori e dagli spessi contorni, con diagonali che sembrano suggerire un certo dinamismo. Le figure interagiscono con l'ambiente circostante e subiscono un processo di riduzione in direzione geometrica. Anche il quasi totale astrattismo di *Capriccio* (1914), *Enclosure* (1915), e *Composizione Astratta* (1915) di Wadsworth, *Composizione* (1913), *Attacco Lento* (1914), *Piano di Guerra* (1914), *Officina* (c. 1914), *Duetto Rosso* (1914) di Lewis, è caratterizzato da forme ben definite, da linee e forti colori dai contorni ben delineati, che determinano un senso di immobilità scosso però da dinamiche linee trasversali.

La meccanizzazione di forme naturali è presente anche nell'opera dello scultore Gaudier-Brzeska che con *Ballerina di pietra rossa* (1914) mostra un elevato grado di astrazione e semplificazione delle forme, in cui l'alternarsi di forme circolari e triangolari danno un grande senso di vitalità ed energia. Della stessa interrelazione di masse, piani e superfici vivono anche *Testa teratica di Ezra Pound* (1914), *Uccello che ingoia un pesce* (1914), e *Uccelli eretti* (1914) opere in cui si raggiunge un perfetto equilibrio tra forme geometriche e struttura organica.

Ma è Epstein con *Rock Drill* (*Perforatrice*, 1913) a realizzare forse l'opera vorticista più compiuta. La scultura è costituita da una vera ed imponente perforatrice sulla quale è posta una figura stilizzata di operaio in gesso bianco nell'atto di operare la macchina come fosse una mitragliatrice. Come molte opere vorticiste, *Perforatrice* da una parte esprime il predominio dell'uomo meccanizzato, e dall'altra comunica un profondo senso di angoscia.

Lewis e Pound tentarono di applicare anche alla scrittura i modi innovativi ed astratti della pittura vorticista. Pound, che inizia la sua esperienza avanguardistica come esponente di punta e teorico dell'immagismo, definisce l'immagine "ciò che presenta un complesso intellettuale

ed emotivo in un istante di tempo", un corto circuito capace di fondere e rivelare l'interiorità e l'esteriorità di un'esperienza trasferendole sul piano concettuale. Come per Marinetti, la parola acquista quasi un valore magico per il potere evocativo che possiede e il poeta ha la massima libertà nella formazione di immagini ed analogie. La *image* è "un vortice o groviglio d'idee fuse [...] dotato di energia", un'equazione estratta da concetti o da emozioni, immagini intense che non concedono nulla a caratteristiche secondarie. L'esempio migliore della sua fase vorticista è certo *Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess* pubblicata su "Blast" n. 2.

Come scrittore Lewis pubblica su "Blast" n. 1 *Enemy of the Stars* una *pièce* a metà strada tra dramma, *poème en prose* e racconto onirico. Lontana dal vitalistico ottimismo futurista, la vita qui non è altro che *souillure* ed i due personaggi, Arghol e Hanp, che simboleggiano rispettivamente la razionalità e l'animale sensuale, risentono di questa cosmica degradazione. Anche nel romanzo *Tarr* (1914) Lewis tenta di trasferire nella scrittura le nuove idee vorticiste nel tentativo di "scarnificare fino all'osso il testo liberandolo da tutta la sua carnosa verbosità". Ma risulterà presto evidente che "le parole e la sintassi non erano soggetti a trasformazioni in termini astratti". I vorticisti ricercavano un linguaggio che fosse sintetico, funzionale, e pieno di analogie capace di stabilire nuove relazioni secondo una logica spaziale e non più temporale. Tale astratto e statico antivitalismo si traduce sulla pagina in uno stile terso caratterizzato da frasi brevi ed isolate che meglio mettono in rilievo la plasticità dei blocchi semantici. Questa tecnica reticente, basata sulla paratassi, sulla giustapposizione delle immagini, sulla discontinuità tecnica e cronologica è comune alle maggiori opere letterarie del modernismo inglese.

Il vorticismismo termina nel 1915 travolto dalla guerra e da rivalità in-

terne. Anni dopo Lewis dirà che il vorticismismo "fu un programma, piuttosto che un fatto compiuto". Attraverso di esso passano comunque tutte le tendenze del modernismo inglese. Ma se il vorticismismo segna un momento fondamentale nel rinnovamento della cultura anglosassone è proprio dall'"attivo e meritorio Marinetti" che i vorticisti ereditano sia il bisogno impellente di rinnovamento, sia alcune tecniche artistiche. Ford M. Ford ha scritto: "Penso che i VORTICISTI furono molto vicini al rimanere FUTURISTI pur sang". Pound dichiarerà: "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 rinnovare". Grazie al futurismo e attraverso di esso il vorticismismo si realizza come avanguardia.

BIBLIOGRAFIA: T.E. Hulme, *Speculations*, Londra 1936; W. Lewis, *Blasting and Bombardiering*, Londra 1937; C.R.W. Nevinson, *Painting and Prejudice*, Londra 1937; G. Wagner, *Wyndham Lewis and the Vorticist Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 13 (1954), pp. 1-17; *Wyndham Lewis and Vorticism*, cat. della mostra, Londra, Tate Gallery, 1956; U. Weisstein, *Vorticism: Expressionism English Style*, "Yearbook of Comparative and General Literature", 13 (1964), pp. 28-40; W.C. Lipke e B.W. Rozran, *Ezra Pound and Vorticism: A Polite Blast*, "Wisconsin Studies in Contemporary Literature", 7 (Summer 1966), pp. 201-10; W.C. Lipke, *Futurism and the Development of Vorticism*, "Studio International", 173, 888 (aprile 1967), pp. 173-9; W.C. Wees, *England's Avant-garde: The Futurist and Vorticist Phase*, "Western Humanities Re-

view", 21 (1967), pp. 117-28; W. Lewis, *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913-1956*, a c. di W. Michel e C.J. Fox, Londra 1969; E. Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, New York 1970; D. Denman, *Kate Letchmere: Recollections of Vorticism*, "Apollo", gen. 1971, pp. 52-3; H. Kenner, *The Pound Era*, Londra 1972; W.C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto 1972; *Vorticism and its Allies*, cat. della mostra, Londra Hayward Gallery, 1974; R. Cork, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Londra 1976; U. Weisstein, *Futurism in Germany and England: Two Flashes in the Pan?*, "Revue des langues vivantes", 44 (1978), pp. 467-97; G. Cianci (a c. di), *Futurismo Vorticismo*, "Quaderno 9 dell'Università di Palermo", 1979; T. Materer, *Vortex: Pound, Eliot and Lewis*, Itacha 1979; H. Zinnes (a c. di), *E. Pound and the Visual Arts*, New York 1980; *Blast 1 e 2 Review of the Great English Vortex*, ristampa a c. di B. Morrow, Santa Barbara 1981; G. Cianci (a c. di), *Wyndham Lewis. Letteratura/Pittura*, Palermo 1982; A. Pajalich, *W. Lewis: l'Apprendistato e il Vortice*, Brescia 1982; G.G. Lemaire, *Wyndham Lewis et le vorticisme*, Parigi 1983; S. Cooney, B. Morrow, B. Lafourcade, H. Kenner (a c. di), *Blast 3*, Santa Barbara 1984; R.W. Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound & Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting*, Baltimora e Londra 1985; R. Sheppard, *Expressionism and Vorticism: An Analytical Comparison*, in J. Garton (a c. di), *Facets of European Modernism*, Norwich 1985; R. Humphreys (a c. di), *Pound's Artists: Ezra Pound and the Visual Arts in London, Paris and Italy*, cat. della mostra, Londra, The Tate Gallery, 1985; S. Kappeler, *Der Vortizismus: Eine englische Avantgarde zwischen 1913 und 1915*, Berna 1986; M. Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the language of Rupture*, Chicago 1986; *Vorticism*, numero speciale, "ICSA Cahier" (Bruxelles), 8-9 (1988); W. Lewis, *Creatures of Habit and Creatures of Change*, a c. di P.

Edwards, Santa Rosa 1989; R. Baronti Marchiò, *Il Futurismo in Inghilterra: tra avanguardia e classicismo*, Roma 1990; G. Cianci (a c. di), *Modernismo/Modernismi*, Milano 1991; A. Loss, *Vile Bodies, Vorticism, and Italian Futurism*, "Journal of Modern Literature" (Philadelphia), 18, 1 (Winter 1992), pp. 155-64; G. Ferrall, *'Melodramas of Modernity', The Interaction of Vorticism and Futurism before the Great War*, "University of Toronto Quarterly, A Canadian Journal of the Humanities", 63, 2 (Winter 1993), pp. 347-68; S. Giles (a c. di), *Theorizing Modernism: Essays in critical theory*, Londra 1993; V. Sherry, *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*, New York-Oxford 1993; L. Rainey, *The Creation of the Avant-garde: F.T. Marinetti and Ezra Pound*, "Modernism/Modernity", 1, 3 (settembre 1994), pp. 195-219; M.A. Cohen, *The Futurist Exhibition of 1912: A Model of Prewar Modernism*, "The European Studies Journal", 12, 2 (1995), pp. 1-31; R. Baronti Marchiò, *The Vortex in the Machine: Futurism in England*, in G. Berghaus (a c. di), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlino 2000.

R. Baronti Marchiò

INNOCENZI Alfredo

Terni, 9.10.1897 - Lumezzane, Brescia, 6.11.1974

Scultore, è uno degli animatori del Blocco dei futurisimultani di Roma. Nel dicembre 1931 è presente alla serata d'arte futurista a Roma; l'anno successivo, sempre a Roma, partecipa alla III Mostra del sindacato fascista di belle arti del Lazio nella sala dell'aeropittura futurista. Partecipa all'Esposizione nazionale futurista romana del 1933 con diverse opere fra cui *Uomo e movimento* e *Al volante, l'atleta, la lotta*.

BIBLIOGRAFIA: Toni 1982; Salaris 1985; cat. Roma 1989.

Vedi anche Bruno Tano.

S. Porto